



Corso di dottorato di ricerca in
Studi storico artistici e audiovisivi

Ciclo XXXII

Enrico Thovez (1869-1925). Critico d'arte

Dottorando

Alessandro Botta

Supervisore

Prof. Alessandro Del Puppo

2020

Indice

Introduzione.....	3
<i>I. Prologo (1882-1895)</i>	
Un avvio inconsueto.....	9
Firenze, Siena e l'esordio editoriale.....	14
La passione per l'architettura e l'archeologia.....	17
Idee sparse.....	20
Lettere e filosofia, all'Università.....	24
<i>II. La scrittura come mestiere (1895-1901)</i>	
Rachitismo e altre patologie.....	38
Polemiche intorno a un dipinto.....	45
Alla ricerca di una stabilità.....	53
“un semplice critico d'arte”.....	60
Poesia fotografica.....	67
Da un giornale all'altro.....	77
Estetica pratica.....	82
Parigi 1900.....	88
Sconforto Biennale.....	95
<i>III. Arte nuova (1901-1906)</i>	
Un segretario per l'Esposizione.....	105
Da Monaco a Berlino, passando per Darmstadt.....	112
“L'Arte decorativa moderna”.....	118
Un tesoro distrutto.....	130
Sodalizi e ostilità.....	133
Milano 1906: <i>L'arte malata</i>	141
<i>IV. Tempo di bilanci (1907-1917)</i>	
Impressionismo e dintorni.....	146
Una stagione di mostre.....	161
La Galleria Civica d'Arte moderna di Torino (un critico come direttore).....	173
Estetica di Guerra.....	183

V. *Ultime battaglie (1918-1925)*

Infantili, balbuzienti e analfabeti.....	190
“Se andasse via Thovez me ne andrei subito anch’io”.....	205
Epilogo.....	207
Regesto degli scritti d’arte di Enrico Thovez.....	214
Iconografica.....	233
Bibliografia.....	273

Introduzione

Prima che Enrico Thovez accettasse la direzione del Museo Civico di Torino, c'era fuori di Torino della gente che non credeva alla precisa e corporea esistenza d'un uomo che si chiamasse Thovez [...] nessuno scrittore italiano desidera quanto lui di schivare gli sguardi e il consorzio degli uomini, specie dei colleghi. Il più modesto critico d'arte ha fatalmente i suoi giorni di berlina: le inaugurazioni delle esposizioni. Ebbene, Thovez non son riuscito ad incontrarlo nemmeno all'inaugurazione delle esposizioni nella sua Torino. Puntualmente, il giorno dopo, esce il suo articolo, acuto, libero, d'una onestà infrangibile, giudizi taglienti, richiami opportuni: e v'avvedete che egli ha viaggiato tutta l'Europa dalla Scozia alla Sicilia [...] e che possiede la prima qualità del critico: avere sempre presente tutto quel che ha veduto e che ha letto, compresi (questo è il ricordo più difficile) gli scritti propri.¹

Queste parole di Ugo Ojetti, tracciate nel 1921 a margine della sua recensione per *Il Vangelo della Pittura*, possono ben introdurre la figura di Enrico Thovez (1869-1925), critico d'arte, poeta e scrittore. Personaggio schivo e riservato, talvolta al limite della misantropia, Thovez è soprattutto ricordato per le sue ferme posizioni anti-dannunziane e anti-carducciane (espresse nel suo più celebre saggio letterario, *Il pastore, il gregge e la zampogna*),² nonché per la sua nota avversione nei confronti dell'impressionismo francese e verso tutte le espressioni artistiche legate alle avanguardie.

Nato a Torino e proveniente da una famiglia della buona borghesia cittadina, Thovez affronta la sua gioventù con una pluralità di interessi – divisi tra letteratura, musica e pittura – approdando con una certa difficoltà al mondo del giornalismo, attività che diventa ben presto la sua principale occupazione lavorativa.

L'avvio della carriera pubblicistica, intrapresa intorno al 1895, si colloca in un momento piuttosto propizio per le arti italiane: sono gli anni nei quali si registra l'esplosione della stampa periodica illustrata, che si dimostra sin da subito particolarmente attenta alla divulgazione delle esperienze figurative contemporanee, illustrandole talvolta anche attraverso il supporto delle immagini. Al contempo, l'intensificazione della stessa offerta espositiva (proprio nel 1895 si inaugura la Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia), rende ancora più cogente la necessità di avere delle voci autorevoli e competenti, in grado di commentare e giudicare le espressioni figurative contemporanee.

¹ U. Ojetti, *Libri d'arte. Thovez e il vangelo della pittura*, in "Corriere della Sera", 21 maggio 1921, p. 3.

² E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Ricciardi, Napoli 1910.

Il compito per un giovane critico come Thovez è tutt'altro che semplice. Nonostante le sollecitazioni a costituire una nuova professionalità arrivino da lontano,³ un vero e proprio riconoscimento dello statuto di critico d'arte è ancora distante a venire, osteggiato non tanto dal pubblico dei lettori ma piuttosto dagli stessi artisti, spesso reticenti a qualsiasi forma di giudizio esterno. Per Thovez l'azione di commentatore assume sin da subito una forma molto chiara. Se la tendenza generale è indirizzata verso un appiattimento descrittivo delle proposte artistiche, – che raramente si propone in maniera problematica rispetto all'oggetto figurativo – il critico torinese, pur nelle sue intemperanze e con i suoi errori, immagina il suo lavoro come una vera e propria missione, destinata a contrastare le resistenze al cambiamento fortemente presenti nel paese:

il pessimismo per ciò che si fa attualmente, non è che il riflesso di un ottimismo più alto che tende a ciò che si può fare. Una critica severa ed anche aspra per la mediocrità attuale non può avere nemmeno per iscopo di far mutar via agli artisti dell'oggi. Essi fanno generalmente quanto possono: da essi non si potrebbe richiedere molto di più: ma molto di più domando a quelli che verranno. La critica severa deve ingrandire le menti ottuse ha per iscopo di suscitare nel futuro anime più vaste di parti, tendenze più alte, frutti più intensi⁴

Sin da subito energicamente osteggiato, Thovez non cede il passo nemmeno di fronte alle più pesanti delusioni e accuse, convinto che la sua azione di commentatore debba indirizzarsi a una visione più elevata di bellezza e confrontarsi unicamente con essa. Le coordinate del suo gusto si muovono in maniera spesso scriteriata, passando repentinamente dai reperti della scultura classica greca alle opere dei preraffaelliti inglesi, dal simbolismo di Arnold Böcklin alla pittura fiamminga dei fratelli van Eyck. Aprendo poi, senza pregiudizio, il suo interesse anche a forme artistiche minori o ancora trascurate (soprattutto la fotografia e le arti decorative), convinto della profonda utilità dell'arte applicata negli aspetti pratici della vita contemporanea. Certo l'aggiornamento europeo doveva giocare – sia per Thovez che per tutta una generazione di critici operante alla fine del XIX secolo – un ruolo capitale nello sviluppo del loro pensiero: alle accelerazioni

³ Già nel 1883, nel suo articolo *La critica dei quadri e delle stampe*, il giornalista Edoardo Scarfoglio sollevava il problema: “Si è mai fatta in Italia vera critica d'arte? Per l'arte moderna, non mi pare. In fatto di cose moderne, accade un fatto brutto: poiché queste ricadono nell'ambito della cronaca quotidiana, e poiché la cronaca quotidiana si raccoglie nei giornali da persone, che per l'insufficienza degli studi e per la preoccupazione assidua del presente, non hanno nessun pensiero del passato e non sanno e non vogliono guardare all'avvenire, i fatti del giorno appaiono come staccati da tutti i fatti simili che furono e che potranno essere appresso. Che cosa è mai un paesaggio del Gignous? È un paesaggio del Gignous [...] manca la classificazione dell'opera d'arte nello spazio e nel tempo [...] manca l'esperienza tecnica” (E. Scarfoglio, *Il libro di don Chisciotte*, A. Quattrini, Firenze 1911², p. 194).

⁴ Appunto di E. Thovez, s.d. [ma riferibile al 1897], cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 6, “Scritti critici e teoretici”, 109.

imposte dal confronto con le arti straniere, resesi evidenti soprattutto nei contesti espositivi, la diffusione della stampa artistica internazionale permetteva un riscontro diretto con le espressioni contemporanee, evidenziando spesso l'arretratezza del paese, ancora diviso in conventicole e scuole regionali. L'apostolato di Thovez, mai colluso con interessi mercantili o commerciali, sempre libero da qualsiasi tipo di ingerenza di sistema, traeva le sue coordinate di pensiero dalla linea tracciata da John Ruskin cinquant'anni prima, rimeditata attraverso le conquiste del darwinismo sociale diffuse nel frattempo in Italia (e, in particolare, a Torino). Il progresso delle arti immaginato da Thovez, più che indirizzarsi verso una revisione dei mezzi tecnici ed espressivi tradizionali, doveva compiersi attraverso un ripensamento dei motivi figurativi convenzionali, aggiornandoli sulle necessità e sui linguaggi imposti della società contemporanea. Uno svolgimento che doveva, però, compiersi nel pieno rispetto del dato naturale e soprattutto porsi come un'evoluzione organica di linguaggio, rispettosa della tradizione artistica occidentale.

Se per altre figure centrali nel dibattito artistico del passaggio del secolo e oltre, gli studi portano ad analisi articolate delle loro vicende (si pensi al caso di Ugo Ojetti, Vittorio Pica e Lionello Venturi),⁵ per la figura di Thovez l'impressione rimane legata all'immagine di un isolato, destinato talvolta a essere ricordato con piccoli accenni a margine di discorsi più ampi o a brevi menzioni limitate alle note a piè di pagina di saggi di studio. Sicuramente più indagato in ambito letterario – sia come poeta che come critico –⁶ Thovez vive rari momenti di attenzione, culminati in particolare con la pubblicazione del volume *Scritti d'arte*, curato da Bianca Saletti, apparso nel 1980.⁷ Si tratta di un primo tentativo di

⁵ Si richiamano in particolare i seguenti contributi, che sono stati inoltre utili modelli per la messa a punto del presente lavoro: G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Le Lettere, Firenze 2004; M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Terra Ferma, Treviso 2003; id., *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il poligrafo, Padova 2016; D. Lacagnina (cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, Mimesis, Milano Udine 2016; id. (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento, Palermo 2017; L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Macerata 2011; A. Mazzanti, *Simbolismo italiano tra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze 2007.

⁶ Per una bibliografia completa degli studi su Thovez, sino agli anni Ottanta, si veda G. Grana, *Novocento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. I, Marzorati editore, Milano 1980, pp. 799-802. A questo si aggiungano, P.M., Pro시오, *Un'immagine di Thovez prosatore: dai "Mimi dei moderni" alla "Ruota d'Issione"*, in "Otto/Novocento", n. 1, gennaio-febbraio 1982, pp. 115-136; id., *Lettura del Pastore di Thovez*, in "Studi Piemontesi", vol. XI, fasc. 1, marzo 1982, pp. 40-53; P. Luparia, *Enrico Thovez e la guerra. (L'esame di coscienza di un moralista romantico "fin-de-siècle")*, in "Studi Piemontesi", vol. XIII, fasc. 2, novembre 1984, pp. 269-313; id., *Enrico Thovez e gli inediti Poemi della guerra*, in "Studi Piemontesi", vol. XIV, fasc. 1, marzo 1985, pp. 125-130.

⁷ E. Thovez, *Scritti d'arte*, a cura di B. Saletti, Canova, Treviso 1980. In particolare, il saggio iniziale dell'autrice (pp. XIII-XXVIII), rappresenta il primo studio organico sul critico torinese. Relativamente alla figura di Thovez critico d'arte, si segnalano: [voce Enrico Thovez], in S. Lodovici, *Storici teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Tosi, Roma 1946, pp. 352-353; G. C. Sciolla, *Thovez critico d'arte*, in

ricollocare la sua figura all'interno di un dibattito critico più ampio, ma certamente ben lontano dal fornire una visione dettagliata e problematizzata della sua cospicua produzione pubblicistica, o del suo impegno come promotore culturale. Il lavoro che qui si presenta nasce dunque da questa premessa e vuole tentare di fornire un apporto più organico ed esaustivo sulla sua personalità di critico d'arte, sfruttando i consueti strumenti della ricerca storiografica.

La mancanza di studi pregressi porta ad intraprendere un'indagine estensiva, finalizzata innanzitutto a ricostruire la sua attività di scrittore d'arte sui giornali e sulle riviste, mai dettagliatamente conosciuta. Una ricerca che si spinge parallelamente a ricostruire la rete dei suoi rapporti personali e professionali attraverso lo studio di materiali archivistici di prima mano, nella più parte dei casi inediti, che includono tanto la sua documentazione personale quanto i carteggi intercorsi con importanti figure del panorama culturale nazionale.⁸ Un tentativo di ricerca che si indirizza, inoltre, a ricostruire le coordinate – e anche i limiti – della sua cultura, cercando di comprendere su quale base si fosse formata la sua conoscenza in ambito artistico.

Strutturato in cinque capitoli, lo studio si sviluppa in maniera cronologica, prendendo le mosse dalla sua vicenda umana e intellettuale, interpretata non soltanto attraverso i suoi contributi critici, ma anche attraverso le lettere e le indicazioni biografiche man mano rintracciate, messe in correlazione con il dibattito culturale dell'epoca.

“Studi Piemontesi”, vol. XVII, fasc. 1, marzo 1988, pp. 13-24; F. Fergonzi, *Thovez, Enrico*, in C. Pirovano (a cura di), *Il Novecento/I. 1900-1945*, vol. I, Electa, Milano 1991, pp. 1089-1090; A. Ruffino, *Der Fall Thovez*, in E. Thovez, *Il filo d'Arianna. Studi di lettere ed arti*; con *Augusta Taurinorum*, a cura di A. Ruffino, Nino Aragno, Torino 2013, pp. VII-XXVI. Più in generale, l'impegno e il ruolo del critico vengono diffusamente discussi nelle seguenti pubblicazioni: P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina – Firenze 1974; P. Dragone, *La critica d'arte*, in *Torino città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980*, vol. II, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980, pp. 735-770; G. Bergami, *Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, in “Studi Piemontesi”, vol. XVII, fasc. 1, marzo 1988, pp. 25-39; M. M. Lamberti, *L'Arte nuova*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale, 1864-1915*, Einaudi, Torino 2001, pp. 618-640.

⁸ La ricerca è stata in particolare condotta nei seguenti archivi: Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieussieux, Fondo Emilio Cecchi e Fondo Adolfo e Angiolo Orvieto; Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce; Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Fondo Adolfo Venturi e Fondo Arcangelo Ghisleri; Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti; Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy; Torino, Archivio eredi Arturo Conterno; Torino, Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino; Torino, Archivio Storico della Città di Torino; Torino, Archivio dei Musei Civici; Torino, Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, Fondo Anton Maria Mucchi; Torino, Centro Studi Piero Gobetti, Fondo Zino Zini; Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez; Torino, Liceo Gioberti, Archivio storico; Trento, Biblioteca Comunale, Fondo Ottone Brentari; Venezia, ASAC.

Il primo capitolo entra nel merito della sua formazione. Dai precoci interessi verso l'archeologia greca e l'architettura medioevale, passa a chiarire gli aspetti della sua disomogenea educazione scolastica, inizialmente indirizzata verso lo studio delle materie scientifiche e solo successivamente approdata al mondo delle lettere. L'attenzione verso le arti figurative, in questi anni, non segue un tracciato organico, ma piuttosto un percorso segnato da una profonda asistematicità, contraddistinto da improvvise fascinazioni verso alcuni autori, ritrattati a distanza di poco tempo.

Il successivo capitolo si apre con l'avvio della sua attività di giornalista d'arte, intrapresa saltuariamente sulle colonne della testata milanese del "Corriere della Sera" nel 1895 e si chiude con la piena consapevolezza del suo ruolo di critico. Si tratta di anni cruciali, nel corso dei quali Thovez forma il proprio gusto, tanto sulla pittura che sulle arti decorative, intraprendendo quella battaglia contro l'accademismo e il manierismo che lo renderà noto in tutto il paese. Sono anche gli anni delle prime delusioni e dei primi scontri. La sua presenza costante come inviato alle rassegne veneziane lo portano ad ingaggiare una serie di conflitti verbali con gli artisti – spesso anche violenti – che mal interpretano le sue parole e rifiutano di accettare i giudizi taglienti delle sue critiche: contrasti che hanno dei risvolti amari nella sua stessa professione. Proprio per l'eccessiva intransigenza nei suoi giudizi, Thovez è obbligato nel 1898 ad abbandonare l'incarico per il "Corriere", trovando però quasi subito occupazione nel quotidiano torinese "La Stampa".

Il terzo capitolo affronta invece la stagione più fortunata e prolifica dell'autore, nella quale è comprimario protagonista del rinnovamento delle arti decorative nel paese. Thovez diventa infatti il più attivo promotore della Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna, aperta a Torino nel 1902. Un'iniziativa che lo vede protagonista non soltanto tramite la sua attività di pubblicista (proprio in quell'anno, insieme ad un gruppo di artisti, fonda la rivista "L'Arte decorativa moderna", estintasi nell'arco di pochi anni), ma con un ruolo attivo di responsabilità all'interno della stessa organizzazione espositiva. La vicenda si chiude con le delusioni vissute all'esposizione di Milano del 1906 e con la consapevolezza che quella spinta al rinnovamento, profilatasi intorno al 1902, sarebbe rimasta come un caso unico, isolato e privo di seguito.

I due capitoli finali si concentrano sull'ultima stagione del critico, inframezzata dalla drammatica vicenda della prima guerra mondiale. Sono questi gli anni delle note battaglie contro l'impressionismo e contro Cézanne, anni che guardano anche altrove, destinando giudizi negativi nei confronti di tutte le avanguardie. È il periodo in cui Thovez abbandona "La Stampa", che per quasi dieci anni l'ha visto attivo e responsabile redattore e assiduo

collaboratore, per accasarsi nell'arco di breve presso il quotidiano bolognese "Il Resto del Carlino" e ritornare al territorio subalpino e destinare poi i propri testi critici alle colonne della "Gazzetta del Popolo" (nel 1923, per alcuni mesi, scriverà anche per "Il Secolo" di Milano). Per la prima volta ottiene un riconoscimento istituzionale inaspettato: nel 1913 viene infatti nominato direttore della Galleria Civica d'Arte moderna di Torino, incarico ricoperto sino al 1921. Proprio in quest'ultimo anno, Thovez decide di raccogliere in volume i suoi scritti d'arte prodotti in oltre due decenni di carriera, riuniti sotto il titolo *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*.

La chiusura dello studio è destinata a restituire – sotto forma di regesto bibliografico limitato alla sua attività di critico d'arte – il risultato dello spoglio condotto sui giornali e sulle riviste che lo hanno visto impegnato come attivo, sagace e impetuoso collaboratore. Si tratta di un utile riferimento per verificare l'estensione e la varietà del suo contributo nella critica d'arte italiana.

Una breve appendice iconografica, poi, composta perlopiù da immagini provenienti dal suo archivio personale, completa l'insieme del lavoro, offrendosi come riscontro visivo utile a chiarire alcuni snodi della sua vicenda umana e professionale.

Desidero ringraziare sentitamente il professore Alessandro Del Puppo, che mi ha seguito durante la fase di ricerca e stesura di questo lavoro. Per i preziosi suggerimenti sono inoltre riconoscente a Virginia Bertone, Luca Pietro Nicoletti e Federica Rovati, nonché a Giorgina Bertolino, Matteo Bonanomi, Fabio Cafagna, Adriano Olivieri, Matteo Piccioni e Stefano Turina.

Il lavoro è stato reso possibile grazie alla cortesia e alla disponibilità delle istituzioni pubbliche o private a cui mi sono rivolto, in particolare nelle persone di Walter Canavesio, Albina Malerba, Stefano Musso, Paola Novaria, Giulia Pennaroli, Pierluigi Pernigotti, Claudia Prato, Gianfranco Schialvino, Franco Stella, Federico Zanoner.

Un ringraziamento particolare va poi alla mia famiglia (Federica, Luigi, Carmen e Federico), che mi ha sostenuto e incoraggiato durante questi anni di lavoro.

I. Prologo (1882-1895)

Un avvio inconsueto

Accusato di incarnare i peggiori difetti della popolazione piemontese – da sempre riconosciuta, a ragione o a torto, per la sua proverbiale tetraggine e diffidenza – Enrico Thovez, rispondendo a un articolo di Giuseppe Prezzolini del 1921, tracciava due anni più tardi la storia delle proprie origini familiari; nel farlo, allontanava senza esitazioni le possibili tangenze a quel carattere tipicamente subalpino, connettendo invece la propria discendenza ad una geografia tanto nordica quanto mediterranea: “La mia famiglia, da duecento anni in Piemonte, è savoiarda; venuta di Tarantasia, e forse da più lontano: Thovex (ch’è la forma originaria del nome) è ancor oggi una terra sulle pendici del Lemano; di piemontese non ho che un avola; e i piemontesi e savoiarda non sono precisamente la stessa cosa [...] ma mia madre è sarda, di famiglia oriunda spagnola (Berlinguer) venuta dalla Catalogna sulla fine del seicento, [...] Ed anche un’ava paterna era spagnuola”.¹

La conclusione, era evidente, guardava con sicurezza ad una convinta difesa della sua eccentricità latina (“non mi manca nel sangue il sole mediterraneo, nonché il sale omonimo”),² svelando – di fatto – quel rapporto ambiguo e problematico con il proprio territorio natale – e in particolare con la città di Torino –, ricorrente nell’intera sua vicenda. Enrico Thovez nacque il 9 dicembre 1869 a Torino, a soli cinque anni dallo sventurato 1864, anno che aveva decretato il trasferimento della capitale d’Italia a Firenze. Tale scelta politica e strategica, profondamente conflittuale per il capoluogo, aveva innescato un infinito malumore tra i cittadini, a tal punto da scaturire in violente proteste di piazza, che

¹ E. Thovez, [risposta a Giuseppe Prezzolini], in Id., *Il viandante e la sua orma*, R. Ricciardi Editore, Napoli 1923, pp. 280-281. La risposta arrivava a seguito dell’articolo *Thovez il precursore* di Prezzolini, apparso sul quotidiano “Il Messaggero” il 9 dicembre 1921.

² E. Thovez, [risposta a Giuseppe Prezzolini], in Id., *Il viandante e la sua orma*, cit., p. 281.

costarono la vita ad una sessantina di persone, tra manifestanti e soldati del Regio esercito.³

La città vedeva in quel momento ridimensionata la sua importanza, sia sul piano politico che economico. Così come vedeva venir meno il suo ruolo di capitale morale e risorgimentale dell'intero Regno, portandosi dietro gli inevitabili riflessi demografici e sociali, riscontrabili già all'indomani del trasferimento della capitale. Dai 218.000 abitanti del 1864, la popolazione scese drasticamente ai 191.500 residenti del 1868. Ma non solo: la congiuntura sfavorevole si sarebbe ulteriormente aggravata con la crisi agraria della fine degli anni '70 e, nel decennio successivo, con la "guerra doganale" tra la Francia e l'Italia. Quest'ultima, in particolare, oltre a penalizzare fortemente il Piemonte nelle sue esportazioni con il vicino paese transalpino, avrebbe incrinato quell'affinità ideale con il territorio e con la cultura francese, sopravvissuta alla stessa unificazione nazionale.⁴

Nonostante la difficile metabolizzazione del passaggio – da capitale a “provincia” –, Torino rispondeva con la volontà di affermare su scala nazionale la propria anima progressista, resa nella fortunata definizione di “città che lavora e che pensa”, coniata dal giornalista Vittorio Bersezio nel 1880.⁵ Si proponeva infatti come luogo capace di legare allo sviluppo industriale e manifatturiero un ideale alto di ricerca e cultura – intesa indiscriminatamente nella sua accezione scientifica e umanistica – grazie anche all'importante contributo delle esposizioni nazionali, avvicendatesi, in maniera piuttosto serrata, nel 1880, 1884, 1890 e 1898. Dovevano essere, queste, occasioni che, seppur temporaneamente, erano chiamate a ribadire la centralità di Torino all'interno del più vasto panorama italiano.⁶

La famiglia di Thovez non era estranea a questo clima di rinnovamento (giocato proprio sul connubio tra identità apparentemente differenti): il padre Cesare, in particolare, oltre la professione di ingegnere tessile, ricopriva dal 1883 l'incarico di docente presso il Regio

³ Lo scontro, ricordato con il nome di “Strage di Torino”, ebbe luogo tra il 21 e il 22 settembre del 1864.

⁴ Sulle vicende che travolgono la città di Torino dopo il 1864 si veda U. Levra, *Dalla città «decapitalizzata» alla città del Novecento*, in Id. (a cura di), *Storia di Torino. VII. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001, pp. XIX-CLXI. Per quanto riguarda le questioni economiche F. Levi, *Da un vecchio a un nuovo modello di sviluppo economico*, in Ivi, pp. 7-72 (in particolare il capitolo *Non più capitale e Da una crisi all'altra*, pp. 7-37).

⁵ V. Bersezio, *Torino*, in *Torino*, Roux e Favale, Torino 1880, p. 24.

⁶ Sulle esposizioni torinesi cfr. A. Sistri, *Immagini della modernità e cultura architettonica*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. VII*, cit., pp. 849-865; U. Levra e R. Roccia, *Le esposizioni torinesi 1805-1911*, Archivio storico della città di Torino, Torino 2003. In particolare, dopo lo spostamento della capitale si sarebbero succedute le seguenti manifestazioni: *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti* (1880), *Esposizione generale italiana* (1884), *Prima esposizione italiana di architettura* (1890), *Esposizione generale italiana* (1898), sino alla svolta del nuovo secolo, con la *I^a Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna* (1902).

Museo industriale (quello che nel 1906 si tramuterà nell'attuale Politecnico di Torino), distinguendosi anche come figura attiva in una serie di iniziative cittadine, non ultime quelle espositive.⁷

Nonostante l'apertura culturale, l'indole scientifica del padre avrebbe determinato – come è facile immaginare – una scelta decisiva nella stessa istruzione di Enrico, destinandolo sin da subito agli studi tecnici piuttosto che assecondare la sua precoce vocazione letteraria. La scelta della sua formazione, come già era avvenuto con il fratello Ettore,⁸ di quattro anni maggiore, sarebbe ricaduta sul Regio Istituto Tecnico di Torino, istituzione scolastica superiore diretta dall'ingegnere Agostino Cavallero. Scuola che tra i propri docenti, oltre allo stesso Cesare Thovez, vantava la presenza dello studioso Michele Lessona, tra i maggiori divulgatori in Italia dell'evoluzionismo darwiniano, e del poeta Giuseppe Cesare Molineri.

Immatricolato nel 1882, a tredici anni, il giovane Thovez frequentò un primo anno di percorso comune per poi iscriversi alla “Sezione Fisico-Matematica” dell'Istituto. Ottenne buoni risultati negli esami e nel 1884 ricevette un premio di merito per i suoi profitti scolastici.⁹

Non è difficile immaginare come la sua sensibilità – che già si indirizzava verso settori non propriamente scientifici – lo portasse sin da subito a ricercare tra i compagni le figure più affini alla sua indole umanistica e letteraria tentando, quindi, un avvicinamento a chi, come lui, nutriva interessi che andassero ben al di là della formazione tecnica.

In questi anni di studi instaurò un forte legame con Andrea Torasso e Giovanni Chevalley: il primo, amico confidente di una vita nonché custode delle sue memorie,¹⁰ avrebbe successivamente intrapreso gli studi da ingegnere; il secondo, senese di origine, si sarebbe

⁷ Relativamente alla figura di Cesare Thovez (1837-1903) si veda il ricordo di L. Décugis, *Cesare Thovez* [necrologio], in *R. Museo Industriale Italiano in Torino. Annuario per l'anno scolastico 1903-1904*, Tipografia G.U. Cassone, Torino 1904, pp. XLI-IL.

⁸ Ettore Thovez (1865-1947), laureatosi in ingegneria sotto la guida di Galileo Ferraris, collaborerà con le principali realtà industriali piemontesi (Officine Savigliano, Società Alta Italia e Fiat), distinguendosi inoltre nel campo degli studi di fisica con una serie di ricerche e pubblicazioni (E. Thovez, *La meccanica dell'universo*, Torino 1930; id., *Dagli atomi agli astri*, Società Tipografica Monregalese, Mondovì 1931; id., *Da Leonardo alla fisica moderna*, in “L'ingegneria moderna”, a. IV, n. 6, giugno 1931, pp. 243-244; id., *L'essenza della gravitazione, l'elasticità dell'etere degli atomi e degli astri*, S.P.E., Torino, s.d.); cfr. *Ettore Thovez* [necrologio], in “L'Elettrotecnica”, vol. 34, n. 7, 1947, p. 300.

⁹ Cfr. *Annali del R. Istituto tecnico Germano Sommeiller in Torino. Anno 1884-85*, Tip. e lit. Camilla e Bertolero, Torino 1885, p. 160; Thovez otteneva il terzo premio per la “Sezione di Fisico-Matematica”.

¹⁰ Nel 1939, Andrea Torasso pubblica in edizione limitata un volume che raccoglie le lettere indirizzategli da Thovez tra il 1887 e il 1901, integrato dalle pagine del suo diario giovanile, compilato con regolarità nei medesimi anni; cfr. E. Thovez, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Garzanti editore, Milano 1939 [la raccolta è da qui in poi citata come: *Diario e lettere*]

dedicato all'architettura, distinguendosi in particolare nel campo del restauro.¹¹ Ricostruendo in seguito gli anni di studi all'Istituto tecnico, il suo compagno Torasso avrebbe ricordato il clima e le circostanze che portarono all'incontro con Thovez, in una classe di studenti non priva di ostilità e resistenze:

Un altro compagno [oltre a Chevalley], per la delicatezza dei suoi modi, per il contegno modesto, riservato, sollevava ironie e scherni: Enrico Thovez. La comune timidità, quasi a difesa contro la grossolanità velatamente ostile che ci attorniava, ci legò di una amicizia che di giorno in giorno si faceva più intima, più affettuosa. E così uniti in un trio, che si tenne sempre un poco in disparte, passammo i quattro anni dell'Istituto Tecnico¹²

Con Chevalley e Torasso, in particolare, Thovez condivideva i suoi interessi verso la statuaria e l'architettura classica, conosciuta e studiata attraverso le riproduzioni fotografiche gelosamente raccolte nel corso di questi anni, anche grazie all'aiuto di amici e familiari.¹³ Lo stesso Torasso ricorda: “se acquistammo una certa conoscenza – solo visiva – dei più noti monumenti antichi, la dovemmo non alla scuola ma a Thovez che, infaticato, faceva collezione di fotografie di statue e di ruderi greci e romani”.¹⁴

A questi compagni si aggiungeva un ragazzo proveniente dalla provincia, Giacomo Surra,¹⁵ con il quale il giovane Thovez condivideva – più che gli interessi verso la plastica greca come con Torasso e Chevalley – le proprie predilezioni poetiche e letterarie, anche grazie a un confronto serrato sulle letture affrontate e sugli stessi versi che i medesimi andavano nel frattempo gelosamente componendo.

Terminati gli studi tecnici nel 1886, Thovez scelse di iscriversi alla facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali, seguendo le aspirazioni familiari. Ma tale decisione sfumò dopo soli due mesi di frequenza ai corsi universitari e senza aver sostenuto alcun tipo di esame.¹⁶ L'abbandono del percorso scientifico si concretizzò a ridosso del Natale,¹⁷

¹¹ Relativamente a Giovanni Chevalley si veda B. Signorelli, *Chevalley, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 34, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1988, pp. 713-715.

¹² A. Torasso, *Un saluto a Jean*, in *Giovanni Chevalley architetto*, a cura della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1951, p. 7.

¹³ La cospicua raccolta di fotografie, è tuttora conservata presso l'archivio personale di Thovez; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, “Raccolte fotografiche”.

¹⁴ A. Torasso, *Un saluto a Jean*, in *Giovanni Chevalley architetto*, cit., p. 7.

¹⁵ Giacomo Surra, originario di Tigliole (Alessandria), conseguirà nel 1892 la laurea in Lettere presso l'Università di Torino; studioso di letteratura e traduttore, si occuperà in particolare di Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, Giuseppe Giusti, August Von Platen, collaborando con riviste quali “Nuova antologia”, “Rivista d'Italia” e “Studi di letteratura italiana”.

¹⁶ L'immatricolazione risulta effettuata il 3 novembre 1886; cfr. Torino, Archivio storico dell'Università degli Studi di Torino, ASUT, Facoltà di scienze Matematiche fisiche e naturali, Registro carriera, IX.A.123. Si veda anche *Elenco degli immatricolati al 1° anno del corso per la Licenza in Scienze Matematiche e Fisiche nell'anno scolastico 1886-1887*, in *R. Università degli Studi di Torino. Annuario Accademico per l'anno 1887-1888*, Stamperia Reale di Torino, gennaio 1888, pp. 258-259 (259).

motivato dal desiderio di studiare autonomamente il latino e il greco per colmare una lacuna ben presente negli studi sino ad allora compiuti. Si trattò di una scelta meditata, finalizzata anche al conseguimento della licenza liceale (così come ottenuta dall'amico Surra subito dopo il diploma dell'Istituto tecnico)¹⁸ e con ciò tentare di assicurarsi un'occupazione stabile futura.

Attraverso le pagine del suo diario, pubblicato alla fine degli anni Trenta per iniziativa di Torasso (insieme alle lettere indirizzate da Thovez al medesimo),¹⁹ ben si comprende quali fossero le aspirazioni maggiori in questi anni di formazione.²⁰ Thovez leggeva Giacomo Leopardi, Johann Wolfgang Goethe, Walt Whitman ed Antonio Fogazzaro (del quale apprezzava in particolare il romanzo *Malombra*) ma soprattutto i lirici greci, richiudendosi in una solitudine ed un pessimismo determinato spesso da una condizione fisica precaria: “Mi appassiono per le cose morte, perché le vive sento che non sono per me. Mi sprofondo in considerazioni politiche e filosofiche per veder di dimenticare che al mondo c'è anche l'amore e la gioia”.²¹

Nella sua malattia, Thovez (che nel suo caso si manifestava come un'affezione nervosa non “organica”,²² fatta di continue emicranie e problemi di alimentazione che gli imponevano frequenti veglie notturne, limitandogli la regolare quotidianità) vi scorgeva – secondo un atteggiamento tipicamente romantico – la condizione stessa del suo essere riflessivo e destinato a compiti importanti:

Considero gli uomini divisi in due classi: di quelli che godono buona salute, che sono dotati di organismo forte, e di quelli che no. Ai primi è lecito godere delle gioie della vita e di obliarne la vanità e gli infiniti dolori, occupando le loro facoltà nel lavoro e appassionandosi per idee nobili e generose. I secondi la propria condizione di inetti alla vita li conduce a considerare la somma dei

¹⁷ Sei anni più tardi, il 10 dicembre 1892 scriverà a tal proposito “Dal 23 dicembre dell'anno 1886 quando nelle vacanze di Natale e capo d'anno mi decisi di lasciar matematica e mettermi a studiare latino e greco per prender la licenza liceale” (10 dicembre 1892, diario, *Diario e lettere*, p. 292).

¹⁸ Cfr. lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 21 luglio 1888, *Diario e lettere*, p. 23.

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 10.

²⁰ Relativamente alla produzione poetica giovanile thoveziana, si veda la raccolta di versi *Il poema dell'adolescenza* pubblicato nel 1901; cfr. E. Thovez, *Il poema dell'adolescenza*, Renzo Streglio e C., Torino 1901, ripubblicato poi nel 1924 dall'editore Treves di Milano. Per un orientamento all'opera si veda S. Jacomuzzi, *Introduzione*, in E. Thovez, *Il poema dell'adolescenza*, a cura di S. Jacomuzzi, Einaudi, Torino 1979, pp. V-XVIII.

²¹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 21 luglio 1888, *Diario e lettere*, p. 25.

²² “Oggi vo dal medico. Se arrivo a capir qualche cosa di questo mio male e se perdo la speranza di guarire col loro aiuto, mi faccio ipnotizzare, in senso ottimista” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 21 luglio 1888, *Diario e lettere*, p. 25); il giorno successivo aggiungeva “Ora ho subito una seconda visita del medico, il quale mi assicurò che io non ho vizio organico e soffro solo di affezione nervosa. Ne so quanto prima. Mi ha ordinato riposo assoluto, vita tranquilla e campagna e soprattutto abbandono completo dello studio per molto tempo. Andrò probabilmente in campagna in qualche luogo, non so ancora dove. In quanto all'abbandonare gli studi, non so se obbedirò. Perché facendo altrimenti mi sento morire.” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 22 luglio 1888, *Diario e lettere*, p. 26).

dolori umani e a ricercarne le cause.²³

Al di là dello studio, i momenti di massima esaltazione, in questi anni giovanili, erano rappresentati dai concerti di Richard Wagner al Teatro Regio, compositore per il quale nutrì sempre una profonda ammirazione non limitata ai soli aspetti musicali, ma come riferimento per una moderna riforma estetica, da compiersi nel segno dell'unitarietà delle arti.²⁴ Una quotidianità, la sua, che fu scandita dallo studio e dalla lettura compulsiva, interrotta da parentesi estive consumate nelle località di villeggiatura montane o da più frequenti soggiorni presso la Villa di famiglia a Moncalieri, distante pochi chilometri da Torino.²⁵ L'inverno, invece, diventava l'occasione per trascorrere il suo tempo libero nell'elegante *patinoire* del parco del Valentino: una ricorrenza mondana durante la quale sperava di poter stringere nuove conoscenze (soprattutto femminili), attesa con impazienza durante mesi estivi ed autunnali.

Firenze, Siena e l'esordio editoriale

È soltanto nella primavera del 1890 che un viaggio compiuto con il fratello Ettore in Toscana avrebbe portato Thovez – ormai ventunenne – ad uscire dai confini regionali per guardare altrove, innescando in lui un interesse più concreto verso l'arte e l'architettura rinascimentale, sino a quel momento non oggetto – apparentemente – delle sue attenzioni maggiori, quasi esclusivamente rivolte alla statuaria greca.

Tra l'11 e il 15 maggio fu a Firenze, mentre il 16, sulla via del ritorno, sostò a La Spezia approfittandone per una visita. L'occasione per ripresentarsi in Toscana si sarebbe affacciata ben presto, in maniera quanto mai inaspettata soltanto un mese più tardi (“partiamo improvvisamente”): nella prima settimana di giugno, ritornò con Ettore a Firenze, estendendo poi la propria visita alle città di Prato, Pistoia e Siena.²⁶

²³ 11 agosto 1888, diario, *Diario e lettere*, p. 26.

²⁴ Cfr. A. Pompeati, *Le idee musicali di Enrico Thovez*, in “La rassegna musicale”, a. I, n. 10, ottobre 1928, pp. 540-545.

²⁵ In questi anni, durante i periodi estivi, Thovez risiede nelle seguenti località montane: Moncenisio (1888), Ala di Stura (1889), Ceresole Reale (1890), Gressoney (1891), Valtournenche (1892), Ceresole Reale (1893), Moncenisio (1894) Macugnaga (1895); relativamente alla casa di famiglia di Moncalieri – a cui era annessa una vigna – oltre le indicazioni fornite nel *Diario* si veda anche il ricordo di A. Biancotti, “*Ai tempi di Addio giovinezza*”. *Cronache e profili della Belle Époque*, Gastaldi Editore, Milano 1954 (in particolare il capitolo *Thovez o dell'inespresso inesprimibile*, pp. 111-129 [111-113]).

²⁶ Si vedano gli appunti riportati sul *Diario*, con le destinazioni e il dettaglio delle località visitate; cfr. *Diario e lettere*, p. 74. A Firenze sarebbe ancora ritornato nell'aprile del 1895; cfr. *ivi*, pp. 518-520.

Il rientro a Torino determinava una volontà di documentarsi a fondo su quanto osservato, soprattutto attraverso i materiali conservati presso le istituzioni cittadine di pubblica lettura. Commentava in proposito: “Passo i giorni in biblioteca, alla Civica ed alla Nazionale, sfogliando, confrontando e compulsando libri e atlanti”;²⁷ o ancora: “Non leggo quasi più che per necessità nelle mie ricerche artistiche, libri tradotti malamente in italiano, giornali, gazzette, Baedekers, libri di critica francesi, enciclopedie tedesche”.²⁸ Si trattava di un’intenzione che, al di là delle predilezioni personali di studio, avrebbe posto le basi per una narrazione del suo itinerario toscano da lui finalizzata, come si vedrà, ad essere pubblicata sotto forma di resoconto di viaggio sulla “Gazzetta letteraria” di Torino.

L’entusiasmo iniziale verso il rinascimento lasciò quasi subito spazio – in realtà – a quelle contraddizioni improvvise, a quei mutamenti piuttosto ricorrenti, tipici di questi anni di formazione, che lo portarono soltanto un mese più tardi a preferire al Quattrocento italiano la classicità greca, considerata sopra ogni cosa l’ideale plastico più elevato:

Povero quattrocento! Di ritorno da Firenze e dalle cittaduzze di Toscana, m’ero fitto in capo di formulare le mie idee sul rinascimento plastico del quattrocento, in cui mi proponevo di esaltare Jacopo della Quercia, il mio diletto, e Lorenzo Ghiberti, e di tirar giù Donatello dal trono in cui l’ha collocato la cecità esclusivista dei critici moderni. Ma nelle mie ricerche nelle biblioteche mi sono venuti alle mani libri d’arte che discorrevano degli antichi, ed io cominciai a tentennare tra Fidia, Scopa, Peonio e Prassitele e il Della Quercia, il Ghiberti e il Donatello. Ora poi che ho dovuto far ricerche minute per incaricar Surra di comperarmi fotografie, quel povero senso plastico del quattrocento lo vedo e non lo vedo, e credo che per un pezzo lo lascerò [sic] dormire, tutto assorto nella grecità, finché al solito, mi verrà meno l’aiuto della memoria, e allora mi sarà impossibile svegliarlo per quanto mi ci provi attorno.²⁹

Nonostante le titubanze, l’esperienza toscana – in particolare quella senese – avrebbe coinciso con il suo esordio sulla “Gazzetta letteraria”, la rivista settimanale fondata da Vittorio Bersezio nel 1877 come supplemento della “Gazzetta Piemontese”, diretta in quel momento da Giuseppe Depanis, scrittore e musicologo, tra i principali divulgatori di Wagner in Italia.³⁰ La natura multidisciplinare del settimanale (che nel 1883 aveva assunto temporaneamente la dicitura di rivista “artistica e scientifica”) non era limitata ai soli contenuti storici o letterari. Essa vantava la prestigiosa collaborazione di personalità quali

²⁷ 5 e 11 luglio 1890, diario, *Diario e lettere*, pp. 78-79. In particolare la Biblioteca Civica, costituita da Giuseppe Pomba nel 1869, vantava il primato assoluto di fondazione in Italia, in quanto istituzione bibliotecaria comunale.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ 13 luglio 1890, diario, *Diario e lettere*, pp. 78-80.

³⁰ Relativamente alle vicende della “Gazzetta letteraria” si veda lo studio di G. Mirandola, *La “Gazzetta letteraria” (1877-1902)*, L. S. Olschki, Firenze 1974.

Cesare Lombroso, Pompeo Molmenti, Ugo Fleres, Angiolo Silvio Novaro ed Edmondo De Amicis. Thovez vedeva accogliere – il 25 ottobre 1890 – il contributo intitolato *Il duomo di Siena. Ricordi recenti*,³¹ da considerarsi in assoluto come il primo articolo da lui pubblicato.

Ben lontano dall'essere un contributo di storia dell'arte o un testo dal carattere scientifico, l'articolo si presenta come un breve resoconto di viaggio (la stessa indicazione “*Dalle lettere di viaggio*”, posta in apertura del testo, non sembra in questo senso farne mistero), concepito sulla scorta di una tradizione letteraria ben consolidata, che guarda sicuramente al modello che Goethe rivela nei propri resoconti redatti durante il suo soggiorno italiano. Al di là degli accenni coloriti e a volte aneddotici, che restituiscono una sorta di *tranche de vie* dell'esperienza vissuta nella città toscana, Thovez richiama direttamente nel suo testo le opinioni espresse da Wilhelm Lübke e dal filosofo francese Hippolyte Taine a proposito del duomo senese, svelando – forse – parte di quelle letture compulsate al suo rientro a Torino.³² Nel primo caso, l'accento, è da ricondursi al fortunato manuale *Grundriss der Kunstgeschichte* (tradotto anche in edizione francese, tra il 1886 e il 1887); per Taine, invece, il richiamo è da attribuirsi al secondo volume del suo *Voyage en Italie*, pubblicato a Parigi nel 1866.³³ Se la scelta del manuale di Lübke può apparire come scontata o comunque convenzionale, la decisione di ricadere su Taine mostra invece un interesse precoce verso un autore che, con la sua *Philosophie de l'art*, lo influenzerà negli anni a venire, divenendo una lettura di riferimento per lo sviluppo del suo pensiero di critico.

A parte queste indicazioni, il dato significativo che ne emerge è il quasi esclusivo interesse di Thovez per le forme architettoniche (più che alla statuaria o alla pittura, nonostante l'impressione positiva avuta di fronte agli affreschi di Pinturicchio custoditi nella Libreria Piccolomini), descritte nel resoconto della “Gazzetta letteraria” con una competenza che mostra una conoscenza approfondita degli stili e della storia stessa dell'edilizia medievale.

³¹ T.Z. [E. Thovez], *Il duomo di Siena. Ricordi recenti*, in “La Gazzetta Letteraria”, a. XIV, n. 43, 25 ottobre 1890, pp. 341-342.

³² “Detti uno sguardo ai portali, alla lupa, al pavimento ed entrai in chiesa. Mi fermai nell'ottagono della cupola. Che chiesa gaia! Ampia, ariosa, sfogata, simpatica più di tutte le altre chiese di Toscana. Le assise bianche e nere dei pilastri a fasci di colonne non mi urtarono come al Lübke. No; se è vero che nuociono alla bellezza lineare della chiesa mi parvero originali e allegre. [...] Guardavo la porta spalancata da cui irrompeva allegra la gran luce della piazza riarsa, alzavo gli occhi al fiotto che pioveva dalla cena di Pierin del Vaga [sic] nell'occhio della facciata e pensavo: Ha ragione il Taine: uno spirito libero e giocondo ha guidato gli architetti” (ivi, p. 342).

³³ W. Lübke *Grundriss der Kunstgeschichte*, Ebner & Seubert, Stuttgart 1860; Id. *Essai d'histoire de l'art*, J. Rouam, 2 voll., Paris 1886-1887 (il riferimento citato da Thovez si ritrova a pp. 412-413 dell'edizione originale; a p. 53 del secondo volume dell'edizione francese). H. Taine, *Voyage en Italie. II. Florence et Venise*, Librairie Hachette et C., Paris 1866 (l'opinione di Taine, riportata da Thovez, si può identificare in un passaggio presente a p. 65 del volume).

La passione per l'architettura e l'archeologia

L'interesse per quell'accezione larga di medioevo architettonico, d'altronde, doveva in qualche modo appartenere già da tempo alla sua formazione: una predilezione plasmata non tanto sugli insegnamenti appresi alla scuola tecnica ma piuttosto attraverso le iniziative che videro la città di Torino protagonista del dibattito architettonico nazionale, riscontrabili proprio in quel giro di anni.

Partendo da una tradizione già ampiamente affermata di studi e restauri dell'architettura romanica e gotica in Piemonte, la costituzione, nel 1884, del Borgo medievale (un insieme di edifici chiamato a riproporre, sulle rive del fiume Po, un villaggio medievale del XV secolo) avrebbe fornito un esempio concreto di edilizia antica, in linea con quella necessità di ripensare all'architettura come valore aggregante e riconoscibile di un'identità comune, avvertita soprattutto dopo la svolta unitaria.

Costruito in occasione dell'*Esposizione generale italiana* del 1884, il Borgo medievale era frutto di un lavoro collegiale di ricerca (tra pittori, architetti e letterati),³⁴ che partendo da un'indagine archeologica e storica sulle antichità subalpine arrivava a proporre un complesso di edifici dal carattere rigorosamente filologico, sulla scorta delle informazioni storico-artistiche raccolte lungo anni di studi sul campo. L'intento, che non era limitato alla sola architettura ma si estendeva allo studio ed alla classificazione delle stesse arti decorative (secondo una prospettiva antiquariale di matrice positivista), era quello di fornire un'indicazione di gusto e di "unità" stilistica (Camillo Boito lo definirà "un museo didattico per le arti industriali")³⁵ come modello virtuoso per la stessa architettura contemporanea, fuorviata in quel momento dagli eccessi dell'ecllettismo.

Per Thovez, poi, l'interesse verso l'architettura antica poteva giungergli dallo stesso ambito familiare, in particolare dal padre Cesare, che in gioventù aveva eseguito il rilievo dell'abbazia romanica di Vezzolano, visitata nuovamente insieme al figlio Enrico non più

³⁴ Relativamente all'esposizione *Esposizione generale italiana* del 1884 ed al Borgo medioevale si veda R. Maggio Serra, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo medioevale del Valentino*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, 27 giugno – 27 settembre 1981), Vallecchi, Firenze 1981, pp. 19-41; P. Marconi, *Il borgo medioevale di Torino. Alfredo D'Andrade e il borgo medioevale in Italia*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Vol. IV, G. Einaudi, Torino 2004, pp. 491-520; P. Boccalatte, *La sezione di storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884*, in E. Castelnuovo e A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medioevale*, Edizioni della Normale, Pisa 2008, pp. 31-59.

³⁵ C. Boito, *Il Castello Medioevale. Album Ricordo dell'Esposizione Nazionale del 1884 in Torino*, Treves, Milano 1884, p. 22.

tardi del settembre del 1890.³⁶

Quasi in concomitanza con l'uscita dell'articolo *Il duomo di Siena. Ricordi recenti* per la "Gazzetta Letteraria" (apparso il 25 ottobre 1890), si sarebbe affacciata una nuova occasione per tornare a ragionare sui problemi di architettura. Nel settembre di quell'anno, infatti, l'apertura della *Prima Esposizione Italiana di Architettura* sarebbe stata salutata da Thovez con un inaspettato interesse. Il 29 settembre scriveva all'amico Torasso: "Non ti ho parlato dell'esposizione di architettura che ho visto di straforo prima dell'apertura... C'è molto da guardare e da studiare...".³⁷ La sua intenzione era quella di ritornarci più e più volte per indagare a fondo le ampie sezioni della mostra. Nell'occasione, infatti, l'esposizione, oltre ad includere i rilievi di edifici medievali, ammetteva la presenza di progetti contemporanei e di pianificazione urbanistica, nonché le recenti applicazioni industriali destinate al settore civile.³⁸

Nata sull'esperienza dell'esposizione del 1884 (a dimostrazione dell'attenzione verso questa disciplina, nel 1887, veniva inaugurata una Sezione di architettura presso il Circolo degli artisti di Torino), la mostra del '90 ribadiva ulteriormente quella "mancanza di un'architettura nazionale"³⁹ già evidenziata anni prima, ricercandone tanto nei progetti quanto in una serie di dibattiti – scaturiti nel contesto dell'esposizione – le possibili soluzioni.

A due settimane di distanza dall'inaugurazione del 29 settembre, Thovez esternò la propria

³⁶ Nel necrologio dedicato a Cesare Thovez, pubblicato sull'*Annuario* del Regio Museo industriale di Torino si precisa come egli "Fu tra i primi cultori delle opere di architettura antica in Piemonte, e la famiglia conserva i suoi rilievi dell'antica Abbazia di Vezzolano" (L. Décugis, *Cesare Thovez*, cit., p. XLII). Il 19 settembre 1890, Thovez si recava in visita alla medesima abbazia, in compagnia del padre: "Ieri sono stato con mio padre a visitare l'abbazia di S. M. di Vezzolano presso Albugnano sulle colline dietro Chieri a tre ore e mezzo da Chieri, due in vettura e una e mezzo a piedi. È una vecchia chiesa lombarda dell'800, nella facciata rosea e grigia di mattoni e di arenarie con addizioni posteriori e nell'interno uno stupendo *jubè* o tribuna istoriata a bassorilievi conservatissimi nello stile delle chiese romanze francesi. È in un luogo solitario, conservatissima. Ha capitelli e pilastri a fiorami incrociati di un lavoro morbido, perfetto" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 20 settembre 1890, *Diario e lettere*, pp. 97-98).

³⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 29 settembre 1890, *Diario e lettere*, p. 102 (l'esposizione era stata inaugurata il 28 settembre). A distanza di tre settimane avrebbe nuovamente informato l'amico aggiungendo: "Non ti ho parlato dell'esposizione d'architettura. Io ci vado spesso e prendo note e sfoglio fotografie. Ci sarebbe moltissimo da vedere e da studiare" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 ottobre 1890, *Diario e lettere*, p. 108).

³⁸ La mostra, suddivisa in quattro sezioni (I divisione: architettura, 1° arte antica e moderna – rilievi e restauri 2° arte moderna - progetti ed opere; II divisione: industrie artistiche attinenti all'architettura [marmi, terre cotte, ceramiche, vetri, pittura decorativa, lavori in metallo, in metallo fuso, lavori in legno]; III divisione: pubblicazioni di architettura; IV divisione: piani di città, progetti urbani, norme e regolamenti edifici) riuniva 700 espositori con un totale di circa 14.000 tavole; cfr. *Prima Esposizione Italiana di Architettura. Torino 1890*, catalogo della mostra, Tip. Origlia, Festa e Ponzone, Torino 1890; relativamente alla genesi ed allo sviluppo dell'esposizione si veda lo studio di M. Volpiano, *Torino 1890. La prima esposizione italiana di architettura*, Celid, Torino 1999.

³⁹ M. Ceradini, *L'architettura italiana alla prima Esposizione d'architettura in Torino*, Carlo Clausen, Torino 1890, p. 6.

ambizione di buttarsi nella mischia del dibattito sull'architettura contemporanea, che nell'occasione era stato aperto da una serie di conferenze organizzate a margine dell'esposizione, raccolte successivamente anche in un volume.⁴⁰ Scriveva a Torasso:

Ora son dietro a scrivere un articolo che [...] spero di ficcare nella "Letteraria" ["Gazzetta letteraria"], dove rispondo in certo modo a un articolo di Ceradini ed a una conferenza di un certo Melani....⁴¹ In questo articolo mi propongo di farli arrabbiar tutti provando che uno stile nuovo *artistico* secondo i nostri gusti non potrà sorgere, e che la loro impazienza di liberarsi dalle tradizioni e di fare un'architettura razionale e moderna è stupida, perché quest'architettura non sarà *artistica* né punto né poco, e quindi ci lascerà [sic] più che mai il desiderio degli stili precedenti. Ti va?....⁴²

L'articolo prospettato non sarebbe in ogni caso apparso; la profonda aspirazione di Thovez sarebbe forse venuta a patti con la sua ancor modesta preparazione sull'argomento – o forse si sarebbe scontrata con un verosimile rifiuto della stessa "Gazzetta Letteraria" –, portandolo in definitiva ad un nulla di fatto. I pochi accenni trasmessi nella lettera a Torasso lo collocano comunque sulla stessa linea sostenuta da Camillo Boito già dieci anni prima (nel 1880 l'architetto milanese, infatti, affermava: "perché un'architettura sia monumento di una età e di un popolo, bisogna che si annodi intimamente al passato").⁴³

In tempi più recenti la medesima posizione era caldeggiata dallo stesso Alfredo d'Andrade a Torino, contrapposta a quella più riformista di Alfredo Melani (che esortava invece ad "ammirare i predecessori, non seguirli"),⁴⁴ citato non a caso nel passaggio della lettera. Un approccio idealmente conservativo, quello immaginato da Thovez, che, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, tentava, nel suo eccesso di cautela, di porre freno agli abusi accademici e alle stesse derive dell'ecllettismo.

Lasciando da parte il progetto di articolo, le visite alla *Prima Esposizione Italiana di*

⁴⁰ *Conferenze. 1° Esposizione italiana di architettura*, ottobre-novembre 1890, Tipografia L. Roux e C., Torino 1891.

⁴¹ M. Ceradini, *Fra ingegneri e architetti. I*, in "Gazzetta letteraria", a. XIV, n. 40, 4 ottobre 1890, pp. 314-315 e Id., *Fra ingegneri e architetti. II*, in "Gazzetta letteraria", a. XIV, n. 41, 10 ottobre 1890, pp. 322-323. La conferenza di Alfredo Melani, intitolata *Dottrinarismo architettonico*, si era tenuta il 6 ottobre nel contesto della Prima Esposizione Italiana di Architettura; cfr. *Prima Esposizione Italiana di Architettura*, in "Gazzetta Piemontese", 6-7 ottobre 1890, p. 1. La conferenza è riprodotta integralmente nel volume *Conferenze. 1° Esposizione italiana di architettura*, cit., pp. 29-57.

⁴² Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 ottobre 1890, *Diario e lettere*, p. 108.

⁴³ Cfr. C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Ulrico Hoepli, Milano 1880 (in particolare l'introduzione *L'architettura dell'Italia nuova*, pp. V-XLVI; la citazione è a p. XXVI). Relativamente al ruolo di Boito nelle esposizioni torinesi si veda G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997 (in particolare il capitolo *Torino 1885. La questione dei monumenti tra archeologia e invenzione*, pp. 191-239).

⁴⁴ A. Melani, *Dottrinarismo architettonico*, in *Conferenze. 1° Esposizione italiana di architettura*, cit., p. 38. Circa il dibattito sulla riforma dell'architettura, intrapreso in quegli anni da Boito e Melani, di veda M. Nicoletti, *L'architettura liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1978 (in particolare il capitolo *Il dibattito sullo stile*, pp. 3-25).

Architettura avrebbero innescato un interesse diretto verso l'architettura e le arti decorative, spingendo Thovez a recarsi direttamente nei siti archeologici – o semplicemente nei borghi medievali limitrofi a Torino – per eseguire rilievi di facciate o di particolari architettonici antichi. Fece indagini soprattutto nelle cittadine di Moncalieri, Brusasco, Ciriè e Saluzzo, e affrontò lo studio dei reperti medievali conservati presso il Museo Civico della città.⁴⁵ Un lavoro analitico di copiatura, condotto a mano libera su fogli di carta, che sarebbe stato ben presto soppiantato dall'uso del mezzo fotografico, sperimentato da Thovez già a partire dalla fine degli anni Ottanta.

L'entità di questi disegni, oltre a rappresentare un esercizio di copiatura fedele all'originale, avrebbe rappresentato per Thovez un motivo di riflessione costante e diretta, confermata dalla stessa volontà di collocare i medesimi nello spazio della propria quotidianità, decidendo di appuntarli alle pareti del proprio studio.⁴⁶

Idee sparse

Se la continua ricerca di fotografie, recuperate attraverso l'aiuto di amici e parenti, veniva spesso dichiarata apertamente da Thovez, con riferimenti chiari rispetto ai suoi interessi di raccolta (ma, come si è già detto, si tratta perlopiù di immagini limitate al campo dell'archeologia), diventa molto più complesso capire quali furono le letture affrontate nei delicati anni giovanili.

Buona parte della sua formazione si svolse in maniera autonoma e indipendente, portata a compimento attraverso le opportunità culturali che la città gli poteva in quel momento offrire; all'apporto determinante delle biblioteche civiche, più volte menzionate nei suoi scritti, si sarebbe aggiunta, da lì a poco, la scoperta della biblioteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti.⁴⁷ Si trattava di un luogo silenzioso e poco frequentato, perfetto per integrare le conoscenze ancora molto precarie della storia dell'arte e dell'archeologia.

⁴⁵ Cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 7, "Opere grafiche e dipinti". Non è un caso che, proprio all'esposizione del 1890, ampio spazio fosse dato proprio al rilievo architettonico dei monumenti antichi, a tal punto da bandirne anche un premio.

⁴⁶ L'operazione appare evidente in una fotografia del periodo, che mostra Thovez all'interno del suo studio, circondato da fotografie e disegni, tra i quali è possibile riconoscere i rilievi di particolari architettonici e decorativi eseguiti intorno al 1890; Cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, "Raccolte fotografiche".

⁴⁷ Nel gennaio del 1894 avrebbe scritto "Ora ho trovato modo di introdurmi in quella [biblioteca] della Accademia Albertina, dove studio solo e senza noie" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 gennaio 1894, *Diario lettere*, p. 378).

L'istituzione culturale offriva un'ampia disponibilità di pubblicazioni – anche internazionali – non presenti altrove. Forniva un aggiornamento che, nell'ambito delle edizioni a diffusione periodica, poteva completarsi ulteriormente attraverso il ruolo svolto dai caffè cittadini, meno scontato del previsto. Più che altrove in Italia, infatti, la principale attrattiva delle caffetterie torinesi era caratterizzata proprio dalla numerosa presenza di riviste – sia nazionali che straniere – date liberamente in lettura ai propri avventori.⁴⁸

Se il suo impegno diretto come critico d'arte e divulgatore si affaccerà soltanto a partire dalla seconda metà del 1895 (inizialmente con collaborazioni occasionali con il quotidiano milanese “Corriere della Sera” e con la rivista “Emporium”), le poche opinioni circa lo stato delle arti in Italia erano affidate in questo periodo alle pagine del diario o, ancora, alle numerose indicazioni scritte a margine delle proprie lettere.

Nonostante quell'immagine di chiusura e isolamento caratteristica del suo personaggio – autodefinitosi “solitario dunque e orso” –⁴⁹ che porterebbe ad immaginarlo estraneo a qualsiasi sommovimento contemporaneo, Thovez si dimostrò in realtà ben più addentro ai problemi del suo tempo, filtrati soprattutto attraverso gli interessi letterari in quel momento preponderanti. Da quel clima decadente e scapigliato (incarnato, a Torino, dal poeta e magistrato Giovanni Camerana, o mediato, ancora, dallo stesso Charles Baudelaire, conosciuto sicuramente prima del 1891)⁵⁰ sembrava infatti recepire alcuni indirizzi di carattere estetico, soprattutto quando tentava di mettere a fuoco la natura stessa dell'opera d'arte, che considerava necessariamente lontana da un'ideale di perfezione formale:

Un'opera d'arte per essere grande bisogna abbia spigoli. È nella poesia e nella musica come nelle arti figurative. L'armonia completa, fluidità, la grazia perfetta non s'incontrano che nelle opere mediocri, o per lo meno le opere veramente grandi ed originali hanno sempre durezze, salti, spezzature, difetti

⁴⁸ Relativamente alla fase successiva allo spostamento della capitale, resta la viva testimonianza di Valentino Carrera, che offre uno spaccato della diffusione dei periodici nei caffè cittadini intorno al 1880: “A Torino al Caffè ci si va assai meno per sorbire la bevanda arabica che a leggere i giornali, e per ciò fra le spese notevoli d'ogni caffetteria c'è quella dell'abbuonamento [sic] ai giornali stranieri. [...] sono molti i Caffè in cui si possono leggere l'*Illustration*, il *Monde illustré*, *Über Land und Meer*, l'*Illustrirte Zeitung*, *The illustrated London news*, l'*Illustrazione italiana*, il *Pasquino*, il *Fischietto*, lo *Spirito folletto*, *Le Monde amusant*, il *Giro del mondo*, e diverse riviste della moda, dei giornali illustrati; il *Times*, degli inglesi politici; *Le Figaro*, *Les Débats*, *Le Siècle*, *Le Rappel*, *La République Française*, dei francesi; l'*Allgemeine Zeitung*, dei tedeschi; il *Bund*, degli svizzeri; dei nazionali, senza contare quelli di Torino, la *Perseveranza*, il *Corriere Mercantile*, l'*Ufficiale*, l'*Opinione* ed il *Fanfulla*. Il Caffè Madera, in via Lagrange, or sono pochi anni vinceva tutti i suoi compagni per istraordinaria abbondanza di giornali: ne contava la bellezza di centodieci!” (V. Carrera, *I Caffè*, in *Torino*, Roux e Favale, Torino 1880, pp. 321-322).

⁴⁹ 9 marzo 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 131.

⁵⁰ Per Giovanni Camerana si veda A. Briganti, *Giovanni Camerana*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma 1974, vol. 17, pp. 167-169 e M. Dillon Wanke, *Camerana critico d'arte*, in *Piemonte e letteratura del '900*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979), 1980, pp. 85-116. Relativamente alla conoscenza di Baudelaire, il 9 marzo 1891 Thovez annovera il poeta francese tra le sue letture giovanili, antecedenti a quella data; cfr. *Diario e lettere*, p. 131.

insomma di omogeneità, di fluidità.⁵¹

Se l'attenzione di Thovez, in quegli anni, sembrò essere perlopiù indirizzata verso quelle che lui stesso definiva come “le cose morte” – con chiaro riferimento alle sue predilezioni nei confronti delle discipline archeologiche –, il dibattito sulle arti contemporanee trovò invece spazio in pochi ma significativi appunti, redatti nel marzo del 1891 sulle pagine del proprio diario: si trattava di idee e nozioni forse spigolate tra giornali e riviste (nonostante Thovez abbia insistito sempre molto sull'autonomia del proprio pensiero, considerandolo estraneo da possibili influenze esterne),⁵² che facevano trasparire una presa di posizione ben definita verso la tendenza “realista” da più parti già discussa in Italia,⁵³ offrendone contestualmente gli spunti per un superamento della stessa:

Io comprendo il realismo come una necessaria reazione contro la maniera, che non è altro che idealismo irrancidito, ma credo anche che qualunque sia il valore, la piacevolezza, la luce d'ingegno di un'opera d'arte realista, le più alte espressioni artistiche siano riservate alla sentimentalità e alla potenza fantastica. Il realismo servirà a fornirci di buoni procedimenti, a informarci di spirito umano; ma la mente ha i suoi diritti; essa ne può rinunciare a creare mondi più alti di quel visibile, ne ammettere che le elucubrazioni fantastiche siano da meno della cronaca della realtà. Così è che io con perfetta sicurezza preferisco per esempio il ricordo alla cosa stessa. Perché nel ricordo è una purificazione, un'idealità, un profumo di poesia, un senso lirico che nella cosa non è.⁵⁴

Thovez sembrava preferire un approccio soggettivo e psicologico dell'opera d'arte, teso a riaffermare la priorità della percezione individuale rispetto alla restituzione mimetica del dato naturale; un atteggiamento che, in alcune linee essenziali, mostrava una certa vicinanza con il pensiero del filosofo francese Jean-Marie Guyau, soprattutto in relazione al ruolo giocato dalla memoria nel processo di creazione artistica (proprio Guyau affermava “le fond le plus solide sur lequel travaille l'artiste, c'est le souvenir”) esplicitato nel volume *L'Art au point de vue sociologique* del 1889 (apparso due anni prima, quindi, del passaggio citato).⁵⁵ Una pubblicazione che, da lì a poco, avrebbe riscosso un notevole successo anche in Italia.⁵⁶

⁵¹ 17 novembre 1890, diario, *Diario e lettere*, pp. 111-112.

⁵² “Gli studi che bene o male ho proseguiti in questo tempo, comunque tenui, li ho compiuti secondo le mie idee, i miei gusti, i miei sistemi, ridendomi d'ogni regola e d'ogni consiglio antico e moderno. Io ho imparato [...] a giudicar colla mia mente, anzi fidandomi più sull'istinto che sulla ragione” (27 marzo 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 140).

⁵³ Si veda il capitolo *Roma 1883-89: il paesaggio stato d'animo*, in A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, pp. 21-84. Per quanto riguarda il dibattito torinese, cfr. *infra*, nota 58.

⁵⁴ 9 marzo 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 134.

⁵⁵ Cfr. J.-M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, F. Alcan, Paris 1889; la citazione è a p. 98.

⁵⁶ Relativamente all'influenza del pensiero di Guyau nella critica italiana si veda A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Einaudi, Torino 1981 (in particolare il capitolo *Milano 1891-94: la battaglia per l'arte*,

La conferma a quanto detto arrivava per Thovez nel prosieguo della stessa pagina di diario, nella quale affrontava l'argomento delle mostre d'arte, offrendo alcuni giudizi sul genere del paesaggio:

Guardiamo le esposizioni di quadri attuali. Oramai non si dipinge più che paesaggio, e paesaggio dal vero. Vi sono pittori abilissimi. Ma essi non ne hanno colpa. La realtà cruda è spesso senza poesia e i loro quadri essendo necessariamente meno efficaci della realtà, sono spoeticissimi, cioè non hanno nessun valore. Perché la musica è la più poetica di tutte le arti? Perché è la più organicamente ideale, non costretta come la pittura e la scultura e la letteratura a modellarsi sul vero e a spolverarsi di ideale.⁵⁷

Il riferimento alla pittura di paesaggio, d'altronde, era da intendersi come una questione particolarmente urgente proprio a Torino; una città che, dopo la linea romantica tracciata da Antonio Fontanesi durante i suoi anni di permanenza subalpina, vedeva imporre la pittura spiccatamente verista del suo allievo Marco Calderini, dal 1880 protagonista incontrastato di questo genere.⁵⁸

I problemi sollevati da Thovez, in realtà, non si rivelavano come una prerogativa a lui esclusiva, ma si ritrovavano espressi negli stessi dibattiti scaturiti all'indomani della prima Triennale di Brera (inaugurata nel maggio dello stesso anno). Esposizione che rappresentò un momento cruciale per il superamento delle istanze realiste a favore di uno sviluppo idealista delle arti figurative, intese anche nelle loro possibili accezioni musicali.⁵⁹

pp. 85-138); nello specifico di Vittore Grubicy, cfr. I. Schiaffini, *Vittore Grubicy de Dragon tra divisionismo e simbolismo*, in Id. (a cura di), *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto 2009, pp. 9-44; per Ugo Ojetti, cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e "Il Marzocco" (1896-1899)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. 22, n. 4, 1992, pp. 1073-1109.

⁵⁷ 9 marzo 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 136.

⁵⁸ Proprio nel 1880, Calderini veniva insignito di un premio per il paesaggio alla *IV Esposizione Nazionale di Belle Arti* di Torino. Relativamente al contesto torinese, e, in particolare, alla pittura di paesaggio si veda R. Maggio Serra, *Il vero e il paesaggio in Piemonte: vent'anni di polemiche e dibattiti*, in R. Barilli, A. Borgogelli, E. Farioli, C. Poppi, P. Stivani, *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 maggio -11 settembre 1988), Mazzotta, Milano 1988, pp. 90-104; id., *Sfida della nuova pittura e resistenze della critica. Torino ai tempi di Fontanesi*, in E. Farioli e C. Poppi (a cura di), *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra, (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San Domenico, 25 aprile - 13 luglio 1999), Federico Motta, Milano 1999, pp. 48-55; id., *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo, C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento I*, Electa, Milano 1990, pp. 65-86; A. Dragone, *Pittori dell'ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Banca CRT, Torino 2000.

⁵⁹ Relativamente alla mostra del 1891 si veda A. Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 18, febbraio 1983, pp. 55-72; E. Staudacher (a cura di), *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre - 18 dicembre 2016), Gallerie Maspes, Milano 2016 (con un ampio regesto bibliografico della critica coeva all'esposizione, curato da G. Lojacono e id., pp. 118-121).

Oltre il volume di Anna Maria Damigella precedentemente citato (A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, cit.) rimane imprescindibile per una lettura di questo periodo il contributo di Mimìta Lamberti per la *Storia dell'arte italiana* Einaudi; cfr. M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in G. Bollati, P. Fossati (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*, III, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-172. Si vedano inoltre i cataloghi delle mostre di G. Piantoni e A. Pinget (a cura di), *Italie 1880-1910*.

Dopo solo qualche mese, Thovez abbandonava recisamente il suo interesse per le arti figurative per tornare nuovamente alla poesia, mostrando tutta la sua incertezza verso un percorso di critica ancora ben lontano dall'essere definito:

Io non so che mi abbiano fatto le arti figurative, per cui ho spasimato tanto, ma il fatto è che io le odio ora cordialmente, e di statue e di musei, di chiese e di quadri non me ne importa un fico e non farei due ore di ferrovia volentieri per essi, mentre pochi mesi sono ne avrei fatto decine a piedi. Bisogna vederne di tutti i colori e questa è di color oscuro. Spiegala tu, se ti piace. Io amo ora più soltanto la poesia.⁶⁰

Lettere e filosofia, all'Università

Nell'ottobre del 1891 Thovez affermava la sua decisione di prendere la licenza liceale – una volontà espressa già diversi anni prima – con il chiaro intento di proseguire poi gli studi alla Facoltà di lettere all'Università di Torino, seguendo il percorso già tracciato alcuni anni prima dall'amico Surra (con il quale sperava di poter condividere parte del suo programma accademico, cosa che in realtà non avverrà).⁶¹ Una scelta sicuramente non semplice, che si scontrava con quella sua intenzione di continuare a studiare in maniera autonoma e, soprattutto, ora che la salute sembrava essersi ristabilita, dedicarsi pienamente alla poesia.⁶²

La scelta di affrontare quattro anni di università sarebbe stata sollecitata da questioni di natura contingente, determinata soprattutto dalla volontà di ottenere la propria indipendenza economica, al di là del prestigio che il titolo universitario gli avrebbe potuto

Arte alla prova della modernità, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), Allemandi, Torino 2001; C. Vorrasi, F. Mazzocca, M. G. Messina (a cura di), *Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Diamanti, 3 marzo – 10 giugno 2018), Ferrara Arte, Ferrara 2018 (per le tangenze tra i linguaggi figurativi e musicali in particolare M. G. Messina, *Musica e pittura alla prova degli Stati d'animo*, pp. 259-275).

⁶⁰ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 12 settembre 1891, *Diario e lettere*, p. 193.

⁶¹ Il 14 ottobre 1891 appuntava sul proprio diario “Ieri sera, dopo molte titubanze, con Ettore ho messo il discorso sui miei casi. [...] Abbiamo ragionato poco, colle voci tremanti, trattenendo a stento le lagrime. Si è concluso che l'unica via che mi si presenti è di studiare quest'anno per prender la licenza liceale e di studiare poi lettere all'Università. [...] Di ritornare agli studi di ingegnere non mi basterebbe la salute, anche se non ne sentissi una ripugnanza invincibile” (14 ottobre 1891, *Diario e lettere*, p. 221). Come si apprende dalle stesse parole di Thovez trasmesse all'amico Torasso, Giacomo Surra aveva invece preso la licenza liceale nell'estate del 1888: “Surra ha preso finalmente gli esami. [...] il mio sogno di studiare insieme con Surra all'Università è bell'e spedito. E se la cosa prosegue com'è incamminata, non so a quanti anni di distanza lo potrò seguire” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 21 luglio 1888, *Diario e lettere*, p. 23).

⁶² “piegare la mia povera salute appena appena ristabilita a prezzo di infinite cure e di cinque anni di riposo alle fatiche di una scuola inferiore” (14 ottobre 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 211).

conferire: “Eppure io compio cosciente questo sacrificio. E confesso che se è il bisogno materiale che mi vi stringe, io non vedo mal volentieri di poter vantare fra la gente beffarda un titolo, sia pure quello ridicolo di dottore”.⁶³

A quasi ventitré anni Thovez, dopo aver conseguito la licenza secondaria presso il liceo Gioberti,⁶⁴ si iscriveva alla Facoltà di lettere e filosofia (l'immatricolazione sarebbe avvenuta il 10 novembre 1892),⁶⁵ intraprendendo così un percorso di formazione superiore interrotto ben sette anni prima.

Seppur ancora segnata dal decentramento imposto alla città nel 1864, l'Università torinese viveva in quegli anni una stagione particolarmente felice, che si fondava sul prestigio assunto come luogo di ricerca e di studio, affermato già prima dell'unità nazionale. Oltre l'indiscutibile centralità delle discipline scientifiche (contraddistinte da un approccio spiccatamente positivista alla materia), la Facoltà di lettere e filosofia – in particolare – si mostrava come una tra le più frequentate e riconosciute dell'intero panorama nazionale, soprattutto grazie alla presenza carismatica del poeta e studioso Arturo Graf, italianista di fama non estraneo alla stessa cultura filosofica del tempo, intorno al quale si riuniva l'intero corso di studi umanistici. Docente di Letteratura italiana, oltreché rettore della stessa Università tra il 1892 e il 1894,⁶⁶ Graf aveva basato il proprio insegnamento su uno studio filologico e comparativo dei testi molto rigoroso, che trovò nel “Giornale storico della letteratura italiana” – da lui fondato nel 1883 e poi diretto – l'organo ufficiale di diffusione.

Il metodo storico utilizzato da Graf – che traeva dallo spirito positivo delle scienze il proprio criterio di analisi e ricerca applicandolo alla letteratura –⁶⁷ in realtà, già negli anni

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Thovez sostiene l'esame il 21 luglio 1892. Nel registro ufficiale del liceo Gioberti, viene specificato come la formazione di Thovez sia avvenuta in forma privata con la dicitura “istr.[uzione] paterna”; cfr. Torino, Liceo Gioberti, Archivio storico, *Registro generale 1892*, n. 39; si veda anche il diario, cfr. 21 luglio 1892, diario, *Diario e lettere* p. 262. Tra i membri della commissione esaminatrice figura Corrado Corradino, docente di lettere e personalità di rilievo nel contesto culturale cittadino, ugualmente presente cinque anni più tardi alla laurea di Thovez, in qualità docente aggregato.

⁶⁵ Cfr. Torino, ASUT, Facoltà di lettere e filosofia, Registro carriera, matr. 75-161, 160. Si veda anche *Iscritti nell'anno scolastico 1892-93. 1° anno di corso (Filosofia e Lettere)*, in *R. Università degli Studi di Torino. Annuario accademico per l'anno 1892-93*, Stamperia Reale, Torino 1893, pp. 295-296 (296).

⁶⁶ Relativamente agli incarichi istituzionali e accademici ricoperti da Graf si veda P. Novaria, *Arturo Graf nei documenti istituzionali conservati dall'Archivio torico dell'Università degli Studi di Torino*, in C. Allasia e L. Nay (a cura di), *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del Positivismo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 191-229. A proposito della Facoltà di Lettere e Filosofia nel periodo preso in considerazione si veda C. Dionisotti, *Letteratura e storia nell'Università di Torino fra Otto e Novecento*, in *Piemonte e letteratura del '900*, cit., pp. 29-40; C. Pogliano, *L'età del positivismo*, in I. Lana (a cura di), *Storia della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino*, Olschki, Firenze 2000, pp. 101-130; B. Bongiovanni, *L'università e l'Accademia: le Scienze giuridiche, economiche, sociali, statistiche, storiche, filosofiche e filologiche*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. VII*, cit., pp. 686-724.

⁶⁷ Cfr. C. Dionisotti, *Scuola storica*, in V. Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, III,

di frequentazione di Thovez, si trovava ad essere messo in discussione nel contesto della stessa Università, attraverso la pluralità di voci che animavano la Facoltà torinese. Nel 1890, Rodolfo Renier, titolare del corso di Storia comparata delle letterature neolatine, evidenziava sulle pagine della “Gazzetta Letteraria” i possibili limiti di questo approccio. Un metodo che, nonostante l’innegabile rigore scientifico, rischiava di far perdere di vista gli aspetti qualitativi ed estetici delle opere prese in esame. La soluzione di Renier si spingeva a proporre l’introduzione di un nuovo insegnamento universitario che, affiancando l’approccio storico più tradizionale ne fornisse parallelamente gli strumenti per una valutazione di tipo estetico e di gusto; una nuova proposta, dunque, per la quale ipotizzava una altrettanto inedita figura di docente:

non basterebbe un uomo di gusto; ci vorrebbe un uomo di gusto e di scienza insieme, un pensatore, uno scrutatore dei fenomeni del bello, psicologo e letterato. Il suo insegnamento, attraentissimo e in singolare modo profittevole, dovrebbe ridare al pubblico una cosa di bellezza, quale è sentita nel temperamento del docente: lavoro questo di scomposizione analitica che supera in difficoltà qualsiasi altro lavoro riflesso, perché richiede nello stesso tempo attitudini filosofiche ed artistiche non comuni.⁶⁸

Sull’onda di questi intendimenti, il passo verso la storia dell’arte sarebbe stato molto breve, soprattutto se valutato in una prospettiva più globale: l’assenza di un insegnamento specifico della disciplina – problema comune in tutti gli atenei della penisola – avrebbe portato Renier a dichiarare qualche mese più tardi come “In Italia il livello della coltura artistica è spaventosamente, disastrosamente basso”, esortando subito dopo le istituzioni ad introdurre un insegnamento specifico per la materia: “La mancanza di cattedre, d’onde s’insegni la storia dell’arte nelle nostre Università, è una delle più vergognose deficienze dell’insegnamento nostro. Non si tratta di una cattedra *di lusso*; si tratta di una cattedra essenziale, fondamentale, che manca”⁶⁹ (come risaputo, la prima cattedra di storia dell’arte sarà istituita a Roma con Adolfo Venturi, già titolare dell’insegnamento dal 1896, soltanto nel 1901; a Torino, invece, bisognerà attendere sino 1907 con l’incarico affidato a Pietro

Utet, Torino 1973, pp. 352-361.

⁶⁸ R. Renier, *L’arte nelle Università. Lettera aperta al prof. Corrado Corradino*, in “Gazzetta Letteraria”, a. XIV, n. 49, 6 dicembre 1890, pp. 385-386 (385). La lettera arrivava a seguito di un precedente scambio con Corrado Corradino (C. Corradino, *Metodo storico e metodo estetico*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 48, 29 novembre 1890, pp. 377-378) inaugurato da un articolo dello stesso Renier del 15 novembre (R. Renier, *Metodo storico e metodo estetico*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 46, 15 novembre 1890, pp. 361-362).

⁶⁹ Id., *Per la storia delle arti del disegno*, in “Gazzetta letteraria”, a. XV, n. 8, 21 febbraio 1891, pp. 57-58 (58). Il problema sarebbe stato risollevato da Corradino alcuni mesi più tardi, sottolineando la noncuranza delle giovani generazioni per le stesse esposizioni d’arte “Si direbbe che l’educazione artistica è lasciata in una trascuranza ignominiosa; quasi quasi si è tentati di credere che si vadano avvezzando le giovani generazioni a farne senza, come se fosse cosa inutile e vana” (C. Corradino, *Per l’arte*, in “Gazzetta letteraria”, a. XV, n. 24, 13 giugno 1891, pp. 185-186 [186]).

Toesca).⁷⁰

L'ingresso di Thovez in Università si innestava dunque in questo clima di ripensamento generale che, seppur con molte difficoltà, tentava di lasciarsi alle spalle il rigore del metodo storico e positivista per aprirsi a nuove possibilità di ricerca, costituite attraverso il dialogo tra le differenti discipline, non esclusa quella storico-artistica.

In realtà, per sua stessa ammissione, Thovez avrebbe vissuto l'esperienza universitaria in maniera profondamente distaccata (una "convenienza senza grave sacrificio – così confidò –, ma senza alcun entusiasmo"),⁷¹ mostrando una certa insofferenza verso l'impegno quotidiano delle lezioni ("a certi corsi mi annoio mortalmente") e le imposizioni degli esami. L'unica eccezione riguardava gli insegnamenti di glottologia ("benché complicatissima e difficile, mi diverto un mondo, quasi solo fra i miei anarchici compagni") e quelli di lingue, inaspettatamente graditi.⁷²

Anche rispetto allo stesso Graf – del quale seguirà per due anni i corsi, dedicati rispettivamente alla letteratura del Settecento ed al Romanticismo –, l'apprezzamento non arrivava tanto per il suo ruolo di insegnante ma piuttosto per il suo impegno di critico letterario ("Graf fa le critiche con molto più spirito che le lezioni").⁷³ Ciò nonostante le opportunità che le sue lezioni potevano in quel momento offrire: l'insegnamento era strutturato su tre appuntamenti settimanali, uno dei quali si svolgeva in forma seminariale e

⁷⁰ Relativamente ad Adolfo Venturi si veda G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996 (per il suo insegnamento universitario in particolare le pp. 88-90, 131-134, 154). Per Pietro Toesca si veda *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011 (in particolare il contributo M. Aldi, "solitario come un orso": gli anni torinesi di Pietro Toesca, pp. 7-18); M. Aldi, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie IV, vol. 2, n. 1, 1997, pp. 145-191.

⁷¹ 10 dicembre 1892, diario, *Diario e lettere*, p. 293.

⁷² Le citazioni riportate sono presenti nella lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 11 marzo 1893, *Diario e lettere*, p. 321. I corsi seguiti e gli esami sostenuti da Thovez furono: al primo anno i corsi obbligatori di Storia delle lingue (Pezzi), Geografia (Cora), Letteratura italiana (Graf), latina (Cortese), greca (Müller), Storia antica (Schiaparelli), moderna (Cipolla), Grammatica latina (Cortese), greca (Pezzi), Filosofia teoretica (D'Ercole) e il corso libero di Lingua tedesca (Müller), con esami di Grammatica greca (18/30), latina (18/30), Storia delle lingue (20/30), Geografia (27/30), Filosofia teoretica (22/30); il secondo anno i corsi obbligatori di Letteratura italiana (Graf, ma il corso è tenuto Cian), greca (Müller), latina (Cortese), Storia moderna (Cipolla), antica (Schiaparelli), Letterature neolatine (Renier), Archeologia (il corso tenuto da Fabretti, titolare della cattedra, sarebbe stato svolto da Ferrero) e il corso libero di Lingua tedesca (Müller), con esami di Storia moderna (25/30), antica (30/30), Letterature neolatine (30/30), Archeologia (30 e lode); il terzo anno i corsi obbligatori di Letteratura italiana (Graf), latina (Cortese), greca (Müller), Storia della filosofia (Bobba) e i corsi liberi di Lingua greca (Müller), Letteratura latina (Valmaggi), greca (Zuretti), con esami di Storia della filosofia (22/30), Letteratura latina (22/30), italiana (28/30); il quarto anno i corsi obbligatori di Letteratura greca (Fraccaroli), Letterature neolatine (Renier), Archeologia (Ferrero) e il corso libero di Letteratura greca (Zuretti), con un esame in Lingua greca (25/30); cfr. Torino, ASUT, Facoltà di lettere e filosofia, Registro carriera, matr. 75-161, 160.

⁷³ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 22 dicembre 1892, *Diario e lettere*, p. 296.

coinvolgeva direttamente gli studenti.

In tale occasione, che cadeva sempre di sabato, la lezione era aperta al pubblico cittadino e si sviluppava sotto forma di contraddittorio tra allievi, nella quale il ruolo del professore era limitato al solo compito di moderatore. L'incontro si trasformava dunque in una sorta di "palestra" per gli studenti, uno spazio nel quale poter esporre le rispettive creazioni poetiche o i primi abbozzi di ricerca critica. In tali circostanze la personalità di Thovez – a quanto pare – sembrò giocare un ruolo più che mai attivo nei dibattiti intrapresi.⁷⁴

In quegli anni, d'altronde, si trovava a condividere l'esperienza universitaria con un gruppo di studenti che per formazione e interessi si dimostrava tutt'altro che scontato, e che negli anni a venire si sarebbe distinto per l'alto profilo culturale, non circoscritto al solo contesto locale: tra i suoi compagni figuravano infatti il poeta Francesco Pastonchi (definito da Thovez come "l'unico interessante" tra il gruppo),⁷⁵ Giovanni Cena, Gina Lombroso – figlia del noto antropologo – e Zino Zini. È invece più difficile comprendere se Thovez abbia potuto entrare in contatto con Pietro Toesca o Massimo Bontempelli, che si iscriveranno alla Facoltà torinese soltanto quando lui sarà ormai in dirittura di arrivo.⁷⁶

Nonostante la sua proverbiale difficoltà a stringere rapporti amicali (gli stessi compagni venivano malevolmente definiti come una "turba di ragazzi"),⁷⁷ non viene difficile immaginare come la vicinanza di questo gruppo possa aver influenzato – almeno in parte – la crescita intellettuale dello stesso Thovez. Si tratta di un'amicizia che, almeno nel caso di Zini e Cena, si dimostrerà piuttosto duratura nel tempo e non limitata alla sola esperienza degli anni universitari.⁷⁸

Certo, la distanza da colmare in alcuni casi era molta, giocata anche su un impegno politico

⁷⁴ La presenza attiva di Thovez alle lezioni del sabato trova un riscontro nel ricordo di Giuseppe Gallico, autore di un volume che rievoca le vicende culturali della città tra Otto e Novecento; scriveva a tal proposito: "ogni sabato, alle tre pomeridiane, conveniva in un'aula dell'Università, gran folla di studenti di lettere e di altre facoltà specie di legge e di signore: il Maestro [Arturo Graf] quel giorno non faceva lezione, ma dirigeva i tornei letterari in cui giostravano Thovez, Pastonchi, Bontempelli, Foà ed altre giovani promesse" (G. Gallico, *Torino di ieri. Ritratti e ricordi*, Edizioni Palatine, Torino 1954, p. 59). Nella relazione annuale del corso (frequentato da Thovez), relativa all'anno accademico 1894-1895, Graf avrebbe evidenziato la qualità dei propri studenti, soprattutto durante le lezioni seminariali del sabato, sottolineando come "Nelle conferenze si lessero lavori di giovani, si discussero dottrine letterarie, si proposero dubbii e quesiti, sia di storia letterarie, sia di estetica. Dei giovani, che in grande numero frequentarono la scuola, non posso se non lodarmi" (Torino, ASUT, *Corrispondenza*, 1894-1895, fasc. I 20, *Relazione annuale degli studi*).

⁷⁵ "L'unico interessante un certo Pastonchi... un uomo così, io lo vedo ministro fin d'ora" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 22 dicembre 1892, *Diario e lettere*, p. 296).

⁷⁶ Pietro Toesca si immatricolerà nell'anno accademico 1894-1895, mentre Bontempelli nel 1895-1896.

⁷⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 22 dicembre 1892, *Diario e lettere*, p. 294.

⁷⁸ Il nome di Thovez ricorre infatti nei diari di Zino Zini (figura di intellettuale impegnato negli studi filosofici e letterari, vicino al movimento socialista), dimostrano una frequentazione attiva almeno sino al 1902; cfr. Torino, Centro Studi Piro Gobetti, Fondo Zino Zini, Diari III e IV. La vicinanza con Cena è da attribuirsi invece al comune impegno nell'ambito della critica d'arte, affacciandosi per entrambi a partire dal 1895.

diffuso che, proprio in ambito universitario, si andava in quel momento costituendo. Se per Thovez l'attività politica non pareva essere al centro della sua agenda intellettuale (di fatto, l'unica sua presa di posizione fu rappresentata in quegli anni dall'articolo *La follia guerresca*, pubblicato sulla rivista milanese "Idea liberale" nel 1895, nel quale contestava la politica coloniale del governo Crispi),⁷⁹ ben diverso fu l'atteggiamento che si sarebbe innescato intorno al 1892 in merito alla questione sociale, negli stessi ambienti a lui vicini. L'"andata al popolo" degli intellettuali torinesi e la loro adesione al socialismo – seppur inteso in una chiave più umanitaria e moralizzante che ideologica – si sarebbe immediatamente riverberata all'interno dell'ateneo e verosimilmente sugli stessi studenti, incoraggiati dalle prestigiose adesioni di docenti e scrittori, in quel momento a loro vicini (Cesare Lombroso e Arturo Graf, così come lo stesso Edmondo De Amicis).⁸⁰

La mancata adesione di Thovez al socialismo ed il rifiuto netto degli stessi ideali avrebbe portato, nel 1894, ad una rottura violenta con l'amico Surra – convertitosi invece al pensiero socialista –, a partire proprio da una visione politica apparentemente inconciliabile, nella quale la stessa estrazione borghese di Thovez avrebbe rappresentato un motivo dirimente per il loro distacco.⁸¹ Di fatto, la sua presa di distanza dalle questioni sociali troverà in seguito un riflesso sensibile nel suo stesso orientamento di critico, incline a considerare l'opera d'arte come una forma di espressione aristocratica, secondo un principio che si rende già evidente in alcune pagine del diario datate ai primi anni Novanta: "il disgusto profondo per la cecità e l'ingiustizia dell'attuale sobbollimento democratico, la superiorità assoluta dell'ingegno e del cuore dell'uomo colto e raffinato: sono ben queste le idee estetiche rettrici del mio organismo morale".⁸²

Merita invece un discorso diverso la centralità che assunse l'archeologia in quegli anni di studio. All'ingresso di Thovez in Università l'insegnamento archeologico era tenuto da

⁷⁹ E. Thovez, *La follia guerresca*, in "Idea liberale", n. 52, 29 dicembre 1895, pp. 2-3. Relativamente alla rivista milanese, fondata nel 1892 da Alberto Sormani e Guido Martinelli si veda M. M. Rizzo, *L'"Idea Liberale" dal 1892 al 1906*, Milella, Lecce 1982 e V. Bagnoli, *Letterati e massa. "L'idea liberale" (1891-1906)*, Carocci, Roma 2000.

⁸⁰ Sulla questione del movimento socialista a Torino è sempre utile il volume di P. Spriano, *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Einaudi, Torino 1972 (relativamente al contesto universitario e culturale, per gli anni presi in considerazione, si veda il capitolo *Il socialismo dei professori*, pp. 37-60). L'11 febbraio 1892, Edmondo De Amicis, in una conferenza intitolata *Osservazioni sulla questione sociale* tenuta presso l'associazione universitaria torinese, esortava i giovani studenti ad impegnarsi politicamente, affermando: "Occupatevi ora di quella questione [sociale], ora che avete l'intelletto e l'animo aperto a tutte le grandi idee [...]. Milioni di vostri fratelli a cui la fortuna ha negato il conforto e l'onore degli studi, e chiuso la via d'ogni agiatezza, confidano nell'opera della gioventù studiosa, sperano che almeno voi studierete spassionatamente la loro causa" (*Osservazioni sulla questione sociale. Conferenza di Edmondo De Amicis*, in "Gazzetta piemontese", 12 febbraio 1892, pp. 3-4 [3]).

⁸¹ Cfr. *Diario e lettere*, pp. 404-406.

⁸² 5 dicembre 1891, diario, *Diario e lettere*, p. 226.

Ariodante Fabretti, sostituito nel 1893 da Ermanno Ferrero, studioso di formazione letteraria ed esperto soprattutto di antichità subalpine.⁸³ Thovez trovò in Ferrero – più che in altri – un punto di riferimento importante vista la sua vocazione archeologica, già considerata determinante ed esclusiva per il proprio futuro. Non più tardi del 1894 scriveva, infatti, non senza un po' di presunzione: “aspettando di poterlo fare sul terreno, mi esercito a scoprire i monumenti nelle pubblicazioni, e scommetto che sono molto più informato di Ferrero che mi darà l'esame. Ci fa un bellissimo corso, indegno della torma che lo ascolta; ma qualche volta mi accorgo di saperne più di lui”.⁸⁴

A parte l'immodesta affermazione, il corso di archeologia greca seguito al secondo anno di studi fruttò a Thovez, a dimostrazione della sua passione nel settore, l'unico 30 e lode della sua carriera.⁸⁵ L'interesse per la disciplina non si limitava però alla sola offerta universitaria, ma si concretizzava anche e soprattutto attraverso uno studio condotto in maniera autonoma, tramite i testi in quel momento a lui accessibili. Nel suo diario e nelle sue lettere Thovez riferisce, infatti, di aver consultato le riviste “Revue Archéologique” e “Archäologische Zeitung” ed i volumi *Denkmäler des klassischen Altertums* di August Baumeister, le *Croniques d'Orient* di Salomon Reinach, oltre che il primo *Histoire de la sculpture grecque* di Maxime Collignon.

Nel gennaio del 1894, in una lettera a Torasso, Thovez mostrava di aver già ben chiaro il progetto della sua tesi (da discutersi soltanto due anni più tardi, nell'estate del 1896), che si sarebbe concentrata sul rapporto tra lo stile miceneo e quello geometrico del Dipylon (pittura vascolare greca dell'VIII secolo a.C.). L'argomento veniva definito “pieno di interesse perché buio come un forno”.⁸⁶ La ricerca, affrontata da Thovez in maniera discontinua, senza apparente organicità, si sarebbe completata soltanto a ridosso laurea, a soli tre mesi dalla consegna finale.

Lo scarso attaccamento all'istituzione universitaria lo avrebbe ben presto portato a cercare altrove una qualche forma di riconoscimento o, comunque, un modo per sviare dalla monotonia del suo impegno negli studi: a partire dal 1893 Thovez tornava infatti a

⁸³ La sostituzione di Fabretti è conseguente alle sue condizioni di salute. Morirà l'anno successivo, nel 1894; cfr. M. Barra Bagnasco, *Le discipline archeologiche*, in I. Lana (a cura di), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, cit., pp. 321-342 (in particolare i capitoli *Dal 1862 al 1894: Ariodante Fabretti* e *Dal 1895 alla fine della prima guerra mondiale*, pp. 323-333). Relativamente ad Ermanno Ferrero, si veda il ricordo formulato all'indomani della sua morte; cfr. E. d'Ovidio, *Adunanza del 25 Novembre 1906, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, in *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, XLII (1906-1907), Carlo Clausen, Torino 1907, pp. 121-123.

⁸⁴ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 gennaio 1894, *Diario e lettere*, pp. 378-379.

⁸⁵ Cfr. ASUT, Facoltà di Lettere e filosofia, Registro degli esami speciali di archeologia, 1892-98, p. 78 (sostenuto il 4 luglio 1894).

⁸⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 gennaio 1894, *Diario e lettere*, pp. 373.

collaborare, in maniera più continuativa, con la “Gazzetta letteraria”, pubblicando soprattutto i suoi componimenti poetici (in quell’anno le colonne della rivista ospitavano sei sue poesie ed il saggio letterario *Il Boiardo lirico sconosciuto*, oltre una traduzione in italiano dei versi *My Sister's Sleep* di Dante Gabriele Rossetti) o ancora sulle pagine “Gazzetta del Popolo della Domenica”, allegato settimanale dell’omonimo giornale torinese.⁸⁷ Era un modo soprattutto per veder riconosciuta la sua attività letteraria e, al contempo, ottenere una qualche forma di retribuzione.⁸⁸

Ben presto si sarebbe ugualmente affacciata una nuova vocazione, inaspettata, ma perfettamente in linea con quella sua volontà di esplorare indiscriminatamente tutte forme artistiche, espressa in più occasioni nelle pagine del suo diario (“io sono il solo a contemperare nella mia mente senza sforzo, organicamente, un uguale amore per la plastica e pel colore, per la musica e per la poesia”).⁸⁹ Si trattò di un’aspirazione che veniva da molto lontano nel tempo, dagli anni della sua prima giovinezza, e che soltanto ora poteva compiutamente esaudire:

il sogno della mia fanciullezza è forse per avverarsi: sarò anche pittore. Era la mia teoria, la mia idea fissa da ragazzo. Scartare tutti gli insegnamenti di disegno, le orecchie, i nasi, mettersi davanti alla realtà e pestare fino a riuscire. Poi m’ero ricreduto dinanzi alla difficoltà terribile della tecnica, dimenticando l’altra mia teoria che all’esecuzione di un’opera d’arte è solo necessario una data *cultura mentale*. Quando questa è sufficiente, la tecnica è subito assimilata o creata.

Io ho la soddisfazione intensa di aver cominciato a far versi solo quando il cuore scoppiava di passione, di aver incominciato a dipingere solo quando la mente aveva acquistato una completa e originale potenzialità pittorica *mentale*. Nulla di vocazione tecnica in me, di virtuosità.⁹⁰

L’idea di rifiutare qualsiasi forma di erudizione artistica per inseguire un approccio empirico e intuitivo con la pittura si scontrava però con la mancanza effettiva di mezzi tecnici; neanche la perizia acquisita nel campo del rilievo architettonico gli sarebbe, verosimilmente, bastata. L’avvicinamento alla pittura si sarebbe concretizzato grazie

⁸⁷ E. Thovez, *Il Boiardo lirico sconosciuto*, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 9, 4 marzo 1893, p. 65; D. G. Rossetti, *Il sonno di mia sorella*, versi, traduzione di E. Thovez, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 16, 22 aprile 1893, p. 135; E. Thovez, *Nuvole di primavera, I peschi*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 21, 27 maggio 1893, p. 185; Id., *Maria*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 32, 12 agosto 1893, p. 274-275; Id., *Alti pascoli, Nel vento*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 44, 4 novembre 1893, p. 371; Id., *Pace d’autunno in collina*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 52, 30 dicembre 1893, p. 441.

⁸⁸ In realtà, a partire dai primi mesi 1894, la “Gazzetta letteraria” avrebbe smesso di retribuire i propri collaboratori, così come avveniva da sempre con la stessa “Gazzetta del Popolo della Domenica”; cfr. *Diario e lettere*, p. 395.

⁸⁹ 28 aprile 1893, diario, *Diario e lettere*, p. 330.

⁹⁰ 28 settembre 1883, diario, *Diario e lettere*, pp. 355-356.

all'incontro con Arturo Conterno,⁹¹ un adolescente più giovane di lui formatosi nell'atelier di Giacomo Grosso, che gli avrebbe impartito le nozioni fondamentali della tecnica ad olio a partire dalla primavera del 1893.⁹² Durante le loro sedute, condotte *en plein air* di fronte al verde suburbano – anche rievocate nelle pagine del diario –, lo stesso esercizio pittorico non sarebbe sfuggito a quel processo di compenetrazione tra differenti linguaggi artistici, con un'intensità sino ad allora mai sperimentata: “ci sediamo nell'erba a legger versi – racconta Thovez – e zufoliamo i ‘Maestri Cantori’ mentre dipingiamo”.⁹³

Conterno si dimostrava, oltre che un pittore, anche un attento lettore, in grado di consigliare allo stesso Thovez la lettura de *L'Œuvre* di Émile Zola; il romanzo sarebbe stato immediatamente apprezzato e discusso (in una lettera inviata all'amico pittore scriveva: “Questa lettura mi ha messo in corpo una frenesia di dipingere che avrà tempo a sbollire nelle lunghe ore di incretinimento obbligatorio della scuola”),⁹⁴ a tal punto da innescare in Thovez la volontà “di rifare il romanzo sopra un altro tono”,⁹⁵ cogliendo nel giro di amici i possibili “attori” della sua rivisitazione (oltre a Conterno, ipotetico *alter ego* del protagonista del romanzo Claude Lantier, considerava come interpreti anche Ettore Bracco, il poeta Cosimo Giorgieri Contri e Guido Berteau).⁹⁶

⁹¹ Relativamente ad Arturo Conterno (1871-1942) si veda *Mostra di Arturo Conterno pittore*, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, gennaio 1953), Tipografia Torinese, Torino 1953; A. Galvano (a cura di), *La pittura a Torino all'inizio del secolo (1897-1918)*, catalogo della mostra (Torino, Foyer del Piccolo Regio, 30 agosto – 1° ottobre 1978), Torino 1978, p. 50.

⁹² “Non studio per gli esami. Non ho più nessuna voglia di studiare. [...] Mi restano due o tre pomeriggi per settimana. Nei mesi scorsi li impiegavo a passeggiare cogli amici. Da una settimana li impiego, indovina: a dipingere! A dipingere a olio, dal vero, di paesaggio. Non credere che sia effetto di uno spostamento di fase nella mia vocazione artistica: è un capriccio e un piacere che Conterno mi ha agevolato.” (Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 14, 21 aprile, *Diario e lettere*, p. 325). L'intenzione di imparare a dipingere era già stata sollevata alcuni mesi prima, come dimostra una lettera allo Conterno del settembre 1892: “Quando mi insegni a dipingere? Io mi domando spesso se non ho già esaurito tutte le mie facoltà letterarie e se non sarebbe ora di volgersi a qualche altro ramo. Le mie più schiette tendenze da ragazzo erano per le arti figurative e solo l'accessibilità maggiore mia ha tratto alla letteratura. L'ecclettismo artistico che vagheggiavo adolescente mi lusinga di nuovo: tanto in qualunque ramo non sarò che un dilettante” (lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 28 settembre 1892, Torino, Archivio eredi Conterno).

⁹³ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 14, 21 aprile 1893, *Diario e lettere*, p. 326.

⁹⁴ Lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 1 dicembre 1893, Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 3, “Corrispondenza diversa”, 35. La lettera, diversamente dal *corpus* di corrispondenza conservato tuttora presso gli eredi del pittore Arturo Conterno, si trova tra le carte personali di Thovez, donate nel 1975 al Centro Studi Piemontesi di Torino; relativamente alle vicende del lascito cfr. P. Luparia, *Tra le carte inedite di Enrico Thovez. Una prima ricognizione*, in “Studi Piemontesi”, vol. XII, fasc. 2, novembre 1983, pp. 410-415.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Nel giro delle amicizie di Thovez sono quasi tutti coetanei: Ettore Bracco (1870-1932), formatosi come ingegnere, si distinguerà nei primi anni del Ventesimo secolo con alcuni progetti in linea con il gusto dell'“Arte nuova”, caldeggiato in quel momento da Thovez, dimostrandosi altresì attento alla valorizzazione del patrimonio storico, rintracciabile nella sua collaborazione con la rivista “Emporium”, in particolare con un contributo sull'Abbazia di Vezzolano (E. Bracco, *Luoghi romiti: S. Maria di Vezzolano*, in “Emporium”, vol. IV, n. 24, dicembre 1896, pp. 457-470); il rapporto tra Bracco e Thovez si intensificherà ancora negli anni a venire, condividendo un viaggio in Germania nel 1905. Cosimo Giorgieri Contri (1870-1943), invece,

L'ipotesi del romanzo, come molti altri progetti affacciatisi in quel periodo, non si sarebbe mai concretizzata; nelle impressioni trasmesse a Conterno, appariva comunque significativa la decisione di edulcorare il naturalismo zoliano, riportando il contesto della riscrittura ad un clima colto ed aristocratico (che confermava sottotraccia le ambizioni elitarie di Thovez), lontano dalle possibili derive sociali ed umanitarie:

Claude Lantier in fondo non è che un tecnico. Il suo ideale confuso di riprodurre *la vita*, tradisce l'insufficienza della sua natura plebea. Ora io pensavo che sarebbe molto più grande la rappresentazione dell'evoluzione psichica di un artista più alto in cui il fermento di trovare nuove formule tecniche si unisse ad un idealismo poetico di sostanza.⁹⁷

Il passo verso un impegno critico, a questo punto, sarebbe stato breve, influenzato forse da questa sua nuova cognizione dei mezzi pittorici o dalle sollecitazioni che potevano ancora provenirgli dalle occasioni espositive visitate in quegli anni in città.⁹⁸ Non più tardi del gennaio 1894 Thovez segnalava la volontà di mettersi a scrivere articoli per misurarsi soprattutto con i problemi della contemporaneità, pur non avendo in quel momento alcuna idea sulla possibile destinazione editoriale dei suoi testi: “Ho scritto degli articoli atroci sulle arti figurative odierne – scrisse allora –, persuaso che non riuscirei mai a pubblicarli, e non tenterei neanche; così, per affermarmi davanti a me stesso”.⁹⁹

Si trattava di una decisione che si sarebbe riproposta, a distanza di oltre un anno, nell'aprile del 1895: “ho un articolo sulle insufficienze della pittura moderna, tre o quattro altri in incubazione”,¹⁰⁰ scriveva, riconfermandosi poi ancora nell'ottobre, con conclusioni sempre analoghe:

Avevo degli studi incominciati; un articolo sulle tendenze preraffaellistiche nell'arte, un altro sullo stile futuro; cose che in un altro paese potrebbero richiamare l'attenzione su di me e destare discussioni ardenti. Non ho più avuto cuore di mettervi le mani. Tanto a che prò? Scritti che siano

è un poeta; originario di Lucca si trasferisce molto giovane a Torino, pubblicando il suo primo libro di versi nel 1887. Guido Berteà (1869-1942) è invece figlio del pittore Ernesto Berteà, attivo all'interno del Circolo degli Artisti di Torino, a partire soprattutto dalla fine degli anni Venti.

⁹⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 1 dicembre 1893, Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 3, “Corrispondenza diversa”, 35.

⁹⁸ Stando alle indicazioni riportate nel *Diario*, Thovez doveva aver visitato nel 1892 due importanti esposizioni organizzate per il centenario della Società Promotrice di Torino, composte da una mostra d'arte moderna e da un'esposizione retrospettiva; cfr. *Diario e lettere*, p. 254. Dal carteggio con Conterno si evince inoltre come la pittura di Antonio Fontanesi – presente alla mostra retrospettiva con oltre sessantotto opere – avesse aperto un dibattito tra i due. L'attenzione verso Fontanesi, d'altronde, si renderà esplicita sul finire del secolo, definita poi attraverso un contributo apparso sulla rivista “Emporium” nel 1901; cfr. lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 22 agosto 1896 (Torino, Archivio eredi Conterno).

⁹⁹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19 gennaio 1894, *Diario e lettere*, p. 376.

¹⁰⁰ 6 aprile 1895, diario, *Diario e lettere*, p. 518.

non so dove collocarli.¹⁰¹

Quali siano, in realtà, i contenuti di questi articoli in cantiere (molto probabilmente sono da identificarsi con i due contributi che, aggiornati e ripensati, appariranno sul “Corriere della Sera” tra la fine del 1895 e l’inizio del 1896),¹⁰² lo si può ben comprendere da una lettera inviata a Torasso nel luglio del 1894, con la quale Thovez esternava senza esitazione i suoi propositi di rinnovamento. Rendeva partecipe l’amico del suo giudizio sulle istanze culturali contemporanee, auspicando soprattutto una rottura con la tradizione artistica del passato, ripercorsa troppo spesso passivamente dagli artisti del momento. Arrivava addirittura a vagheggiare un progetto ambizioso di pubblicazione, dedicato proprio al futuro delle arti figurative (che mutuava nel suo proposito la stessa definizione di “avvenire” trasmessa da Wagner nei suoi scritti teorici, richiamato non a caso a modello nello svolgimento della lettera):

Voglio sempre fare e non faccio mai il mio libro sulla *vera arte dell'avvenire*, in cui vorrei infondere in qualche altro se non la visione netta dell'arte futura come io ho, almeno un barlume di sogno e l'entusiasmo della ricerca.... Se c'è qualche cosa che mi faccia uscir dai gangheri è leggere sui giornali titolati di *pittura dell'avvenire*, di *arte idealista* gli aborti simbolici e allegorici di qualche *fumiste* di Milano. Sempre così. Quando le cose portano a una reazione buona, subito l'imbecillità della mente le riduce a una vuota apparenza di novità. Ma chi vede la profonda poesia delle donne moderne, della vita moderna, dell'amore moderno? Anzi, chi vede ciò che si potrebbe fare idealizzando questa realtà, facendola rispondere all'ideale mentale della nostra mente? Io ho talvolta visioni di quadri da schiacciare per la sola trovata della sostanza tutte le gallerie moderne. La pittura ha bisogno di un Wagner, di un uomo di una genialità tale da schiacciare tutti i tecnici puri usufruendone il lavoro. Ma come mi è grave dover passare per ammiratore o per tollerante di un'arte che non ha nessuna affinità colla mia anima, anzi ne è la negazione assoluta! Della scoltura poi! Nelle nostre esposizioni è ridotta a qualche cosa di miserabile, al fantasma di una cosa viva in tempi dimenticati. Ma dal solo studio della plastica greca io ho derivato nei miei occhi una potenza di leggere la realtà che mi dà dei brividi di delizioso spavento. [...] Mi par impossibile che questa gente non senta la divina ebbrezza di modellare le carni. Quanti soggetti di vita! Quante novità di atteggiamenti, di espressioni, fermandosi anche alla pura bellezza delle membra lasciando da parte l'espressione psichica che supererebbe la potenza mentale dei modellisti moderni! Vi sono intere classi di sensazioni, di mosse che non hanno mai avuto un'espressione plastica. Non c'è più nessuno che senta nulla, che abbia bisogno di pensare, di avanzare, di infondere il genio nella materia. I migliori si cristallizzano in una inerte ammirazione per l'antichità, anzi pel rinascimento. È incredibile com'è raro il senso plastico nella gente anche colta. Su dieci persone abbastanza intendenti di letteratura, appena sette apprezzeranno più o meno la musica, cinque al più la pittura, e

¹⁰¹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 3 ottobre 1895, pp. 555.

¹⁰² E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, in “Corriere della Sera”, 16-17 ottobre 1895, pp. 1-2; id., *Alla ricerca di uno stile*, in “Corriere della Sera”, 10-11 aprile 1896, pp. 1-2.

una la plastica. [...] Da qualche tempo mi è venuto un sospetto. Che questo rinnovamento dell'arte coll'infusione di modernità avverrà quando la rivoluzione sociale ch'è nell'aria, avrà mutato l'ambiente. Cosicché io sono ridotto a vedere il mio sogno più caro alla dipendenza di ciò che aborro. Per me e per qualche altro un'evoluzione completa dell'arte non sarebbe che questione d'ingegno, ma per la massa stupida degli intelligenti, sarà necessario impiccare, ghigliottinare, scrivere della storia della rivoluzione, bruciare i musei ecc. per accorgersi che nel mondo vi sono altre forme, altri sentimenti, altri modi di rappresentazione di quelli usati dai nostri antenati.¹⁰³

In questo lungo passaggio, di fatto, non è difficile ritrovare il caratteri e i fondamenti di quell'accusa di "rachitismo" imputata da Thovez alle arti del suo tempo (considerate troppo involute su un passato ormai remoto, a tal punto da identificarsi come una forma di manierismo piuttosto che incarnare i caratteri della modernità), sferrata oltre un anno più tardi sulle pagine del "Corriere della Sera" con l'articolo *Il nuovo rachitismo dell'arte*.¹⁰⁴

Nonostante la mancanza di un giornale o di un editore che potesse accogliere, nell'immediato, i suoi articoli, la spinta a scrivere veniva immaginata da Thovez – oltreché determinata da una volontà di imporsi autonomamente nel dibattito nazionale – come una fonte di possibile guadagno, valutata soprattutto con una prospettiva futura: intorno al 1895, una delle sue maggiori paure era rappresentata dal veder consacrato il proprio futuro all'insegnamento presso i Licei o gli istituti tecnici, occupazione normalmente considerata come lo sbocco naturale dopo gli studi in Lettere (un destino d'altronde comune a molti suoi coetanei, tra i quali lo stesso Giacomo Surra). Thovez rifuggiva questa prospettiva, che considerava come totalizzante e non più in grado di concedergli il tempo necessario per coltivare con serenità i propri studi e le proprie passioni. Un rifiuto che doveva essere determinato dal suo carattere schivo e poco propenso alla socialità, unito ad una inesperienza comunicativa che lui stesso definiva come "inettitudine oratoria".¹⁰⁵

La volontà di approdare alla professione giornalistica si poneva dunque come una necessità non immediata, ma comunque non lontana, che si sarebbe affacciata all'indomani del conseguimento della Laurea, prevista nell'estate del 1896, per la quale avrebbe dovuto porre le basi con un certo anticipo rispetto alla scadenza prefissata.

L'urgenza di migliorare la propria condizione economica – fortemente avvertita in questi anni – veniva immaginata come una forma di investimento da impiegare per i suoi stessi studi, ormai proiettati verso la comprensione e l'indagine degli indirizzi estetici moderni:

Perché la povertà mi impedisce di viaggiare, di comperare libri, stampe, fotografie, di vedere

¹⁰³ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 16 luglio 1894, *Diario e lettere*, p. 413.

¹⁰⁴ E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, in "Corriere della Sera", 16-17 ottobre 1895, pp. 1-2.

¹⁰⁵ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, *Diario e lettere*, p. 545.

esposizioni, gallerie, monumenti, di seguire le correnti del pensiero, di conoscere i nuovi indirizzi artistici, di sviluppare la mia personalità secondo i suoi bisogni.¹⁰⁶

Bisogni che, sempre a margine delle pagine del suo diario, venivano puntualizzati con maggiore precisione, mostrando le urgenze culturali attive in quel determinato momento:

Per lavorare, per creare io ho bisogno di uscire di qui, di rinvigorire al contatto di altre correnti intellettuali la mia energia assopita. Ho bisogno di vedere gli impressionisti inglesi, di vedere le donne inglesi, la campagna inglese, il British Museum e la National Gallery, ho bisogno di sentire il Tristano e il Parsifal, l'Oro de Reno, il Siegfried e il Crepuscolo, i Troiani e la Dannazione di Faust di Berlioz, ho bisogno di veder il Lussemburgo e le sculture di Charpentier [...] ho bisogno di comperare libri e libri, e stampe e fotografie e calchi di sculture greche, e acqueforti e acquerelli.¹⁰⁷

Di fatto, la via di un possibile guadagno si affacciava in quel momento non tanto attraverso gli articoli di critica sulle arti figurative (per i quali, comunque, una vera e propria professionalità non era ancora stata riconosciuta, intesa più che altro come un'occupazione mutuata dalla più affermata critica letteraria) ma piuttosto attraverso una serie di contributi dedicati all'archeologia, pubblicati a partire dal marzo del 1895. Thovez intraprendeva in quel momento una collaborazione con la rivista mensile "Emporium" – fondata a Bergamo soltanto nel gennaio di quell'anno – trovando nella natura multidisciplinare della medesima la sede più adatta per vedere pubblicati i propri articoli, auspicandone un non troppo difficoltoso accoglimento (verosimilmente la rivista, trovandosi impegnata nella ricerca di nuovi collaboratori che potessero coprire gli innumerevoli ambiti di studio, vedeva di buon occhio anche gli interventi del giovane Thovez).

I tre contributi, dedicati rispettivamente all'arte greca, egizia e assira, sarebbero apparsi tra marzo e dicembre,¹⁰⁸ distinguendosi soprattutto per il loro carattere divulgativo e per il tono aggiornato (che gli costava parecchie giornate di ricerca nelle biblioteche),¹⁰⁹ profondamente in linea con l'urgenza informativa caratteristica del periodico bergamasco.

L'attività pubblicistica di Thovez si sarebbe ben presto ampliata al quotidiano "Corriere

¹⁰⁶ 1° dicembre 1894, diario, *Diario e lettere*, p. 471.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 471-472.

¹⁰⁸ E. Thovez, *Le recenti scoperte archeologiche in Grecia*, in "Emporium", vol. I, n. 3, marzo 1895, pp. 234-239; id, *Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico*, in "Emporium", vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 39-52; id, *La Bibbia e i monumenti Assiri*, in "Emporium", vol. II, n. 12, dicembre 1895, pp. 425-442.

¹⁰⁹ Nell'aprile del 1895, dopo l'uscita del suo primo articolo su "Emporium", scriveva: "Ho il tavolino ingombro di roba. Avrei da scrivere articoli di archeologia andante per giornali che mi frutterebbero qualche soldo, da rispondere ad amici e di leggere libri che m'han dato in prestito" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 19, 24 aprile 1895, *Diario e lettere*, p. 524); alcuni mesi più tardi ne avrebbe invece rifiutato la possibilità: "il miraggio di qualche meschino guadagno vorrebbe attirarmi di nuovo a far rapsodie mercenarie in biblioteca: ma temo che non ci riuscirà" (lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 5 agosto 1895, Archivio eredi Conterno); sino a decidersi, verso la fine dell'anno, a riprendere le ricerche per i suoi articoli: "Ho passato tre giorni nelle biblioteche a completare una miserabile rapsodia archeologica da mandare a qualche giornale" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 3 ottobre 1895, *Diario e lettere*, p. 559).

della Sera”, con un articolo dedicato al tesoro di Boscoreale,¹¹⁰ l’importante rinvenimento archeologico avvenuto 1895, composto oreficerie di epoca augustea, espatriato clandestinamente in Francia subito dopo la scoperta; un articolo che, oltre che a fornire una descrizione sommaria dell’entità degli oggetti ritrovati (recuperando le notizie da una relazione dell’archeologo Héron de Villefosse, apparsa sulla “Gazette des beaux-arts”),¹¹¹ denunciava sottotraccia le inadempienze delle istituzioni italiane, non in grado di trattenerne il “tesoro” romano sul territorio nazionale.

Ma non solo; in quello scorcio di tempo (tra la fine del 1895 e l’inizio del 1896) la feroce polemica sui plagi dannunziani lanciata da Thovez sulle colonne della “Gazzetta letteraria” – destinata ad offrirgli una notorietà di levatura europea – non avrebbe fatto altro che rafforzare e legittimare il suo ruolo nascente di critico d’arte, come una voce a quel punto non più ignota, ma già degna di attenzione e riconoscimento.

¹¹⁰ e.t. [E. Thovez], *Che cos’era il tesoro di Boscoreale*, in “Corriere della Sera”, 7-8 ottobre 1895, pp. 1-2.

¹¹¹ A. Héron De Villefosse, *Le trésor d’argenterie de Bosco reale*, in “Gazette des beaux-arts”, vol. 14, 1 agosto 1895, pp. 89-104.

II. La scrittura come mestiere (1895-1901)

Rachitismo e altre patologie

Nel numero del 16 ottobre 1895 del “Corriere della Sera” compariva in prima pagina l’articolo *Il nuovo rachitismo dell’arte*, il contributo iniziale di Thovez dedicato all’arte moderna.¹ La testata milanese, in quel momento tra le più lette e diffuse in Italia, si distingueva ormai da tempo per l’attenzione riservata ai contenuti di natura culturale, mostrandosi tra le più sensibili sull’argomento rispetto l’intero panorama giornalistico nazionale. In particolare, la decisione di ampliare l’offerta dei suoi contenuti all’ambito letterario e artistico era stata fortemente voluta dal direttore Eugenio Torelli Viollier, che a partire dalla fine degli anni Settanta dettava la linea editoriale del quotidiano, imponendo un livello qualitativo alto per le sue collaborazioni.²

¹ E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell’arte*, in “Corriere della Sera”, 16-17 ottobre 1895, pp. 1-2.

² Nei propositi per l’anno 1879, appariva infatti la seguente precisazione: “Il movimento intellettuale italiano non ha avuto finora nel *Corriere* che un’eco fioca e intermittente. La critica e la polemica letteraria non vi hanno fatto che fugaci apparizioni. È questo un difetto comune a quasi tutti i giornali italiani: non si potrebbero citare che due o tre eccezioni. Ed il motivo c’è: questa parte del giornale è la più difficile: un articolo politico può esser mediocre e tuttavia soddisfare il lettore: ma in fatto di articoli letterari, o bisogna dar l’ottimo o nulla” (*Ai nostri lettori*, in “Corriere della Sera”, 17-18 novembre 1878, p. 1). Andrea Moroni, nel suo volume dedicato ai primi decenni del quotidiano milanese, descrive così la politica editoriale del direttore: “la linea editoriale di Eugenio Torelli, finché restò alla guida del quotidiano, fu rivolta alla realizzazione di due obiettivi tra loro complementari: da una parte accrescere le corrispondenze particolari del giornale [...]; dall’altra parte rendere il giornale il più possibile vario, attraverso l’introduzione di nuove rubriche che spaziavano dal resoconto dei dibattiti parlamentari al commento artistico e letterario, dalla cronaca ai consigli pratici, dal romanzo di appendice alle cronache di moda, nel tentativo di riunire in un unico foglio il rigore e la serietà della cronaca politica con l’amenità del passatempo e delle rubriche mondane” (A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 90). Per le rubriche culturali del giornale, si veda in particolare il contributo di I. Furiosi, *La evoluzione della problematica critica nella pubblicistica letteraria del “Corriere della Sera” dal 1876 al 1900*, in “Aevum”, a. XXXIX, fasc. III-IV, maggio-agosto 1965, pp. 289-324. Relativamente alla storia del quotidiano milanese, rimane valido G. Licata, *Storia del Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano 1976. Per un panorama più completo sul giornalismo in Italia si veda V. Castronovo, L. Giacheri Fossati, N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana nell’età liberale*, Laterza, Roma Bari 1979; V. Castronovo, *La stampa italiana dall’Unità al fascismo*, Laterza, Roma Bari 1973; P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, il Mulino, Bologna 2014.

L'assenza di una rubrica fissa di commento artistico permetteva a Thovez di venir accettato tra le colonne del giornale senza troppi problemi. Il suo nome si affiancava così alle più note firme di Corrado Ricci, Luigi Chirtani, Luca Beltrami e Gustavo Macchi, che da tempo animavano gli spazi del quotidiano (Macchi, proprio in quell'anno, si occupava di recensire la prima esposizione internazionale di Venezia).

Già nel titolo, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, Thovez tentava un paragone forte e sicuramente avvertito dai lettori del "Corriere", associando la questione figurativa contemporanea a una patologia medica: quella della malattia ossea, all'epoca assai diffusa e combattuta, determinata dalla mancanza di vitamina D, che colpiva principalmente le classi meno abbienti delle grandi città soprattutto in età infantile, impedendone lo sviluppo organico della corporatura.³

Il paragone serviva per lanciare un'accusa rivolta alla situazione delle arti del tempo e nei confronti degli stessi artisti, più propensi – secondo Thovez – a ripiegarsi sulle facili suggestioni del passato piuttosto che indagare i caratteri che la modernità poteva offrire. Come nel titolo, il presupposto di partenza trovava proprio nel dato biologico – o più precisamente nelle "scienze dello spirito" – la matrice del suo svolgimento. Thovez, applicando in una chiave di estetica fisiologica i principi del darwinismo sociale, affermava come il processo evolutivo dell'uomo avesse determinato una graduale sensibilizzazione delle facoltà intellettive e sensoriali degli individui, indispensabili alla stessa pratica figurativa:

come potenza visiva e metodo rappresentativo l'uomo moderno ha una capacità artistica superiore a quella dei suoi predecessori. Anche nella più mediocre delle opere d'arte moderne salta agli occhi l'*agilità* ottica della comprensione moderna a della forma. E questa agilità risulta dall'assimilazione istantanea delle conquiste pazientemente accumulate in tanti secoli dai progenitori, dalla squisitezza nervosa prodotta da una vita più rapida, nervosa, febbrile, dalla visione continua di questa rapidità e nervosità, infine dal sussidio delle arti fotomeccaniche, le quali ci danno un'analisi della forma del movimento quale non si era mai sognato avere.⁴

L'indicazione, che tradiva certamente la conoscenza delle formulazioni espresse da Jean-

³ Sulle condizioni mediche e sanitarie in quello scorcio di secolo in Italia si veda G. Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste nera ai giorni nostri*, Laterza, Roma Bari 2005 (in particolare i paragrafi *Città e campagna: malattie della miseria e malattie del progresso*, pp. 295-314; *Le "magnifiche sorti e progressive" e la triplice endemia*, pp. 358-387). Il problema del rachitismo, particolarmente avvertito all'epoca, non manca di essere evidenziato da uno scrittore attento alle problematiche sociali come Edmondo De Amicis. Il capitolo *Maggio* del suo romanzo *Cuore*, ambientato proprio a Torino, si apre con la descrizione di un istituto per bambini rachitici.

⁴ E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, in "Corriere della Sera", cit., p. 1.

Marie Guyau nei suoi *Problèmes de l'esthétique contemporaine*,⁵ serviva come punto di partenza per sferrare un attacco nei confronti del preraffaellismo inglese, considerato come un movimento regressivo. Un attacco che non riguardava tanto – come egli stesso preciserà in seguito –⁶ la fase originaria del gruppo (quella incarnata da pittori quali Ford Madox Brown, John Everett Millais e William Holman Hunt) ma piuttosto la deriva assunta in tempi più recenti da un folto numero di epigoni, operanti soprattutto nel campo nell'illustrazione e delle arti applicate (tra i nomi citati compaiono, un po' confusamente, quelli di Walter Crane, William Morris, Pierre Puvis de Chavannes, Carlos Schwabe, ma anche artisti quali Max Klinger, Jan Toorop, Josef Sattler e Gerhard Munthe):

Il preraphaelismo [sic] ha vinto, è entrato nelle abitudini, si è imposto alla critica e agli amatori, si infiltra in tutti i rami, dalla pittura pura all'illustrazione, dalla decorazione all'arte industriale. Ha trionfato in Inghilterra, si propaga in Francia e Germania, minaccia l'Italia.⁷

Pur riconoscendo alla fase primigenia il merito di aver riportato i contenuti della pittura a un livello aristocratico e letterario – in contrapposizione rispetto a quell'arte realista “che andando ad abitare tra i buoi e le vacche, seguendo l'aratro o il carro del letame, [...] non poté darsi a speculazioni filosofiche, né aprirsi a sottigliezze di sentimento” –⁸ Thovez reputava intollerabile che alle soglie del ventesimo secolo ci si potesse accontentare di un appiattimento di contenuti su un passato così lontano. Il richiamo al mondo medievale dei preraffaelliti suonava profondamente anacronistico rispetto alle esigenze della società contemporanea, ormai accelerata dai processi produttivi e tecnologici della vita moderna:

⁵ M. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Felix Alcan Editeur, Paris 1884. In particolare, nel capitolo *L'avenir de l'art et de la beauté d'après la statistique et la physiologie* il filosofo francese affermava “L'organe actif par excellence est et sera de plus en plus le cerveau: c'est donc lui qui attire à soi toutes les puissances de l'être. Selon certains anthropologistes, le système nerveux de l'homme civilisé est plus vaste de trente pour cent que celui du sauvage; il ira s'accroissant encore, et cela aux dépens du système musculaire” (ivi, p. 94); aggiungendo poco più avanti “On pourrait dire, en empruntant à la science contemporaine sa terminologie, que les anciens ont connu surtout la “statique” de l'art; il reste à l'art moderne, avec le mouvement et l'expression, ce que nous appellerons la “dynamique” de l'art. Suivant dans son progrès l'évolution même de la beauté humaine, l'art tend à remonter, en une certaine mesure, des membres au front et au cerveau” (ivi, p. 97).

⁶ Nel 1921, ripubblicando l'articolo all'interno della raccolta *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, Thovez preciserà i termini del suo discorso, definendolo inoltre come “preraphaelismo [sic] di moda”: “È appena il caso di avvertire che l'indirizzo artistico preso in esame è l'arcaismo medievale, che, dalla degenerazione di certi elementi dell'arte del Rossetti, informò l'opera della seconda generazione dei preraphaeliti [sic] e fu diffuso come una formola fissa dal Burn e Jones [sic] e dai suoi seguaci, preraphaelismo che non ha nulla di comune con il primo e vero preraphaelismo col quale è in Italia quasi sempre confuso, col preraphaelismo di Madox Brown, del Millais giovane e di Holman Hunt, che non fu affettazione arcaica medievale ma *naturalismo espressivo*, sano, schietto e sincero, che fu anzi storicamente assai più di quello dei veristi francesi, il vero *verismo* dell'arte moderna, perché non fu grettezza, ma poesia.” (E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, S. Lattes & C., Torino-Genova 1921, p. 121)

⁷ E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, cit., p. 2.

⁸ Ivi, p. 1.

Che vale che noi abbiamo potuto credere che la complessità dell'anima moderna richiedesse una più potente complessità di rappresentazione, che la mobilità muscolare sviluppata dalla vita più rapida domandasse una figurazione più nervosa e agitata? Ecco invece le pose semplici fino all'idiotismo, i movimenti rigidi e impacciati. È il medio evo che grazie al suo fascino di sentimentalità, di semplicità ingenua, riesce a imporre la sua puerile impotenza grafica, la sua *gaucherie* rappresentativa.⁹

La sua voce non si trovava sicuramente al di fuori del coro. La questione del “preraffaellismo alla moda” era già da tempo affrontata in Italia (alcuni mesi più tardi, Thovez scoprirà con stupore gli articoli che Giulio Aristide Sartorio dedicava a Dante Gabriele Rossetti sul “Convito”, apprezzandone i contenuti), anche con toni polemici, così come nel resto dell'Europa.¹⁰ Non mancavano inoltre le letture contraddistinte da un approccio pseudo-scientifico di matrice positivista, come quella data dallo studioso ungherese Max Nordau, che annoverava il movimento inglese tra le forme di degenerazione della società contemporanea, poiché impregnato di un misticismo eccessivo, conseguenza di un'alterazione nervosa. Un'interpretazione che non doveva sicuramente suonare estranea a Thovez e che si muoveva sfruttando le categorie antropologiche formulate nelle teorie di Lombroso, applicate da Nordau nel frangente delle arti e delle lettere (“I degenerati non sono sempre delinquenti, prostitute, anarchici o pazzi dichiarati. Talvolta sono scrittori ed artisti”).¹¹

L'inesperienza di Thovez lo portava, in definitiva, a ricadere su posizioni generiche e vaghe, soprattutto quando tentava di fornire i termini che il rinnovamento contemporaneo avrebbe dovuto attendere, decisamente poco utili in una chiave di applicazione pratica: “Sorga una generazione nuova e [...] allora dal trionfo pieno e incontrastato della forma

⁹ Ivi, p. 2.

¹⁰ “Ora sono occupato a leggere il ‘Convito’ alla Filotecnica. [...] leggo gli studi del Sartorio sul Rossetti. Sai che costui minaccia di diventare il miglior pittore italiano? È pieno di idee giuste e di tendenze elevate” (Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 22 settembre 1896, *Diario e lettere*, p. 625).

Circa la diffusione di preraffaelliti in Italia si veda: B. Saletti, *I Preraffaelliti nella critica d'arte in Italia Tra Ottocento e Novecento*, in G. Oliva (a cura di), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, atti del Convegno internazionale di studi (Vasto, 23-24-25 settembre 1982), Bulzoni, Roma 1984, pp. 427-436; G. Pieri, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: Art, Beauty, and Culture*, MHRA, London 2007; M. Piccioni, *Fortuna dei Preraffaelliti in Italia* in M. T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 febbraio- 12 giugno 2011), Electa, Milano 2011, pp. 270-275.

¹¹ M. Nordau, *In luogo di prefazione*, in Id., *Degenerazione*, F.lli Dumolard, Milano 1893, p. XII. Come indicato nelle pagine introduttive al volume, lo studio di Nordau è dedicato a Lombroso “per riconoscere apertamente e lietamente il fatto, che senza i di Lei lavori non sarebbe stato possibile scrivere il presente volume” (ivi., p. XI). Per l'influenza dello studioso ungherese sulla cultura italiana si veda S. Accocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori editore, Napoli 2012.

moderna, della forma agile, balzante, nervosa, palpitante di gioventù, sorgerà finalmente l'arte capace di riflettere la poesia del mondo moderno".¹²

In questo senso, non sarebbe andata meglio neanche con il successivo articolo, *Alla ricerca di uno stile*,¹³ apparso sei mesi più tardi e dedicato nello specifico alle arti applicate. Il confronto si sarebbe qui spinto a denunciare la mancanza di uno stile decorativo in grado di interpretare i caratteri della contemporaneità (come invece era avvenuto nelle epoche storiche precedenti, soprattutto quelle più antiche), contestando poi fermamente la tendenza eclettica, per troppo tempo abusata dagli artisti:

finché bagnerete di lagrime, ugualmente tenere, i merli medievali, le arcate del Colosseo, finché vi sentirete fluttuare l'anima nel lago del cuore tanto davanti alle guglie della Cattedrale di Strasburgo quanto di fronte al campanile di Giotto, voi sarete degli intelligenti storici dell'arte, dei gaudenti squisiti, ma non mai dei creatori¹⁴

La linea segnalata da Thovez per l'avverarsi di un nuovo stile – già espressa nell'articolo sul "rachitismo" con le parole "bisogna ricordare che [i risultati] vanno ottenuti colle forme e secondo lo spirito del proprio tempo" e qui ribadita con l'affermazione "Uno stile nuovo, a non voler essere una rifrittura inorganica o una effimera creazione artificiale, ha da uscire dalla fantasia collettiva di un'intera razza" – altro non era che una trasposizione molto lucida (ma un po' fuori tempo massimo) delle condizioni storiche ed evolutive di *race*, *milieu*, *moment*, indicate da Hippolyte Taine nella sua *Philosophie de l'art*. Contributo teorico sicuramente conosciuto e studiato dal critico torinese, che in alcuni casi si offre a un confronto stringente con le proprie affermazioni.¹⁵

Una volta pubblicati, i due articoli per il "Corriere" ottennero una serie di commenti, soprattutto negativi,¹⁶ ma nulla di paragonabile al clamore che la polemica dannunziana

¹² E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell'arte*, in "Corriere della Sera", cit., p. 2.

¹³ Id., *Alla ricerca di uno stile*, in "Corriere della Sera", 10-11 aprile 1896, pp. 1-2.

¹⁴ Ivi, p. 2.

¹⁵ "per comprendere un'opera d'arte, un artista, un gruppo di artisti, è necessario farsi una fedele rappresentazione dello stato generale dello spirito e dei costumi del tempo a cui essi sono appartenuti. Là troveremo la spiegazione ultima. Là risiede la causa prima che determina tutto il resto. Questa verità, signori, è confermata dall'esperienza. In effetti, se si percorrono le principali epoche della storia dell'arte, si scopre che le arti appaiono e poi scompaiono in concomitanza con certi stati dello spirito dei costumi ai quali sono collegate" (H.-A. Taine, *Filosofia dell'arte*, a cura di O. Settineri, Bompiani Testi a fronte, Milano 2001, p. 33); "Ogni nuova situazione deve dunque produrre un nuovo stato d'animo, di conseguenza, un gruppo di opere nuove. In ultima analisi, anche l'ambiente, che oggi è in via di formazione, deve produrre le sue opere, come gli ambienti che lo hanno preceduto" (ivi, p. 210). Una serie di appunti e trascrizioni, conservati presso l'archivio thoveziano e riuniti sotto il titolo "Studi sul fenomeno artistico", richiamano direttamente il pensiero di Taine, con riferimenti puntuali alla sua *Philosophie de l'art*; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 6, "Scritti critici e teoretici", 109.

¹⁶ Sul "Corriere della Sera" Augusto Valeriani criticava l'articolo di Thovez (A. Valeriani, *Cose d'arte. Alla ricerca di uno stile*, in "Corriere della Sera", 20-21 luglio 1896, p. 3), così come un anonimo commentatore del giornale bergamasco "L'Unione" (*Fra libri e giornali*, in "L'Unione", 11-12 aprile 1896, p. 2); il

sollevata dallo stesso Thovez aveva nel frattempo innescato. I quattro articoli sui plagi, pubblicati dalla “Gazzetta letteraria” a partire dal dicembre del 1895 e usciti sino al febbraio dell’anno successivo,¹⁷ portarono il nome di Thovez alla ribalta europea, decretando una temporanea notorietà alla stessa rivista, sino ad allora relegata entro lo stretto giro dei cultori di letteratura (“non fu mai tanto letta e non fu mai tanto attesa”).¹⁸

Attraverso un minuzioso lavoro di comparazione e di studio, Thovez rintracciava all’interno della produzione dannunziana le evidenze del plagio, fornendo sulle pagine del periodico le incontestabili prove dei suoi furti, perpetrate ai danni di poeti e scrittori stranieri. Thovez mise a impietoso confronto le opere dannunziane con gli stralci di altrettanti componimenti o testi, provenienti dalle produzioni letterarie di autori quali Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Théodore de Banville e Joséphin Péladan, Charles Baudelaire e Paul Verlaine, Lev Tolstoj, Fëdor Dostoevskij e Walt Whitman.

Il clamore suscitato dalle accuse thoveziane superò ben presto i confini nazionali, riverberandosi ampiamente nella stessa Francia,¹⁹ dove il poeta abruzzese godeva a quella data già di una buona notorietà. Non a caso, la risposta di Gabriele D’Annunzio alle

commento di quest’ultimo avrebbe particolarmente indispettito Thovez che, sul proprio diario, appuntava: “ho ricevuto un giornale dove mi dicono villanie a proposito del mio articolo del ‘Corriere’. C’era da aspettarselo. La mia via sarà dura. Devo risparmiare le mie forze per resistere” (E. Thovez, diario, 16 aprile 1896, *Diario e lettere*, p. 598). Nell’ambiente cittadino torinese, invece, gli articoli parevano aver ottenuto un buon successo: “Grandi congratulazioni pel mio articolo *Alla ricerca di uno stile* sul “Corriere” [...]. Il Prefetto Carta mi fece le più vive congratulazioni [...]. Disse che l’avevano letto tutti in biblioteca con meraviglia e con allegrezza....: che non v’era una linea ch’egli non approvasse salvo un accenno ai Della Robbia. E a quel proposito mi seppelli sotto una valanga di erudizione di codici miniati e di testimonianze dell’Aretino.... Mi disse ancora. Questa gente si solleverà, protesterà malgrado l’equilibrio, la sincerità, la moderazione del suo articolo, Lei non risponda, non se ne curi, stia da sé, ne scriva un altro, continui per la sua strada, non si lasci traviare da debolezze e da concessioni, chiuda gli orecchi, non ascolti che sé. Io ho ammirato l’equilibrio, la sintesi del suo studio: soprattutto il coraggio. Molti qui la pensavano come lei, ma non avevano la visione netta e mancavano del coraggio. Continui così.” (E. Thovez, diario, 13 aprile 1896, *ivi.*, p. 597).

¹⁷ E. Thovez, *La farsa del superuomo*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIX, n. 49, 7 dicembre 1895, pp. 3-4; *id.*, *L’arte del comporre del Signor Gabriele D’Annunzio*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 1, 4 gennaio 1896, pp. 1-2; *id.*, *I fondi segreti del Signor D’Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 3, 18 gennaio 1896, pp. 1-3; *id.*, *Le briciole del Superuomo*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 9, 29 febbraio 1896, pp. 1-5. Relativamente alla polemica, Thovez pubblicava inoltre la lettera *Risposta*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 5, 1 febbraio 1896, pp. 4-5.

Sulla vicenda dei plagi dannunziani si veda G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882–1900)*, in “Lettere Italiane”, vol. 22, n. 3, luglio-settembre 1970, pp. 298-324; M. R. Giacomini, *«Impones plagiario pudorem». D’Annunzio romanziere e l’affaire des plagiats*, in “Archivio d’Annunzio”, vol. 1, ottobre 2014, pp. 43-72.

¹⁸ F. Flora, *La Gazzetta Letteraria. II. La polemica dannunziana*, in “Emporium”, Vol. LXXXV, n. 509, maggio 1937, pp. 259-264 (260).

¹⁹ Ne avrebbero trattato i quotidiani “Le Temps”, “Le Figaro”, “Journal des débats”, “Gil Blas”, “L’Écho de Paris”, “Le Journal” “Le Gaulois”, “Le Soleil” e le riviste “La Revue des revues”, “La Revue des Deux Mondes” “L’Illustration”, “La Vie Parisienne”.

schermaglie di Thovez sarebbe pervenuta non tanto sui fogli nazionali ma piuttosto sul noto quotidiano parigino “Le Figaro”, a dimostrazione della visibilità raggiunta.²⁰

La risonanza ottenuta, non priva di risvolti umoristici e di interpretazioni più estemporanee,²¹ spinse una rivista come “Il Capitan Cortese” ad affrontare l’argomento, per lungo tempo, sulle sue pagine, promuovendo lo stesso dibattito sulla polemica. Il settimanale milanese lanciò infatti nel febbraio del 1896 un’inchiesta sulla campagna dannunziana innescata da Thovez, inviando “ai letterati più chiari d’Italia” una circolare recante la seguente domanda: “Potranno le accuse mosse al d’Annunzio intaccare il valore della sua grande produzione, e, potendolo, fino a qual punto?”²²

A parte alcune dimostrazioni di solidarietà, come quelle esternate, ad esempio, da Remigio Zena, Angiolo Silvio Novaro e Corrado Corradino,²³ il giudizio verso l’operato di Thovez fu sostanzialmente negativo. Più di tutto pesarono le accuse, che tracicimarono ben presto nell’ingiuria personale, sollevate da due nomi importanti.²⁴ Ugo Ojetti definì la crociata di Thovez come una “pettegola indagine poliziesca” fatta di “sforzi malignucci e grotteschi”, associando poi la sua figura a un mendicante intento ad accaparrarsi della legna per riscaldarsi.²⁵ Diego Angeli, invece, lo apostrofò come “povero scrivano torinese”, sostenendo che la sua battaglia altro non fosse che uno “stratagemma” per procurarsi una

²⁰ G. D’Annunzio, *Une Lettre d’Annunzio*, in “Le Figaro”, 1° febbraio 1896, p. 2.

²¹ Come ad esempio il settimanale “Guerin Meschino” di Milano, che nel numero del 26 gennaio 1896 declinava la vicenda con una serie di annunci pubblicitari e necrologi ironici.

²² *D’Annunziana*, in “Il Capitan Cortese”, a. I, n. 39, 2 febbraio 1896, p. 5. Divenuta una sorta di rubrica fissa, *D’Annunziana* si protrarrà ancora per ben dieci numeri.

²³ Cfr. *D’Annunziana*, in “Il Capitan Cortese”, a. I, n. 40, 9 febbraio 1896, p. 7; n. 41, 16 febbraio 1896 pp. 8, 9-10. Più che attraverso i giornali, le attestazioni di solidarietà arrivavano a Thovez in forma personale: “il chiasso attorno ai miei articoli è stato così straordinario e lusinghiero che l’amor proprio ha trionfato persino del dolore, coll’eccitare la mia personalità morale e artistica. Ho ricevuto congratulazioni da ogni parte, da professori, da signore, da ingegneri, carte di visita, lettere, libri. [...] Graf mi ha cercato a scuola per farmi i suoi complimenti, indignato contro il *ladro* D’Annunzio, e sabato scorso [...] mi ha rinnovato le sue congratulazioni dicendomi: io sono rimasto *sbalordito*. [...] Corrado Corradino mi ha scritto una lettera commovente, tanto era calda d’entusiasmo per le mie tendenze e per la purezza del mio scopo. Era una settimana che mi cercava, domandando il mio indirizzo, chiedendo notizie di me a Graf” (Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 28 gennaio 1896, *Diario e lettere*, p. 581).

²⁴ “Le insolenze di Ugo Ojetti e di Diego Angeli mi hanno procurato qualche ora di batticuore, non di più, ma sempre troppo per me. Ma hanno procurato paure e orgasmo a mia madre a cui certa stupida gente s’incarica di portare tutto ciò che io posso scrivere pei giornali, e davanti a questi risultati m’è venuta un’amarezza tale che avrei mandato tutto al diavolo” (lettera di e. Thovez ad A. Torasso, Torino, 2 marzo 1896, *Diario e lettere*, p. 589).

²⁵ “Teri, poco più su del Clitumno, vidi sotto un elce gigantesco nero contro il cielo pallido un ragazzetto sporco e stizzoso che tentava con salti scomposti di schiantare due o tre frasche da un ramo basso dell’elce, per farne un po’ di fuoco su lo scoglio e scaldarsi contro la tramontana che lo intrizziva. Dandogli un po’ d’elemosina ripensai a quel signor Thovez e ai suoi sforzi malignucci e grotteschi.” (U. Ojetti, in *D’Annunziana*, in “Il Capitan Cortese”, a. I, n. 41, 16 febbraio 1896, p. 10).

notorietà temporanea, un “istante di sollievo” che non gli si poteva per commiserazione negare, e per il quale si doveva “essere indulgente verso di lui”.²⁶

Al di là della rinomanza acquisita, Thovez si sarebbe ben presto reso conto che l’azione intrapresa rischiava di isolarlo in una polemica sterile, fine a se stessa, annullando di fatto quelle ambizioni di rinnovamento culturale in quel momento intensamente sostenute. “Divento popolare – ammise lui stesso – ed è doloroso dover riconoscere che l'unico mezzo per farsi conoscere, per forzare l'indifferenza del pubblico è la diffamazione”.²⁷

Polemiche intorno a un dipinto

Nel gennaio del 1896 Thovez incontrò per la prima volta Torelli Viollier al *patinoir* del parco del Valentino a Torino. Non si trattava di un incontro casuale, ma di una circostanza ricercata dallo stesso direttore del giornale, curioso di conoscere l’autore dell’articolo sul “rachitismo” e lo smascheratore dei furti letterari dannunziani, che in quel momento facevano tanto parlare negli ambienti intellettuali della penisola:

Torelli Viollier [...] s’è fatto mostrare chi ero da certe signore che mi conoscono. Mi ha osservato bene senza che io me ne accorgessi, ed ha espresso la sua meraviglia che io fossi così giovine: mi credeva un uomo fatto. Ha domandato quanti anni avevo, ed era tutto stupito che io fossi un pattinatore assiduo. Ma come fa, diceva, a far queste ricerche, a cercare questi volumi? Ed ha aggiunto che ciò che più gli è piaciuto di mio è l'articolo sul rachitismo dell'arte pubblicato sul “Corriere”: ciò che prova, se ce ne fosse bisogno, che è un uomo di spirito.²⁸

La notorietà assunta con la campagna sui plagi l’avrebbe portato ad ampliare le possibilità di conoscenza e le reti dei propri contatti, proprio con l’avvio del 1896: soltanto qualche mese più tardi, infatti, lo scrittore ed esoterista francese Joséphin Péladan (tra gli autori saccheggianti da D’Annunzio) chiese espressamente di poterlo incontrare mentre era di passaggio a Torino, facendogli recapitare a casa un telegramma che annunciava il suo arrivo: “Serai Pinacothèque jusqu’à fermeture, et ensuite irai chez vous”.²⁹

²⁶ D. Angeli, in *ivi*, p. 10.

²⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 21 gennaio 1896, *Diario e lettere*, p. 579. Alcuni mesi più tardi, preciserà non a caso pubblicamente: “io non mi ritengo per nulla obbligato alla catena dei plagi d’annunziani, vita natural durante; anzi i plagi mi sono venuti così in uggia, che per nulla al mondo vorrei occuparmi di quelli pittorici” (E. Thovez, *Lettera aperta alla direzione*, in “La Triennale”, n. 8, 1896, pp. 64-65 [65]).

²⁸ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 28 gennaio 1896, in *Diario e lettere*, p. 582.

²⁹ E. Thovez, diario, 25 marzo 1896, in *Diario e lettere*, p. 594. L’incontro, non privo di malintesi curiosi, è rievocato in un articolo di tre anni successivo; cfr. E. Thovez, *Una visita del Sar Peladan*, in “L’Illustrazione italiana”, a. XXVI, n. 2, 8 gennaio 1899, pp. 25-26.

Se i contributi sino a quel momento pubblicati da Thovez si distinguevano per il loro carattere generico, non legato a un'occorrenza o un avvenimento specifico, l'apertura della prima Triennale torinese divenne il banco di prova per confrontarsi con una forma di scrittura non ancora sperimentata: quella della recensione di una mostra.

Inaugurata il 25 aprile presso il Parco del Valentino, l'esposizione nasceva con una prospettiva ambiziosa, diversa dalle esposizioni annuali che la società Promotrice da oltre cinquant'anni andava organizzando con successo. Nelle intenzioni dei promotori, la Triennale del 1896 doveva rappresentare il preludio a un accordo condiviso tra i principali centri artistici del Nord Italia. L'operazione era dunque finalizzata a costituire "una grande Esposizione, che avrebbe effetto ogni triennio a cominciare dal '96, di guisa che vi fosse ogni anno, colle triennali di Milano e di Venezia, una grande Esposizione nell'Alta Italia a cui potessero gli artisti preparare opere meglio ponderate e di maggiore importanza che non potrebbero nelle mostre annuali".³⁰

Nonostante le premesse di costituire un sistema espositivo più ampio – in realtà sin da subito disattese dalla cadenza biennale della mostra internazionale di Venezia –, istituendo anche una commissione giudicatrice composta da membri esterni al territorio locale, la Triennale non avrebbe comunque raggiunto quel carattere inclusivo tanto auspicato.³¹ La maggior parte delle oltre seicento opere presentate proveniva da artisti dell'ambito piemontese, e in misura minore da autori lombardi, toscani e veneziani, mentre le scuole del Centro e del Sud del paese risultavano quasi totalmente assenti.³²

Il clamore che si sarebbe alzato all'indomani dell'apertura dell'esposizione non avrebbe riguardato tanto gli artisti italiani e le loro opere, ma piuttosto la decisione intrapresa dal Comune di Torino di acquistare il dipinto *Narøfford* del pittore norvegese Adelsteen Normann. Una decisione onerosa, che avrebbe impegnato buona parte della somma disponibile per gli acquisti, effettuata con la prospettiva di destinare il dipinto al Museo Civico della città, che da poco aveva inaugurato una sezione dedicata all'arte moderna.

A pochi giorni dall'inaugurazione, la monumentale veduta dei fiordi norvegesi, eseguita

³⁰ Cit. in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Unicredit, Torino 2003, p. 80.

³¹ La commissione era composta dallo scultore Enrico Butti di Milano e dai pittori Arturo Faldi e Cesare Laurenti, rispettivamente di Firenze e Venezia. Relativamente all'esposizione si veda il capitolo *La Triennale del 1896*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, cit., pp. 80-85 e M. M. Lamberti, *L'Arte nuova*, in U. Levrà (a cura di), *Storia di Torino. VII. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001, pp. 618-640 (in particolare il paragrafo *La scultura di Bistolfi e il dibattito critico alla Triennale*, pp. 623-627).

³² Cfr. *Esposizione LV. Prima esposizione triennale*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, dal 25 aprile 1896), Roux e Frassati, Torino 1896.

attraverso una tecnica risoluta e illusionistica, ricevette il plauso di larga parte del pubblico accorso all'esposizione, innescando invece le ire di un gruppo di artisti impegnato a difendere le ricerche italiane più avanzate, rappresentate in quel momento dalla pittura divisionista e dalle tendenze di carattere simbolico. I pittori Carlo Stratta e Vittore Grubicy, insieme allo scultore Leonardo Bistolfi, si fecero portavoce di questa protesta, sfruttando la visibilità che la nuova rivista "La Triennale. Giornale artistico-letterario" poteva loro offrire. Fondata per la circostanza espositiva e diretta da Giovanni Cena, la rivista aveva prontamente cavalcato la polemica intorno al dipinto di Normann, accogliendo di buon grado le proteste – talvolta molto accese – degli artisti.³³

In particolare, oltre a essere criticata la convenzionalità del *Närofford*, non dissimile – o, anzi, inferiore, secondo Grubicy – per qualità rispetto a molte altre prove precedenti del pittore, era la cecità dimostrata dalla commissione per gli acquisti a essere attaccata, che per ingenuità e inesperienza si era lasciata sedurre dalle facili suggestioni del paesaggio nordico piuttosto che valutare la possibile acquisizione delle opere di Giuseppe Pellizza da Volpedo e Angelo Morbelli, esponenti in quel momento delle più avanzate ricerche figurative nazionali.

La preoccupazione crescente nasceva dallo stesso fatto che la critica e le persone più autorevoli al giudizio si dimostravano totalmente in linea con l'opinione comune, incapaci di cogliere le contraddizioni della scelta effettuata dal Comune (a quasi un mese di distanza, Stratta comunicava con preoccupazione a Grubicy: "Sì, anche Corrado [Corradino] fu dei primi a esaltare il Normann - con lui vedemmo scrittori, professori, gentlemen and ladies a squadre compatte e contro tutti verbalmente ho cercato di far argine").³⁴

³³ C. Stratta, *A proposito dell'acquisto del quadro di Normann*, in "La Triennale", n. 2, 1896, p. 16; V. Grubicy, *A proposito dell'acquisto del quadro di Normann*, in "La Triennale", n. 3, 1896, p. 23; Id., *Il quadro di Normann acquistato dal Museo Civico*, in "La Triennale", n. 5, 1896, pp. 38-40.

³⁴ Cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 17 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851). Il giudizio verso il dipinto era pressoché unanime. Per esempio, il commentatore del quotidiano "La Stampa" scriveva: "Quest'artista norvegese, dimorante a Berlino, manda alla Triennale un quadro straordinariamente poderoso; rappresenta uno di quei Fjord che con la discesa della letteratura nordica, sono divenuti di moda, ed il quadro che è di vaste dimensioni si intitola: *Närofford* (138). Uno stretto braccio di mare si ingolfa fra montagne aride e scoscesi e pare vada a finire lontano lontano; il cielo vi è cobaltino, e cobaltini sono l'aria ed i riflessi nell'acqua. A prima vista il quadro sembra decorativo, ma più lo si osserva, più risaltano le sue qualità veramente superiori; quelle roccie sono roccie [sic] in tutto il loro peso, in tutta la loro forza, mentre l'aria che scande le montagne è tersa, leggera, trasparente come nei climi freddi. In questo quadro si vede la genialità dell'artista, il quale, pennellata per pennellata, mette nel suo dipinto un lembo della sua anima" (G. Ferrari, *L'arte alla "Triennale"*, in "La Stampa", 29 aprile 1896, p. 3). Sulle pagine de "La Vita italiana" si aggiungeva, rispetto alla decisione dell'acquisto: "il *Närofford* del Normann, in cui la maggioranza dei visitatori inclina a trovare il più bel quadro, non solo del salone, ma di tutta la mostra. L'ha acquistato coraggiosamente, e anche giustamente, il Municipio di Torino" (C. Reynaudi,

Con un certo ritardo rispetto alle recensioni apparse sulle altre testate nazionali, Thovez pubblicava il 18 maggio sul “Corriere” l’articolo *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino*, appesantendo ulteriormente il clima già teso che si respirava attorno all’esposizione. Partendo dalla premessa negativa che “[la mostra] non ci riserba né grandi commozioni, né grandi sorprese”, Thovez denunciava come l’arte avesse “perduto ogni intellettualità e ogni sentimentalità”, richiudendosi nella sola “conquista della forma”.³⁵ Una magra consolazione verso un tecnicismo sterile, ma comunque necessario per fronteggiare quella tendenza “artificiosamente spiritualista, di spuria origine letteraria, [che] veste di manierismo i suoi simboli, dicendo allegramente addio al disegno e al colore”.³⁶

Insieme al ritratto di Virginia Reiter di Giacomo Grosso e alla marina *Sinfonia* di Giorgio Belloni (anch’essi acquistati e destinati al Museo Civico),³⁷ Thovez segnalò il dipinto di Normann come l’episodio più saliente dell’intera esposizione: “Raramente s’è visto, e forse non s’è visto mai, un simile prodigio di tecnica, massime in un quadro di grandi dimensioni”. Fece anche osservare alcuni difetti, nel carattere “leggermente panoramico e decorativo” della veduta, o nella “larghezza di mezzi” impiegati, imputabili a una facoltà di “mestiere”, ma salutò l’ingresso del dipinto nelle collezioni del Museo come un “raro esempio di buon gusto” utile per la formazione degli stessi artisti piemontesi.³⁸

Rispetto al fronte divisionista, il giudizio di Thovez fu invece più severo: tra gli innumerevoli esempi proposti da Grubicy, Pellizza e Gaetano Previati, l’unico a essere giudicato positivamente fu *Incensum Domino* di Angelo Morbelli, valutato comunque difettoso da un punto di vista prospettico (tale rimprovero indispetterà profondamente lo stesso pittore).³⁹

La mostra Triennale di Belle Arti a Torino, in “La Vita italiana”, vol. I, fasc. III, 25 giugno 1896, pp. 236-240).

³⁵ E. Thovez, *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino*, in “Corriere della Sera”, 18-19 maggio 1896, pp. 1-2 (1).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Nell’archivio personale Thovez, è conservata una riproduzione del dipinto *Il mare* di Giorgio Belloni, esposta alla Prima Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia del 1895; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, “Raccolte fotografiche”.

³⁸ E. Thovez, *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino*, in “Corriere della Sera”, cit., p. 1.

³⁹ Cfr. Ivi., p. 2. In una lettera a Vittore Grubicy, Angelo Morbelli lamentava: “Thovez che discorre d’arte, e probabilmente non ha mai visto ... un pennello. O che si mettano loro [i critici] a far dei quadri, ... chissà che sciaivattate né verrebbero fuori, altro che pareti poligonali, e pilastri appiccicati [sic]. Tu almeno *scrivi* e pitturi meglio di loro senza fallo” (cartolina postale di A. Morbelli a V. Grubicy, Colma, 18 giugno 1896; Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy Benvenuti, Ben.V.4.92).

Le reazioni non si sarebbero fatte attendere. Proprio sulle pagine della rivista “La Triennale” – alla quale lo stesso Thovez era stato inizialmente invitato a collaborare –⁴⁰ una breve nota, intitolata *Contro una recente critica*, mostrava seppur in forma generica una prima replica alla recensione thoveziana apparsa sul “Corriere”:

Contro una recente critica [...] riceviamo sacrosante proteste piene d’una indignazione che noi sentiamo del pari. Ma non può e non deve il nostro giornale scendere a ribattere le sciatte dei vecchi e novellini pseudo-critici [...]. Solo dobbiamo deplorare che anche certi giornali di alta importanza e di larga diffusione non affidino un compito sì delicato a persone più competenti e soprattutto meno leggere, perché giudicare e imporre al pubblico giudizi, di cose che non si conoscono a fondo, è qualcosa che non vogliamo qualificare⁴¹

Sentendosi chiamato in causa, Thovez interpellava il direttore Cena, chiedendogli di fugare ogni possibile dubbio rispetto l’impressione che aveva avuto, cioè quella di trovarsi di fronte a un attacco personale:

La ringrazio del suo biglietto, nel quale Ella [Giovanni Cena] mi risponde che la noterella: *Contro una recente critica* ecc.; comparsa nello scorso numero della *Triennale*, non era diretta contro nessuno in modo determinato, e quindi non alludeva precisamente né a me, né alla mia rassegna sopra il Corriere della Sera. Io non ne dubitavo, perché sono perfettamente convinto del suo parere “che se fosse stata diretta contro alcuno in modo determinato non avrebbe avuto quella forma ed avrebbe fatto nomi” – ma siccome la forma disgraziatamente anonima ha tratto altro più ingenuo di me in inganno così le [parola illeggibile] di pubblicare queste linee⁴²

La rivista, forse ancora incerta sull’orientamento da adottare nei confronti di Thovez, rifiutò un articolo che Vittore Grubicy aveva inviato al giovane critico, e che venne invece pubblicato sulla “Gazzetta degli Artisti” di Venezia.⁴³ Cena respinse allo stesso modo uno scritto del filosofo Mario Pilo, confluito poi tra le pagine della “Gazzetta letteraria”,⁴⁴ che

⁴⁰ In una nota riportata in chiusura del secondo numero della rivista si legge infatti: “Nei prossimi numeri pubblicheremo articoli di Mario Pilo, Corrado Ricci, Pio Viazzi, Giuseppe Tarozzi, Zino Zini, Enrico Thovez [...]” (in “La Triennale”, n. 2, 1896, p. 15).

⁴¹ La T., *Contro una recente critica*, in “La Triennale”, n. 5, 1896, p. 40.

⁴² La lettera, pervenuta sotto forma di trascrizione dall’originale e datata “Torino 26 maggio 1898” è allegata a una missiva di Stratta a Grubicy; cfr. lettera di C. Stratta a V. Grubicy, Torino, 30 maggio 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851).

⁴³ V. Grubicy, *Un critica pedestre in forma elegante*, in “Gazzetta degli Artisti”, a. I, n. 4, 1° giugno 1896, s.p. Relativamente alla decisione di non pubblicare l’articolo su “La Triennale”, Bistolfi commentava: “So che non hanno voluto la tua risposta a Thovez. Ne ebbi grande dispiacere... ma non vidi ancora Stratta” (cartolina postale di L. Bistolfi a V. Grubicy, Torino, 22 maggio 1896; Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.115).

⁴⁴ M. Pilo, *Per un quadro applaudito e comperato*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 23, 6 giugno 1896, pp. 1-2. Inizialmente l’articolo era stato spedito alla “Triennale” ma rifiutato da Cena; cfr. cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 5 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851) e cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 17 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851)

prendeva le mosse dal “brillante articolo” di Thovez per sostenere fermamente l’acquisizione dell’opera di Normann,⁴⁵ tacciando invece di “larvato *chauvinisme* subalpino” il gruppo di artisti reticenti all’ingresso del dipinto nel Museo.

Dopo le iniziali incertezze, la rivista “La Triennale” adottò una posizione più concreta verso quella “tracotanza di letterati”⁴⁶ prestati al commento delle opere d’arte, considerata ormai come inammissibile. Alla fine di maggio il pittore Stratta sollecitò Grubicy a rispedire alla redazione l’articolo contro Thovez inizialmente rifiutato:

Bistolfi ed io ti preghiamo [...] di volerci rimandare la controcritica così come l’avevi scritta oppure rifatta secondo le nuove circostanze [...]. Se anche due volte – a Venezia – e Torino – avrai detto le stesse cose e suonata la campana d’allarme contro questo pericoloso intromettersi di letteratucoli [sic] nei nostri affari, meglio sarà: il colpo sarà meglio ripercosso nel pubblico⁴⁷

Dopo una serie di rimaneggiamenti imposti dalla stessa redazione,⁴⁸ l’articolo di Grubicy comparve nel settimo numero della rivista. Partendo dagli elogi espressi verso il dipinto incriminato di Normann, Grubicy tacciò Thovez di incompetenza, accusandolo di non possedere “nessuna nozione *tecnica* della produzione pittorica moderna, né nostrana né estera”, e che la millantata conoscenza degli svolgimenti dell’arte straniera fosse da attribuirsi non tanto alla sua competenza, ma piuttosto al suggerimento di qualche persona a lui vicina, soprattutto quando indicava i presunti successi di Normann ottenuti al *Salon* parigino del 1895.⁴⁹ La polemica sconfinava poi nel merito delle deficienze prospettiche evidenziate da Thovez per il quadro di Morbelli, con una conclusione, anche in questo

⁴⁵ L’articolo di Pilo, si chiudeva con un plauso indirizzato proprio all’articolo *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino* di Thovez: “Io non ho mai desiderato di essere altro da quello che sono: ma in questo momento io vorrei essere un quadrumane, per poter applaudire, furiosamente, con tutte quattro le mani!” (ivi, p. 2).

⁴⁶ Cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 8 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851).

⁴⁷ Lettera di C. Stratta a V. Grubicy, Torino, 30 maggio 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851)

⁴⁸ “Ieri sera Cena ha incontrato Thovez all’Elettrica e *si sono parlati*. Il Th. è diventato tutto ad un tratto più remissivo e si prepara un po’ inquieto a ricevere la tua *averse* nel prossimo numero. Forse il tuo articolo di Venezia lo ha colpito per la tua autorità e giustezza di veduta [...]. Il cappelletto che avevo preparato ieri alla tua lettera è stato ritoccato stamane nel senso voluto dalla nuova circostanza per diminuir l’asprezza del combattimento, che abbiamo con te concertato.” (lettera di C. Stratta a V. Grubicy, Torino, 2 giugno 1896; Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851). Si veda anche la cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, Torino, 3 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851).

⁴⁹ Thovez nel suo articolo scriveva: “A. Normann ha mandato a Torino il *Närofford*, che aveva l’anno scorso al *Salon* di Parigi. e come lassù, ai Champs-Elisées, schiacciava ogni altra pittura” (E. Thovez, *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino*, in “Corriere della Sera”, cit., p. 1). In risposta, Grubicy, affermava “Ma quando [Thovez] [...] mi vien fuori a dire che il quadro di Normann lassù *ai champs Elisées* (come se parlasse di via della Zecca) *schiacciava ogni altra pittura*, io mi sento forte di rispondere che è una *blague* pura e semplice, inventata dal signor Thovez o suggeritagli da qualche amico, da lui appropriatasi, per farsi credere molto familiare delle cose artistiche [...] a Parigi ed all’estero” (V. Grubicy, *Critica della Critica*, in “La Triennale”, n. 7, 1896, pp. 54-55 [55]).

caso, che non lasciava spazio a fraintendimenti: “questo parlare, così a sproposito, di dettagli tecnici precisi che esigono lunghi studi speciali ed osservazioni sperimentali, mi parve che esorbitasse con eccessiva presunzione dalla libertà [...] concessa al *tamponnage* di una critica da orecchiante, anche se fatta con brio ed eleganza letteraria”.⁵⁰

La risposta di Thovez, attesa con impazienza dalla stessa redazione,⁵¹ comparve nel numero successivo della rivista. Il tentativo di difesa perpetrato dal critico torinese si scontrava con l'autorità e la competenza del pittore milanese, mostrandosi meno incisivo del previsto (lo stesso Morbelli avvertiva: “Thovez così brillante nel 1° articolo del *Corr^{te}* si mostra sfiaccolato e dimesso nella risposta, che è una pietà”);⁵² anche se in maniera velata ammetteva di aver ricevuto alcuni suggerimenti circa la ricezione dell'artista norvegese in Francia (tra gli artisti, serpeggiava l'ipotesi che l'informazione si dovesse al pittore Giacomo Grosso),⁵³ tradendo quella sicurezza e quell'indipendenza di giudizio dimostrata sino a quel momento nei suoi articoli.

La contestuale pubblicazione, all'interno dello stesso numero, di una lettera indirizzata a Mario Pilo – colpevole anche lui di aver sostenuto le ragioni dell'acquisto – suonava come una sorta di rivincita definitiva nei confronti dei due critici, evidente nelle parole che Bistolfi indirizzava a Grubicy per complimentarsi del suo operato:

Ho letto con una commozione grande la tua *altissima* risposta a M. Pilo. Bravo, carissimo. E vedrai quale miseria intellettuale ti troverai di fronte nella presuntuosella e impertinentuccia e stupidissima risposta di Thovez. Va benone! Codesti Minossi si vanno tagliando i co..... da se stessi!⁵⁴

Le distanze apparentemente incolmabili tra i due fronti non si sarebbero infine dimostrate come tali. Chiusa la polemica, gli orientamenti di Thovez e del suo momentaneo detrattore si sarebbero, infatti, ricongiunti da lì a poco nell'unanime e comune interesse per un pittore scomparso ormai da quindici anni, Antonio Fontanesi. Se proprio Grubicy sollecitava nel suo articolo *Il quadro di Normann acquistato dal Museo Civico* ad avvicinare “a questa tela [*Närofford*] il maestoso ‘Aprile’ di Fontanesi che sta al Museo e salterà all'occhio

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ “Credo che Th. risponderà qualcosa se mai converrà fargli posto nel n. 8” (cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 5 giugno 1896; Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851); “Non abbiamo finora la risposta di Thovez e la *vagheggio*, perché essa e l'articolo di Pilo sulla Gazz. Letteraria mi sarebbero doppio pretesto a qualche bella insolenza che fermenta in me davanti a questa tracotanza di letterati che vanno più in sù della fibbia come il calzol.[aio] d'Apelle” (cartolina postale di C. Stratta a V. Grubicy, 8 giugno 1896; Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851).

⁵² Cartolina postale di A. Morbelli a V. Grubicy, Colma, 18 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy Benvenuti, Ben.V.4.92).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Lettera di L. Bistolfi a V. Grubicy, Torino, 19 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.115).

anche ai meno esperti quanto la bella Norvegia del Normann si presenta vacua, *pitturata*, antireale”,⁵⁵ Thovez non mancava di trasferire di livello una simile disamina, cogliendo forse dal critico e pittore milanese la sollecitazione stessa al confronto:

Stamane sono stato al Museo Civico. Ero solo: ho potuto meditare sulla trasformazione dei gusti estetici e sul valore assoluto creativo di certe scuole ecc. quante malinconiche croste! Quanta tristezza mettono in cuore le opere artistiche inutili! Una sedia rotta, un cappello sdrucito: non fanno pena: si sa che la loro vita è corta, ma le opere d’arte che vorrebbero essere eterne, per non essere inutili! Ho visto già collocati a posto assai male i nuovi acquisti di quest’anno. Dalla poca luce della sala troppo piccola Normann ci perde e Belloni acquista. [...] L’unico quadro che ci sia là dentro; la sola opera veramente poetica è *l’Aprile* del Fontanesi. Ci sono stato avanti un quarto d’ora, ci sono ritornato [...] poi. Non potevo staccarmene; ho veramente sofferto di non potermelo portare a casa: ciò che è il miglior termometro dell’entusiasmo. E pensare che quel cielo è così mal dipinto e che quella nuvola pare un lucignolo bambagia! Ma quel piano! Quel verde tenero e confuso dell’Aprile annegato nella luce bionda: quel fantasma rosso di una primavera dolce come un autunno! Non l’ho mai potuto comprendere come quest’anno in cui mi accadde di vederlo nel vero, in collina [...]. Fontanesi è stato l’unico pittore poeta che sia nato in Italia in cinquant’anni. E pensare che anni fa non mi piaceva!⁵⁶

La polemica sul *Nårøfjord* di Normann, in realtà, mostrava un dato molto più profondo e contraddittorio rispetto a una semplice *querelle* intorno all’acquisto di un dipinto. Nello scontro, si rendevano evidenti tutte le resistenze degli artisti verso una critica d’arte ancora priva di uno statuto riconoscibile e distintivo, considerata come una derivazione minore di quella letteraria. Se Stratta la definiva genericamente come “imprudenza dei [...] letterati che si avventurano nei nostri gineprai”,⁵⁷ Morbelli lanciava invece una sfida al diretto interessato, chiedendo a Grubicy di far da tramite alla sua richiesta: “Poiché il Thovez è così sicuro di sé stesso ecc ecc, fagli a nome mio questa proposta – lui farà il pittore ed esporrà i suoi quadri e noi scriveremo libri, e stamperemo vedremo chi se la caverà meglio i pittori nella letteratura, o i letterati nella pittura!!”.⁵⁸

⁵⁵ V. Grubicy, *Il quadro di Normann acquistato dal Museo Civico*, “La Triennale”, cit., pp. 38-40 (40).

⁵⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Conterno, 25 luglio 1896, Torino, Archivio eredi Conterno.

⁵⁷ Lettera di C. Stratta a V. Grubicy, Torino, 2 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.851).

⁵⁸ Lettera di A. Morbelli a V. Grubicy, Colma, 26 giugno 1896 (Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy Benvenuti, Ben.V.4.94).

Nonostante l'avvio dell'attività di critico fosse stata limitata, sino a quel momento, a pochi articoli pubblicati, la voce di Thovez riuscì ad imporsi abbastanza rapidamente nel contesto del dibattito culturale nazionale, richiamando a quel punto anche una serie di aspettative tra i lettori e gli interessati, ormai curiosi di conoscere le future mosse polemiche o le esortazioni al rinnovamento estetico da lui sollecitate. Malgrado la profonda ammirazione che Eugenio Torelli Viollier riponeva nel giovane studioso torinese, Thovez era ancora lontano dall'ottenere un incarico stabile di collaborazione con una testata o rivista nazionale; lo stesso Torelli, infatti, non poteva in quel momento aiutarlo più di tanto, vivendo egli stesso una condizione incerta all'interno del "Corriere della Sera".⁵⁹

Per Thovez rimaneva ancora da portare a compimento il percorso universitario intrapreso quattro anni prima, nel 1892, per il quale avrebbe dovuto sostenere nel giugno del 1896 l'ultimo esame, in Letteratura greca. Il soggetto della sua ricerca di tesi in archeologia, invece, era già da tempo stato definito, ma l'avvio della ricerca veniva costantemente procrastinato. Soltanto nel febbraio del 1896 assunse la decisione di intraprendere seriamente il proprio lavoro di tesi, affiancando alla scrittura più misurata della ricerca universitaria il suo incipiente impegno polemico, considerato in quel momento comunque prioritario: "Avrei bisogno che la commissione mi laureasse per titoli – così scriveva –, visto che sono un uomo internazionale, come mi dicono le signorine per prendermi in giro".⁶⁰

Laureato il 15 luglio 1896, con una votazione di novantotto punti su cento,⁶¹ Thovez non si sarebbe ritenuto pienamente soddisfatto dall'esito del suo esame ("quei 108/110 [sic] mi perseguiteranno come un rimprovero di sconoscenza"),⁶² nonostante il plauso che l'intera commissione esaminatrice ebbe nell'occasione unanimemente riservato al suo lavoro. Un

⁵⁹ Nel 1895 il ruolo di Torelli all'interno del quotidiano milanese – che ha sede in Galleria Vittorio Emanuele – viene ridimensionato. Pur rimanendo il gerente responsabile del giornale, la direzione è affidata ad Andrea Cantalupi, al quale succederà Luca Beltrami, direttore della testata sino al novembre del 1896. Cfr. A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera...*, cit. (in relazione a questo passaggio si veda il capitolo *Il Corriere nella crisi di fine secolo: nuovi direttori, i moti del '98 e l'abbandono di Torelli*, pp. 141-155).

⁶⁰ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 28 gennaio 1896, *Diario e lettere*, p. 585.

⁶¹ La commissione, presieduta da Romualdo Bobba, docente di filosofia e preside della medesima Facoltà, era composta da Pasquale D'Ercole, Giuseppe Fraccaroli, Carlo Oreste Zuretti, Ermanno Ferrero, Guido Cora, Carlo Cipolla, Corradino Corrado e Rodolfo Renier. cfr. Torino, ASUT, Facoltà di lettere e filosofia, Esami di laurea 1890-99, p. 185.

⁶² Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16 luglio 1896, *Diario e lettere*, p. 606. Il dato discordante sulla votazione finale dell'esame di Laurea di Thovez, trova riscontro nello stesso registro ufficiale dell'Università: il punteggio, indicato inizialmente con 108/110 viene successivamente corretto dal presidente della commissione Romualdo Bobba in 98/100; cfr. Torino, ASUT, Facoltà di lettere e filosofia, Esami di laurea 1890-99, p. 185.

tentativo di fargli ottenere il massimo punteggio, in realtà, non era mancato. L'iniziativa era stata caldeggiata dai docenti più prossimi al suo percorso universitario quali Ermanno Ferrero, Rodolfo Renier e Corradino Corrado (che aveva già avuto modo di esaminare Thovez, ai tempi della licenza secondaria al liceo Gioberti, nel 1892),⁶³ senza però riuscire a ottenere il risultato sperato.⁶⁴ Nella sua ricerca di tesi, Thovez tentava di ricostruire, attraverso confronti stilistici e riscontri storici, la nascita della pittura vascolare dello stile Dipylon,⁶⁵ affrontando con imparzialità i giudizi di altri studiosi soprattutto francesi e tedeschi, che ne sostenevano una filiazione diretta dall'arte egizia od orientale. Thovez arrivava, in definitiva, a formulare una propria personale conclusione, sostenendo la totale autonomia dello stile Dipylon dalle influenze esterne, riconnettendolo unicamente alla cultura Attica.

L'entusiasmo archeologico dei primi anni Novanta si sarebbe ben presto affievolito in questo periodo a favore di un'attenzione riservata in maniera quasi esclusiva alle manifestazioni della modernità. La stessa collaborazione con "Emporium", così positivamente avviata nella stagione precedente, si sarebbe momentaneamente arenata per volere dello stesso Thovez, più orientato a inseguire le proprie predilezioni nel campo della critica figurativa e letteraria piuttosto che indirizzarsi allo studio dell'antichità (nel settembre di quell'anno confidava, infatti, a Torasso: "c'è il direttore dell'Emporium che mi domanda articoli di archeologia. Finora mi sono scusato, ma ho tanta vergogna di ricevere gratis il giornale che bisognerà pure mi dia attorno per concludere qualche cosa").⁶⁶

Nonostante le richieste di nuovi articoli indirizzategli dai direttori della rivista bergamasca Arcangelo Ghisleri e Paolo Gaffuri, Thovez si sarebbe limitato a far ripubblicare – come favore personale a Ghisleri – un estratto del suo articolo, già stampato su "Emporium", *Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico*, destinato questa volta alla rivista mensile "Le comunicazioni di un collega"⁶⁷ ("In quanto alle mie rassegne archeologiche se ne serva a

⁶³ cfr. *supra*, cap. I, *Lettere e filosofia, all'Università*.

⁶⁴ "Ferrero, Renier, Corrado mi dissero che erano dolenti di non esser riusciti a farmi dare i pieni voti: temo di non essermi mostrato abbastanza intenerito di tanta benevolenza" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16 luglio 1896, *Diario e lettere*, p. 606).

⁶⁵ Stile vascolare appartenente al tardo stile geometrico, che prende il nome da una necropoli ateniese ed è contraddistinto – oltretutto da elementi decorativi geometrici – dalla presenza di figure umane o animali stilizzati.

⁶⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 22 settembre 1896, *Diario e lettere*, p. 628.

⁶⁷ E. Thovez, *Nuove scoperte nella necropoli di Dasciur*, in "Le comunicazioni di un collega", a. III, n. 2, febbraio 1896, pp. 26-29. Si tratta di una porzione dell'articolo apparso su "Emporium" nel 1895; cfr., *Id.*, *Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico*, in "Emporium", vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 39-52.

suo piacere pel suo giornaleto”)⁶⁸ periodico diffuso gratuitamente tra i docenti di storia e geografia delle scuole secondarie, fondato dallo stesso Ghisleri nel 1895.

Ottenuta la laurea, come si è detto, era soprattutto la paura di vedersi destinato all’insegnamento secondario – privato o pubblico che fosse – ad alimentarne le maggiori inquietudini. Un’apprensione che lo spingeva a battere alcune possibili vie alternative, compulsando in biblioteca le pagine del “Bollettino ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica” alla ricerca di un’opportunità di lavoro o comunque una borsa di studio che potesse ovviare alla prospettiva di una carriera scolastica tanto vituperata, e permettergli una sopravvivenza possibilmente autonoma dalla dipendenza familiare. In questa scelta il sostegno arrivò in quel momento – più che dagli stessi genitori – dal fratello Ettore (“Mio fratello mi ha persuaso [senza fatica] – scriveva in proposito – a non concorrere ai posti di ginnasio”; aggiungendo: “Tenterò di entrare nei Musei o Pinacoteche. Chissà dove mi sbalestreranno!”).⁶⁹ Il fratello era rientrato già da alcuni anni, stabilmente, a Torino, dopo un periodo trascorso in Francia per la sua professione di ingegnere.

Purtroppo arrivava fuori tempo massimo per candidarsi a una borsa di studio in archeologia indetta nel gennaio del 1896,⁷⁰ ma la scoperta di un nuovo concorso destinato al “perfezionamento negli studi dell’arte medioevale e moderna”, bandito per la prima volta dal ministero presso l’Università di Roma,⁷¹ apriva a nuove speranze di occupazione e a inaspettati orizzonti di stabilità. Prima ancora di decidere sulla sua partecipazione al concorso, Thovez si immaginava come potenziale vincitore, crucciandosi preventivamente sull’obbligo del suo trasferimento da Torino a Roma. Era, questa, una città che non

⁶⁸ Lettera di E. Thovez ad A. Ghisleri, Torino, 5 febbraio 1896 (Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Fondo Arcangelo Ghisleri, serie corrispondenti, “Thovez Enrico”). Nella medesima lettera, Thovez fa anche riferimento a un articolo concordato con Paolo Gaffuri: “Mi occuperò dell’articolo secondo i desideri del signor Gaffuri” (*ibidem*), destinato alla rivista “Emporium”, ma in realtà mai consegnato.

⁶⁹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 5 agosto 1896, *Diario e lettere*, p. 613.

⁷⁰ “Sono andato in biblioteca per cercare nei bollettini della Pubblica Istruzione se c’era un concorso per posti di perfezionamento in archeologia. L’ho trovato, ma scaduto e con condizioni tali, che se anche si rinnovasse, non so come potrei osare di concorrervi” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, 28 luglio 1896, in *Diario e lettere*, p. 609); relativamente al bando del concorso si veda *Concorso a tre posti di alunno della Scuola Italiana d’Archeologia*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica”, a. XXIII, vol. I, n. 5, 30 gennaio 1896, p. 237.

⁷¹ *R. Decreto n. 413 che stabilisce in Roma presso la R. Università (Facoltà di lettere e filosofia) alcune borse di studio per il perfezionamento negli studi dell’arte medioevale e moderna*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica”, a. XXIII, vol. II, n. 40, 1° ottobre 1896, p. 1530. Relativamente alla vicenda si veda G. Agosti, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all’università (1880-1940)*, Marsilio, Venezia 1996 (in particolare i paragrafi *Modelli e finalità della didattica venturiana e Il primo borsista: Federico Hermanin*, pp. 161-164). Si veda inoltre S. Valeri, *Il “perfezionamento in storia dell’arte medioevale e moderna”. Regesti documentari*, in Id. (a cura di), *Adolfo Venturi e l’insegnamento della storia dell’arte*, atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), Lithos, Roma 1996, pp. 119-125. Anche D. Levi, *L’affermazione di una figura professionale: lo storico dell’arte fra tutela e insegnamento*, in “Annali di critica d’arte”, vol. IX, 2013, pp. 15-29.

conosceva e nella quale non possedeva significative amicizie in grado di supportarlo durante il lungo periodo di studentato prospettato (“mi pareva già che tutto fosse deciso: guardavo tutte le cose come se dovessi salutarle per sempre: e me ne veniva una malinconia indicibile, che mi ha dato il senso di quanto sia radicata qui la mia vita”).⁷² Nonostante le innumerevoli e ingiustificate titubanze, sarebbe stato ancora una volta il fratello Ettore a fargli assumere una decisione, convincendolo in definitiva a partecipare all’esame, strutturato unicamente come una valutazione di titoli e sostenibile pertanto anche a distanza.⁷³

Bandito nel luglio del 1896, il concorso nasceva con il chiaro intento di formare i futuri responsabili delle Gallerie nazionali attraverso un periodo di formazione della durata di un biennio: era un percorso che si sarebbe dovuto concludere con una dissertazione finale in storia dell’arte, necessaria per l’ottenimento del Diploma di perfezionamento.

L’esito della commissione, composta dai professori Giuseppe Cugnoli (in qualità di presidente), Emanuel Löwy, Giovanni Monticola, Ernesto Monaci e Adolfo Venturi, sarebbe arrivato qualche tempo più tardi, nel mese di novembre 1897, sancendo nei confronti di Thovez la seguente valutazione:

Il dott. ENRICO THOVEZ riportò negli esami di laurea 98 su 100, i maggiori punti in tutti gli esami speciali, e presenta articoli di giornali scritti bene, più un manoscritto “Il Medioevo Dorico e lo stile del Dipylon” in cui l’A.[utore] espone ed analizza con molta chiarezza le opinioni degli altri sull’arduo e vasto argomento; ed esprime con sicurezza, con criterio d’arte, originalmente, le opinioni sue.⁷⁴

Le parole di apprezzamento sul suo percorso non sarebbero bastate a fargli ottenere l’incarico. La scelta finale cadde su Federico Hermanin, studioso romano di un anno maggiore di Thovez, e furono determinanti per la graduatoria due sue significative pubblicazioni in storia dell’arte (oltre a Thovez e Hermanin concorsero alla borsa di “perfezionamento” lo scrittore Domenico Tumiati e lo storico Giuseppe Pardi). La candidatura di Hermanin – a prescindere dai titoli presentati – doveva sicuramente essere rafforzata e condizionata da una sua precedente esperienza, condotta in campo museale

⁷² Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 settembre 1896, in *Diario e lettere*, p. 632. Proprio Andrea Torasso era vissuto per qualche tempo a Roma, impegnato nella sua professione di architetto, ma in quel momento si era invece trasferito a Firenze.

⁷³ Oltre alla Laurea in lettere, era richiesta la conoscenza del francese e di una lingua a scelta tra l’inglese e il tedesco. La frequenza dei corsi di Storia dell’arte o di Estetica durante il percorso universitario rappresentava un titolo preferenziale per la scelta del candidato; cfr. *R. Decreto n. 413...*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica”, cit., p. 1530.

⁷⁴ *Relazione della Commissione per il concorso ad una borsa di studio per il perfezionamento negli studi dell’arte medioevale e moderna*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica”, a. XXIV, vol. I, n. 2, 14 gennaio 1897, p. 89.

come assistente volontario al riordinamento del Gabinetto nazionale delle Stampe in Roma. La competenza acquisita da Hermanin era già, di fatto, la stessa che veniva richiesta ai borsisti di maturare nell'arco dei due anni di frequenza alla scuola e ritenuta necessaria per l'ottenimento del Diploma.⁷⁵ Era pertanto evidente che il candidato romano partisse avvantaggiato su tutti.

Nonostante l'esito negativo del giudizio finale, la relazione della commissione conteneva in chiusura un'esortazione meno scontata del previsto – e forse irrituale –, indirizzata allo stesso Thovez e destinata a ridestare in lui alcune speranze per il futuro, rispetto a un risultato considerato in quel momento evidentemente come fallimentare:

La Commissione [...] si tiene in dovere di segnalare a S.E. il Ministro i meriti singolari del dott. ENRICO THOVEZ, il quale, quando fosse pure incoraggiato ad applicarsi agli studi della storia dell'arte medioevale e moderna, vi recherebbe le ottime doti già da lui particolarmente mostrate nel campo archeologico.⁷⁶

Un riconoscimento che, seppure infruttuoso nel concreto, non sarebbe passato inosservato all'interpretazione di Thovez, che ne avrebbe attribuito la paternità al professor Venturi, sentendosi in dovere di ringraziarlo tre anni più tardi, con riferimento proprio ai “benevoli apprezzamenti [...] contenuti nella relazione del concorso ad una borsa di studio per l'arte moderna, apprezzamenti che immagino di dovere a Lei [Venturi]”.⁷⁷

L'effetto delle parole riportate nell'epilogo della relazione convinse Thovez a ripensare nell'immediato al proprio lavoro di tesi, accantonato all'indomani della Laurea, rivalutando il carattere e il rigore della propria ricerca, sino quel momento apparentemente sottostimato. Scriveva infatti all'amico Torasso subito dopo l'esito del concorso:

Avrai ricevuto il bollettino del Ministero col resoconto del concorso. [...] mi pareva impossibile che quella gente potesse credermi sul serio un aspirante alla gloria archeologica. Tanto che andai a ripescare quella scellerata tesi che mi ha fatto sudar tanto in quei certi giorni di cui tu ti ricordi, quando non sapevo più dove dar del capo per cavarmi dall'imbroglione in cui mi ero messo fra quei Dori e quegli Achei, e mi son messo a rileggerla. E stupore! mi sono sentito attirato ad andare avanti ed ho dovuto confessare a

⁷⁵ L'art. 3 del *Decreto* stabiliva infatti che, oltre la frequenza ai corsi, gli studenti dovessero “fare esercitazioni e studi pratici e compilare cataloghi illustrativi nelle RR. Gallerie, sotto la guida dei rispettivi direttori, o in altri monumenti sotto la guida di un professore” (*R. Decreto n. 413...*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica”, cit., p. 1530). Era, di fatto, ciò che Hermanin aveva acquisito durante la sua esperienza volontaria.

⁷⁶ *Relazione della Commissione per il concorso...*, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica”, cit., pp. 89-90.

⁷⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Venturi, Torino, 10 gennaio 1900 (Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Fondo Adolfo Venturi, carteggio “Thovez Enrico”).

me stesso che l'aria di una cosa seria l'aveva tutta, ed anche un poco bisogna dire, la canzone. Insomma sono rimasto ammirato di me.⁷⁸

Una scoperta che si spingeva oltre, portando Thovez a immaginare una possibile destinazione editoriale per il suo lavoro (“penso di farla stampare”), in grado di sopperire a quelle accuse di leggerezza e imperizia documentale da più parti indirizzategli: “sento che sarà l'unica cosa che appresso la gente ammodo mi farà considerare come un galantuomo e forse anche assolvere dai miei futuri, orribili peccati”.⁷⁹

La tesi si mostrava dunque come uno strumento per ottenere quella legittimazione che sino a quel momento gli mancava per esser considerato uno studioso serio e rigoroso (non più lo “scribacchiatore” alla ricerca di plagi tra le pagine dannunziane), al di là delle accese polemiche innescate sulle colonne di giornali e periodici nazionali, alle quali non avrebbe comunque rinunciato. Certo, restava la difficoltà oggettiva di poter concretizzare questa sua ambizione, escludendo aprioristicamente la possibilità di autofinanziarsi la stampa.

Senza avere in mano un contratto stabile di collaborazione con un giornale od una rivista (nonostante il temporaneo rientro di Torelli Viollier al “Corriere della Sera” gli assicurasse più frequenti interventi sul quotidiano milanese), Thovez continuò a rifiutare l'opzione dell'insegnamento scolastico, declinando le proposte di impiego pervenute nel frattempo dai licei cittadini.⁸⁰ Abbandonò poi anche la prospettiva di un nuovo concorso per borse di studio in archeologia, bandito dal Ministero nell'agosto del 1897.⁸¹ L'occasione per dare una svolta alla propria precaria condizione si sarebbe affacciata proprio in quei mesi, ma con una conclusione che, in definitiva, avrebbe portato a un risultato non poi così dissimile dal concorso di perfezionamento sostenuto un anno prima. Nell'estate del 1897, Thovez decise infatti di partecipare al prestigioso Premio Reale per l'archeologia, concorso indetto dall'Accademia dei Lincei di Roma per la Classe di scienze morali, storiche e filologiche

⁷⁸ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 7 marzo 1897, in *Diario e lettere*, p. 675.

⁷⁹ Ivi, p. 677.

⁸⁰ In una lettera incompiuta, datata 8 settembre 1897 e rimasta tra le carte thoveziane, si legge: “Gentilissimo Professore, La sua gentile offerta di volermi annoverare ugualmente fra gli insegnati della sua scuola, malgrado l'incertezza delle mie assicurazioni, mi tocca veramente” (cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 6, “Scritti critici e teoretici”, 109); inoltre cfr. lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 12 settembre 1897, in *Diario e lettere*, p. 720.

⁸¹ “Per colmo di disgrazia capita il concorso di tre posti per studiare archeologia a Roma. Concorrerò naturalmente, ma ben fermo di non accettare. Cioè: io nel mio intimo, solo a pensarci, mi metto a gridare che non voglio più saperne dell'archeologia, e che non voglio imbecillire a studiare cose aride per quei quattro giorni che si ha da vivere: ma ho una gran paura che riuscendo, (e stavolta ci sarebbe probabilità e potrei avere raccomandazioni molto alte) sarò forzato ad accettare” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 9 agosto 1897, in Ivi, p. 704). Alcune settimane più tardi tornava sull'argomento: “A Roma probabilmente non concorrerò, perché c'è esame scritto e orale. E spender per andare a Roma a dar un esame per un posto che non mi conviene per tanti riguardi, sarebbe ridicolo” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Macugnaga, 27 agosto 1897, in Ivi, p. 710).

dell'Istituto.

Contraddistinto da un elevato premio in denaro,⁸² il concorso valutava le dissertazioni scritte – edite o inedite – sottoposte dai candidati, giudicate in base alla serietà di metodo e innovazione di contenuto. Thovez si presentò con il suo manoscritto di tesi *Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon*,⁸³ forte del giudizio positivo attribuitogli dalla commissione universitaria soltanto un anno prima. Nonostante le parole di apprezzamento riservate al suo lavoro, considerato dalla giuria come uno studio metodologicamente “scientifico e severo” (carente però, di un apparato illustrativo, mancanza che ne avrebbe irrimediabilmente condizionato la valutazione finale),⁸⁴ Thovez si trovò a dover competere con uno studioso affermato come Paolo Orsi. Oltre a essere direttore del Museo archeologico di Siracusa, Orsi si presentava al giudizio con ben trentatré contributi, buona parte dei quali già editi su importanti riviste e bollettini archeologici nazionali.⁸⁵

Dall'inevitabile sconfitta, Thovez avrebbe però ottenuto la pubblicazione da tempo auspicata della propria tesi: una decisione che veniva sostenuta da due componenti della commissione per il Premio Reale, Gian Francesco Gamurrini e Giuseppe Gatti, i quali ammettevano la validità del lavoro, anche a quattro anni di distanza dalla sua presentazione. Accettata nel febbraio del 1902,⁸⁶ la tesi di Thovez trovava nel 1903 definitiva pubblicazione sulle “Memorie” del prestigioso Istituto accademico romano,

⁸² Per il concorso Reale in archeologia, la cui scadenza era stata fissata al 31 dicembre 1897, era previsto un premio di Lire 10.000; cfr. *Elenco dei lavori presentati per concorrere al premio di S. M. il Re per l'Archeologia*, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie V, vol. VII, Tipografia della Accademia, Roma 1898, pp. 65-66.

⁸³ La redazione originale della tesi, lasciata in deposito legale presso l'Università di Torino, è andata perduta.

⁸⁴ “Il metodo del Thovez si mostra scientifico e severo, esponendo in modo chiaro e criticando le osservazioni e le opinioni degli archeologi, col venir poi ad emetter la propria, che di buoni raffronti e probabili ragioni confronta. Tutto questo invero giova all'agitato ed importante argomento, la cui questione se qui si delucida non si decide: la mancanza poi delle tavole lascia la trattazione imperfetta. Per il che non si è stimato che il sig. Thovez sia in grado di partecipare al premio reale” (*Relazione sul concorso al Premio Reale per l'Archeologia, per l'anno 1897*, in *Rendiconti delle sedute solenni della R. Accademia dei Lincei*, vol. I (1892-1901), Roma 1901, pp. 520-528 [522]). La commissione del concorso era composta da Giulio De Petra, Giuseppe Gatti, Rodolfo Lanciani, Luigi Pigorini e Gian Francesco Gamurrini.

⁸⁵ Oltre a Paolo Orsi, concorrevano al premio Isidoro Falchi, Gherardo Gherardini e Luigi Savignoni.

⁸⁶ “Il sig. Enrico Thovez ha trasmesso all'Accademia la sua dissertazione [...]. Chiamati a dare il nostro parere, ricordiamo che quella concorse al Premio Reale, e se non fu giudicata di quel grado valevole a conseguirlo, specie in raffronto di altri lavori d'importanza maggiore, ne fu riconosciuto però il merito intrinseco. [...] Pensiamo [...] che un tale studio del sig. Thovez giovi alla cultura archeologica tra noi, ed alla critica dell'arte in quel periodo vetustissimo, nonché a dar qualche luce sulle relazioni che fin d'allora, anche innanzi, correvano fra la Grecia e l'Italia. Per le accennate ragioni ne raccomandiamo all'Accademia la stampa nei suoi volumi delle Memorie” (*RELAZIONE letta dal Socio Gamurrini, a nome anche del Socio Gatti nella seduta del 16 febbraio 1902, sulla memoria del sig. Enrico Thovez intitolata: Il medioevo dorico e lo stile del Dypilon [sic]*, in *Memorie, Atti della R. Accademia dei Lincei*, parte 1^a, seria quinta, vol. IX, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1903, p. 6).

uscendo anche sotto forma di estratto distribuito separatamente, integrato, questa volta, dell'apparato illustrativo originariamente mancante.⁸⁷

“Un semplice critico d'arte”

Nel novembre del 1896 Eugenio Torelli Viollier rientrava alla piena direzione del “Corriere della Sera” per rimanerci stabilmente sino al giugno del 1898. Questo rinnovato incarico di responsabilità si sarebbe riverberato sul destino dello stesso Thovez, a tal punto da arrivare ad affidargli il ruolo di critico ufficiale della testata.⁸⁸ Nonostante le resistenze incontrate, il nome di Thovez incominciava a imporsi come una firma riconoscibile e apprezzata nel panorama italiano: la stessa “Gazzetta degli Artisti”, agguerritissima rivista veneziana spesso molto polemica nei confronti delle incursioni della nuova critica, indicava – seppur con alcune riserve – lo studioso torinese come “uno dei pochi che recano nella critica d'arte serietà d'intendimenti e di studi”.⁸⁹

La decisione di Torelli di valorizzare la presenza dello studioso torinese nel “Corriere” nasceva da una strategia editoriale ben precisa, all'epoca già pienamente avvertita: scegliendo Thovez, oltre a implementare l'offerta culturale del quotidiano, Torelli forniva al pubblico una voce nuova e battagliera, ma non del tutto ignota, riconoscibile soprattutto per la vicenda dei plagi dannunziani solo recentemente conclusasi.⁹⁰

Con l'avvio del 1897, sulle pagine del “Corriere”, Thovez si scontrò – come molti altri

⁸⁷ E. Thovez, *Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon*, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1903; Id., *Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon. Memoria di ENRICO THOVEZ*, in *Memorie, Atti della R. Accademia dei Lincei*, parte 1^a, seria quinta, vol. IX, cit., pp. 6-74.

⁸⁸ “Torelli mi ha scritto una delle sue solite lettere [...] e mi offre il posto di critico artistico pel ‘Corriere’. Io accetto finché non mi convenga piantare quel miserabile ufficio. La diffusione del ‘Corriere’ è davvero straordinaria nelle classi colte” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Macugnaga, 31 agosto 1897, in *Diario e lettere*, p. 714).

⁸⁹ *Taccuino della critica*, in “Gazzetta degli Artisti”, a. I, n. 11, 15 settembre 1896, p. n.n. [2]. Lo scrittore e giornalista Giovanni Faldella, in una conferenza tenuta nel salone dell'*Esposizione Permanente di Belle Arti* di Milano nel febbraio del 1897, lo collocava nella “costellazione” dei giovani intellettuali torinesi, accanto ai nomi di Giovanni Cena, Zino Zini, Felice Momigliano e Luigi Alberto Villanis; cfr. G. Faldella, *Torino intellettuale e patriottica*, in “Rassegna nazionale”, vol. XCVI, fasc. 4, 16 agosto 1897, pp. 578-618 (616).

⁹⁰ In occasione della Triennale torinese del 1896, Vittore Grubicy, criticando le affermazioni di Thovez in merito alla mostra, aggiungeva a proposito della sua collaborazione con il “Corriere della Sera”: “Per quel poco che ho sempre cercato d'esser al corrente io della critica artistica *nostra*, non mi constava d'aver mai letto un rigo del signor Thovez; per cui avevo ragione di ritenerlo un debuttante [...]. Infatti balzava evidente ai miei occhi la genesi del nostro neo-critico: la faccenda D'Annunziana aveva messo in vista il nome del signor Thovez: Torelli-Viollier, colla sua pronta intuizione da Villemessant italiano, capi subito che quel nome poteva giovare al suo giornale; ne ha accettato un primo scritto, eppoi gli ha detto: ‘Scrivete ancora, e giacché s'è aperta la Triennale scrivete sull'Esposizione’ e Thovez scrisse col titolo: *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale*, un articolo molto ammodo, anzi elegante, che deve aver contentato appieno il direttore-proprietario del giornale” (V. Grubicy, *Critica della Critica*, in “La Triennale”, n. 7, cit., p. 54).

intellettuali in quel momento – con le idee espresse da Max Nordau nella conferenza *La funzione sociale dell'Arte*, tenuta a Torino il 15 novembre 1896.⁹¹ In opposizione allo studioso ungherese, che individuava nelle classi subalterne una nuova forma di committenza artistica, vincolante rispetto agli stessi soggetti delle rappresentazioni, Thovez affermò la piena autonomia degli artisti da qualsiasi ingerenza sociale.⁹²

Facendo tesoro del dibattito sulla “suggestione nelle arti figurative” aperto da Grubicy sulle pagine della rivista “La Triennale”, tornò poi a ribadire l’arretratezza della pittura contemporanea con l’articolo *La colpa dell’arte moderna*,⁹³ un contributo in realtà affatto nuovo, che prendeva le mosse dalle premesse di “rachitismo” sostenute due anni prima, apportandovi pochi elementi di novità.⁹⁴

La proposta di recarsi a Firenze come corrispondente del “Corriere”, con l’incarico di recensire la sezione di belle arti della *Festa dell’arte e dei fiori* sarebbe stata rifiutata, così come l’invito a tenere una conferenza nel contesto dell’esposizione, offertagli dal comitato organizzatore della rassegna fiorentina.⁹⁵ Nonostante una certa sua reticenza verso l’attività

⁹¹ La conferenza di Nordau, la prima svolta in Italia dallo studioso ungherese, si era tenuta presso il Teatro Balbo di Torino. Cfr. *La funzione sociale dell'Arte*, in “La Stampa”, 16 novembre 1896, pp. 1-2. Dato il successo e l’interesse suscitato dalla lezione di Nordau, l’anno successivo si dava alle stampe il testo della conferenza, presso l’editore Bocca di Torino; cfr. M. Nordau, *La funzione sociale dell'Arte*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1897. Tra le reazioni scaturite all’indomani della conferenza, vale la pena di ricordare quelle di P. Giacosa, *Per l’indipendenza dell’Arte (A proposito delle idee di Max Nordau)*, in “La Stampa”, 19 novembre 1896, pp. 1-2; C. Corradino, *Per la funzione sociale dell’arte*, in “La Stampa”, 21 novembre 1896, pp. 1-2; G. Martinelli, *Le contraddizioni di Max Nordau*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 49, 5 dicembre 1896, pp. 1-2; V. Grubicy, *Ancora la funzione sociale dell’Arte*, in “Gazzetta degli Artisti”, a. I, n. 19, 15 gennaio 1897, p. 1.

⁹² E. Thovez, *L’arte per la folla*, in “Corriere della Sera”, 2-3 gennaio 1897, pp. 1-2. L’articolo, in realtà, era già stato consegnato alla redazione del giornale nel mese di novembre, subito dopo la conferenza di Nordau; cfr. lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 27 novembre 1896, in *Diario e lettere*, p. 650. Per una riflessione sulla presenza e lo sviluppo dell’arte sociale in Italia si veda M. M. Lamberti, *Arte sociale in Italia nella seconda metà del secolo XIX*, in E. Alessandrone Perona (a cura di), *Aspetti della cultura operaia: fabbrica, vita di relazione, rappresentazione del lavoro nell’arte*, Atti del seminario, “Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica”, n. 4, 1984, pp. 137-145.

⁹³ E. Thovez, *La colpa dell’arte moderna*, in “Corriere della Sera”, 29-30 gennaio 1897, pp. 1-2. Il richiamo al contributo di Grubicy (V. Grubicy, *La suggestione nelle arti figurative*, in “La Triennale”, n. 11, 1896, pp. 82-84, 86) si rende evidente nella seguente esortazione, che ricalca fedelmente l’approccio intuitivo ed emozionale proposto dal critico milanese, indirizzato soprattutto ad individuare nuove forme d’interpretazione del paesaggio: “Dove sono i quadri che possano vantarsi di produrre sullo spettatore l’emozione poetica di cui è capace talvolta la natura, nonché superarla, aumentandola della sensibilità poetica del traduttore, com’è proprio delle opere del genio?” (E. Thovez, *La colpa dell’arte moderna*, in “Corriere della Sera”, cit., p. 2).

⁹⁴ Ritornava, infatti, il tema della modernità, soggetto – secondo Thovez – troppo trascurato dagli artisti contemporanei: “Che importa se noi siamo attornati da officine, da cantieri, da ferrovie? Se la immensa attività industriale del mondo moderno ha una poesia propria ed intensa? L’arte non vede che le cuoche e i contadini. Della modernità non assume che gli aspetti più deboli e incerti: si direbbe che ne ha paura. Il tipo umano che prende a rappresentare è quasi senza eccezione tratto dalla realtà umana inferiore. Che vale che la vita moderna abbia trovato squisite forme di eleganza e di intellettualità? I contadini e il basso popolo imperano da sovrani nell’arte attuale” (*Ibidem*).

⁹⁵ “Ho ricevuto dal comitato dell’esposizione di Firenze una lettera con invito di fare una conferenza nella prima quindicina di febbraio. Mi offrono cento lire e il viaggio pagato. Rifiuterò naturalmente, ma penso con

giornalistica più spicciola, quella legata, appunto, alla mansione di recensore, Thovez non si sarebbe fatto sfuggire l'opportunità di recarsi alla seconda esposizione internazionale di Venezia, propostagli dalla redazione del giornale. L'occasione si dimostrava particolarmente utile sia in termini di visibilità che di guadagno, tanto più in quell'anno: l'istituzione di un premio dedicato alla critica d'arte gli permetteva di ampliare ulteriormente le prospettive del suo lavoro, non finalizzandolo alle sole colonne del quotidiano.⁹⁶ Il 27 aprile partì alla volta di Venezia. L'entusiasmo di trovarsi ufficialmente incaricato dal "Corriere" si scontrò con una condizione lavorativa che, nelle sue aspettative, avrebbe voluto vedere maggiormente valorizzata. Raccontando a Torasso l'incontro con una giovane ragazza inglese, conosciuta durante il viaggio in treno, Thovez lasciò trasparire il proprio rammarico verso una professione considerata ancora troppo poco spendibile nell'ordine di prestigio sociale: "le manderò le mie critiche su Venezia" – confidava all'amico la promessa fatta alla donna – "Chissà, forse proverà una disillusione scoprendo nel giovinotto che viaggiava in prima, vestito di nero, guantato e colla scatola del cilindro, un semplice critico d'arte".⁹⁷

Rispetto al termine stabilito con Torelli, Thovez eccedeva ampiamente con il numero di articoli inviati per la pubblicazione, a tal punto da mandare in confusione la stessa redazione del giornale, sempre meno accomodante verso le sue insistenze di autore.⁹⁸ A fronte di quattro recensioni inizialmente concordate con il direttore, Thovez sarebbe arrivato a farne pubblicare addirittura tredici, destinando poi una serie di ulteriori contenuti – quelli rifiutati dal quotidiano – ad altre sedi editoriali.

La volontà di svolgere con completezza la rassegna dell'esposizione era determinata non tanto dalla spinta divulgativa fornita dal giornale, ma piuttosto dalla prospettiva del concorso finale, che prevedeva tre livelli di premio, corrisposti da sostanziose somme di denaro.

Thovez affrontò la stesura dei suoi articoli attraverso uno studio approfondito delle correnti figurative contemporanee, documentandosi a fondo soprattutto sul contesto straniero. I

tristezza, che respingo così gli unici appigli che la sorte mi porge per trarmi da questo luogo di dolore" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 25 gennaio 1897, in *Diario e lettere*, p. 667).

⁹⁶ Relativamente al premio della critica si veda F. Castellani, *Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)*, in Id. e E. Charans (a cura di), *Crocevia biennale*, Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 23-32; l'argomento era già stato affrontato da M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in G. Bollati, P. Fossati (a cura di), *Storia dell'arte italiana, Il Novecento*, vol. 7, Einaudi, Torino 1982 (in particolare il paragrafo *Il premio della critica nel 1897*, pp. 107-110).

⁹⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16 maggio 1897, in *Diario e lettere*, p. 692.

⁹⁸ Cfr. lettera di E. Thovez a O. Brentari, Torino, 29 giugno 1897. Trento, Biblioteca Comunale, Fondo Ottone Brentani, BCT31-1.22. Brentari ricopriva all'interno del giornale il ruolo di capo della redazione.

giorni passati in biblioteca, a studiare le riviste di divulgazione artistica, in particolar modo francesi,⁹⁹ gli consentirono di aggiornare il proprio discorso al più ampio dibattito europeo e nordamericano. Gli permisero inoltre di avanzare confronti con le precedenti esposizioni di Monaco, Parigi e Berlino, ed evidenziare le eventuali assenze degli artisti, talvolta reputate come imperdonabili (il suo rammarico maggiore, in quell'anno, è dato dalla mancanza del pittore statunitense James Abbot McNeill Whistler). Nonostante il giudizio positivo sulla rassegna, definita come “forte, vasta, multiforme manifestazione d'arte, quale non s'è mai vista in Italia” Thovez sottolineò lucidamente la scarsa novità di talune sezioni, adombrando l'ipotesi che alcune opere fossero state inviate dagli artisti come “seconda scelta”: “Non tutti i quadri qui mandati dagli stranieri giungono nuovi – informò in un suo articolo –; molti erano certo noti a più d'uno attraverso le riproduzioni fotografiche, come già esposti ai due *Salons* di Parigi; alla *Secession* ed alla *Kunstlergenossenschaft* di Monaco, od alle Società di Londra e di Berlino”.¹⁰⁰

Il giudizio di Thovez, condotto con una prosa spesso feroce e intransigente rispetto ciò che non riteneva apprezzabile, partiva sempre da un'analisi sulla qualità tecnica e formale dell'opera, considerata come preminente rispetto a tutti gli altri aspetti passibili di valutazione.

Nell'insieme, le recensioni di Thovez per la mostra veneziana non riservarono grosse sorprese e si posero in linea con quanto già sostenuto in precedenza sulle pagine del “Corriere”. Nella sua valutazione generale, a farne le spese, fu sicuramente la corrente di gusto arcaicizzante e idealista, rappresentata nella sala francese dall'ormai anziano pittore Puvis de Chavannes.¹⁰¹ Artista al quale contrapponeva le abilità tecniche del più giovane Jacques-Émile Blanche o il rigore nel disegno di Pascal Dagnan-Bouveret (pittore,

⁹⁹ “Ora sono qui da due settimane in una faticosa *corvée* per le biblioteche per imbastire questi articoli pel ‘Corriere’. Ne ho scritti due, e preparati altri due, ma ne sono proprio stanco” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso Torino, 16 maggio 1897, in *Diario e lettere*, p. 693). Numerosi appunti e trascrizioni, conservati presso l'archivio thoveziano e riuniti sotto il titolo di “Studi sul fenomeno artistico”, richiamano direttamente alle riviste francesi “*Gazette de beaux-arts*” e “*Art et décoration*”; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 6, “Scritti critici e teoretici”, 109.

¹⁰⁰ E. Thovez, *L'arte mondiale a Venezia*, in “Corriere della Sera”, 12-13 maggio 1897, pp. 1-2 (1). Il dato è stato evidenziato, limitatamente al contesto della sezione francese, nel contributo di L. Lecci, *Un tambourineur per la Biennale. Vittorio Pica gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914)*, in D. Lacagnina (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, Mimesis, Milano Udine 2016, pp. 171-193. Relativamente alle partecipazioni straniere a Venezia si veda inoltre M. M. Lamberti, *Appunti sulle sezioni straniere alle prime Biennali*, in “L'uomo nero”, a. I, n. 2, giugno 2004, pp. 257-263.

¹⁰¹ Nel dicembre del 1897 dopo essersi recato a Parigi, pubblicherà su “Emporium” un articolo dedicato all'artista; cfr. E. Thovez, *Artisti contemporanei: P. Puvis de Chavannes*, in “Emporium”, vol. VI, n. 36, dicembre 1897, pp. 414-437.

quest'ultimo, al quale dedicherà un lungo articolo per "Emporium").¹⁰² Contrariamente all'opinione comune, Thovez si scontrò poi con la fama di Arnold Böcklin, presente in mostra con quattro opere. Rifiutò senza mezzi termini il simbolismo delle sue composizioni, avanzando poi alcuni dubbi sulla sua perizia tecnica, che considerava insufficiente nel disegno. Ma non solo. L'avversione per Böcklin si ampliò poi a quegli artisti che lui definiva come appartenenti al "neo-idealismo nazionale tedesco", portandolo a rifiutare i lavori di Franz Von Stuck, Max Klinger e Hans Thoma, non senza una nota di rammarico: "è da rimpiangere che il loro ingegno si svolga nelle vie dell'affettazione arcaica e delle stramberie volute o facete".¹⁰³

Tra le sorprese, invece, oltre a scoprire nella sala inglese la pittura di Frank Brangwyn (la sua personalità "vigorosa senza ciarlatanismi [...] giovanilmente simpatica" veniva contrapposta al "prodotto equilibrato di uno studio paziente e coscienzioso" di Alma Tadema),¹⁰⁴ trovò spunti interessanti nella sezione scozzese, che in quell'anno ospitava il gruppo di pittori paesisti della scuola di Glasgow. Visitando la sala, l'incontro con i paesaggi del nord gli riportò immediatamente alla mente l'arte di Fontanesi, che tanto l'aveva colpito al Museo di Torino, permettendogli di svolgere una riflessione su una particolare condizione estetica, da lui definita "poesia del transitorio".¹⁰⁵

Thovez indicò negli stati temporanei e mutevoli della natura "albe, crepuscoli, ombre improvvise" – ma anche le stesse stagionalità intermedie, quali la primavera e l'autunno – i momenti "più proprii a eccitare associazioni di idee". Una condizione singolare, in grado di amplificare le facoltà percettive degli artisti e di portarli ben oltre la mera trascrizione del dato reale: "il trasformantesi di uno stato risvegliano l'immagine di ciò che lo ha preceduto e di ciò che lo seguirà, eccitando memorie e presentimenti più ricchi di poesia della realtà stessa".¹⁰⁶ La riflessione di Thovez, che tra le righe mostrava tutto il suo

¹⁰² Id., *Artisti contemporanei: P. A. J. Dagnan-Bouveret*, in "Emporium", vol. VL, n. 32, agosto 1897, pp. 82-100. L'articolo lascia intendere che tra Thovez e il pittore vi fosse un rapporto epistolare, che non trova però riscontro tra le carte del critico. Si conserva, invece, un disegno a matita di Dagnan Bouveret, dedicato espressamente a Thovez; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 7, "Opere grafiche e dipinti".

¹⁰³ Id., *Böcklin e il neo-idealismo tedesco* [II], in "Corriere della Sera", 12-13 luglio 1897, pp. 1-2 (1).

¹⁰⁴ Id., *L'arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi* [II], in "Corriere della Sera", 18-19 giugno 1897, pp. 1-2 (1).

¹⁰⁵ Il progetto di trattare l'argomento era già in programma nell'estate del 1896. Lo si apprende dalle lettere indirizzate all'amico Torasso e al pittore Arturo Conterno; cfr. Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 22 settembre 1896, in *Diario e lettere*, p. 627. Al pittore Conterno: "Ah. Quando leggerai il mio futuro articolo sulla *poesia del transitorio*: non dipingerai mai più nessun panorama spotorniano dalle 7 alle 9 con gli ulivi luccicanti al sole e un cielo che non potrà essere che di zinco" (lettera di E. Thovez ad A. Conterno, Torino, 25 luglio 1896; Torino, archivio eredi Conterno).

¹⁰⁶ E. Thovez, *I pittori Scozzesi e la poesia delle sfumature*, in "L'Arte illustrata", a. III, n. 32, agosto 1897, pp. 62-64 (62).

scetticismo verso i risultati del naturalismo positivista,¹⁰⁷ si iscriveva in un discorso più ampio, portato contestualmente avanti da Grubicy, che indicava un approccio soggettivo alla natura, formato attraverso il ricordo e la memoria.¹⁰⁸ Tra gli scultori, Thovez indicò il belga Costantin Meunier come l'unico scultore in grado di comprendere attraverso le sue figure di minatori e operai "la bellezza plastica e la forte poesia dell'attività industriale moderna", rifiutando qualsiasi tipo di lettura in chiave sociale del suo lavoro.¹⁰⁹

Nei primi giorni di settembre Thovez raccolse tutti i materiali prodotti nei cinque mesi precedenti, per destinarli al concorso veneziano. Insieme alle recensioni spedì anche l'articolo *La colpa dell'arte moderna*, apparso sempre sul "Corriere", intendendolo come una sorta di preambolo programmatico al lavoro successivamente svolto. Unì poi i contributi rifiutati dal giornale, come l'articolo apparso sulla rivista "L'Arte illustrata", e una raccolta intitolata *Appendice alle corrispondenze inviate al "Corriere della Sera"*, fatta appositamente stampare per l'occasione.¹¹⁰ L'esito del concorso sarebbe stato senza appello nei suoi confronti, vedendolo escludere dai tre premi previsti, assegnati invece a Primo Levi, Ugo Ojetti e Vittorio Pica, Ugo Fleres e Antonio Munaro (rispettivamente il primo premio, e i successivi due *ex aequo*).¹¹¹

La commissione del concorso, composta da Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci, emetteva nei suoi confronti il seguente giudizio:

¹⁰⁷ "Il non aver compreso o potuto comprendere questa verità è stata la colpa maggiore del verismo pittorico moderno e la causa della sua caduta. Per reagire contro l'accademismo [...] proclamarono la necessità di copiare il vero, ostentando di non introdurre nulla di proprio. Questa fedeltà assoluta richiedeva nel modello una stabilità di forme e di chiaroscuro, quale non poteva esser data che dagli stati stabili dell'atmosfera e della natura: il pieno sole o il grigio deciso; quindi ne rimasero scartati tutti gli effetti transitori e fuggevoli, albe, crepuscoli, ombre improvvise, tutto ciò che poteva richiedere un certo manierismo di memoria" (*ibidem*).

¹⁰⁸ In particolare con il già citato articolo *La suggestione nelle arti figurative*, apparso nel 1896 sulla rivista "La Triennale".

¹⁰⁹ E. Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. I Piemontesi. La scultura*, in "Corriere della Sera", 22-23 agosto 1897, pp. 1-2 (2). La riflessione sullo scultore verrà ampliata in un articolo per "Emporium", nel quale Thovez tornerà a ribadire: "Questi caratteri lo hanno fatto definire più volte come uno 'scultore socialista' quasi come un propagandista delle nuove teorie sociali: ma questo giudizio è un errore. L'opera del Meunier non è il portato d'una fede politica: essa ha un'origine fundamentalmente estetica. [...] ciò che lo spinge è un senso di bellezza o meglio di poesia, non un senso di pietà o un ragionamento economico" (id., *Artisti contemporanei: Costantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 162-178 [174-175]). Relativamente alla presenza di Meunier a Venezia si veda L. Lecci, M. Palazzi, *La scultura di Costantin Meunier alle prime Biennali di Venezia*, in "Studi di Storia delle arti", n. 8 (1995-1996), pp. 219-229.

¹¹⁰ E. Thovez, *I pittori Scozzesi e la poesia delle sfumature*, in "L'Arte illustrata", cit.; id., *L'Arte mondiale a Venezia. Appendice alle corrispondenze inviate al Corriere della Sera*, Tipografia operaia, Torino 1897. Presso l'archivio storico dell'esposizione veneziana è conservato un elenco dettagliato degli articoli inviati dagli autori per concorrere al premio della critica; cfr. La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 6, "Premi critici d'arte concorrenti – Giuria – Premi – Relazione", 6 Bb 18.

¹¹¹ cfr. *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Stab. tipo-lit. Carlo Ferrari, Venezia 1898.

Le critiche del signor Enrico Thovez [...] non mancano di acutezza, di rapidità, di comprensione e di coltura artistica, ma si distinguono per due caratteri: un pessimismo esorbitante ed un'asprezza di censura, tanto più riprovevole in un'abile [sic] scrittore che può sempre moderarsi a talento. [...] Una critica simile non educa il pubblico, non istruisce gli artisti e.... non giova alle esposizioni.¹¹²

Nonostante la convinzione iniziale di poter sicuramente attendere al podio del concorso, man mano che passava il tempo, Thovez appariva sempre più sfiduciato verso l'esito finale del premio. Oltre a riporre poca fiducia nella commissione, si rendeva conto di come la propria franchezza avrebbe potuto penalizzarlo, soprattutto nel confronto con i suoi diretti concorrenti, molto più cauti nell'emettere sentenze personali (ma non sempre così smarcati rispetto ai sussidi impiegati):

Ho sfogliato i libri di Pica e di Ogetti: per una commissione così hanno tutti e due delle probabilità forti. Ogetti copia di qua e di là, ma ha saputo dare una certa apparenza personale ai suoi giudizi, che può ingannare chi non li ha letti prima nelle riviste francesi.¹¹³

Nel giudizio comune, la differenza tra Thovez e gli altri due autori doveva in realtà mostrarsi molto meno sostanziale di quanto l'esito del concorso avrebbe invece indicato. Dopo aver letto e confrontato le critiche di Ogetti, Pica e Thovez, un pittore avvertito come Morbelli scriveva all'amico Pellizza: "mi paiono moderni ambi tre"; aggiungendo ancora: "il Thovez nel Corriere mi pare migliorato assai, ho del resto una certa simpatia per le persone tartassanti, anche a mio danno, fanno più bene, che le lodi".¹¹⁴

L'iniziale delusione lasciò posto a una valutazione più lucida dell'accaduto, che portò Thovez ad addurre una serie di ipotesi sull'attribuzione finale dei premi, secondo lui non così estranea a dinamiche di schietto opportunismo politico:

Per quanto sapessi di non poter aver nessun titolo appresso la rispettabile commissione di quei tre letterati, competenti in tecnica pittorica ed in storia dell'arte moderna quanto io in teologia, per quanto fossi scettico sopra i risultati dei concorsi ufficiali, pure, mio malgrado, conservavo dentro di me un senso intimo del valore delle mie critiche rispetto alle concorrenti, tale da infirmare il mio scetticismo. M'ero sbagliato e ne provai qualche amarezza. Ma assai più amaro mi fu il pensiero di quei denari che a me avrebbero accomodato tanto per scopi ideali e materiali e che furono largiti a gente punto bisognosa.... come Ogetti e Fleres (non parlo di Primo Levi, segretario di Crispi, direttore della "Riforma", critico ignoto all'universale, ma certo buon amico di Panzacchi, altro

¹¹² Ivi, pp. 13-14.

¹¹³ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 ottobre 1897, in *Diario e lettere*, p. 743. I libri a cui Thovez fa riferimento sono V. Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, L. Pierro, Napoli 1897 e U. Ogetti, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Enrico Voghera, Roma 1897.

¹¹⁴ Lettera di A. Morbelli a G. Pellizza da Volpedo, 22 giugno 1897, Colma; riprodotta in M. Poggialini Tominetti (a cura di), *Angelo Morbelli. Il primo divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo*, Edizioni La Rete, Milano 1971, p. 149.

Crispino fervente).¹¹⁵

Il giudizio della commissione, apparso sul finire dell'anno, non sarebbe stato impugnato da nessuno e nemmeno commentato da alcun tipo di giornale o rivista. Thovez avrebbe però ricevuto la solidarietà del vincitore Primo Levi, che non si capacitava per la sua esclusione dai premi.¹¹⁶ Anche Torelli dal "Corriere" difendeva il suo lavoro mettendo in discussione la validità stessa del concorso (gli scriveva: "mi avrebbe inquietato per la sua futura carriera vederlo premiato").¹¹⁷ Adoperandosi poi come poteva per restituire al giovane collaboratore un degno risarcimento (economico) al mancato riconoscimento veneziano, vissuto con una punta di rammarico dallo stesso critico, nella prospettiva futura di giudizio sul suo operato:

Torelli volle essere perfetto e mi mandò duecento lire come supplemento per le mie fatiche veneziane così male ricompensate dai tre congiurati ai miei danni. Cosicché, caro Torasso, i critici, che di qui a cent'anni scoveranno questa lettera, potranno dire con documenti alla mano che io ero un ingordo commerciante di letteratura, privo di qualsiasi senso di amor proprio e di onore, e di null'altro curante che del denaro.¹¹⁸

Poesia fotografica

Nell'aprile del 1898 apriva a Torino l'Esposizione generale italiana. Una grande manifestazione, organizzata per celebrare il cinquantenario dello Statuto Albertino ma soprattutto per mostrare lo sviluppo tecnologico e industriale della città, prefigurando quel ruolo di "capitale industriale" destinato ad affermarsi con lo svoltare del secolo e protrarsi poi almeno sino all'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro del 1911.

La presenza delle mostre di Belle Arti nel contesto delle grandi esposizioni assumeva oramai un ruolo differente, decisamente meno centrale rispetto al passato. Non si configuravano più come eventi irripetibili d'incontro e aggiornamento, come lo erano stati soltanto un decennio prima. La consuetudine delle mostre internazionali veneziane, o delle stesse esposizioni Triennali del Nord Italia, conducevano a una inevitabile specializzazione

¹¹⁵ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 5 gennaio 1898, in *Diario e lettere*, p. 748.

¹¹⁶ "Ho ricevuto una lettera di Luca Beltrami, il quale me ne accludeva un'altra di Primo Levi nella quale costui si credeva in obbligo di esprimermi la sua meraviglia per la mia esclusione dai premi, dicendomi che la coltura e la passione di cui avevo dato prova meritavano un giudizio diverso. Ho risposto ringraziando" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 gennaio 1898, in *Ivi*, p. 753).

¹¹⁷ La frase è trascritta nella lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 5 gennaio 1898, in *Ivi*, p. 748.

¹¹⁸ *Ibidem*.

di campo, tale da trasferire l'interesse del pubblico su altri aspetti presenti all'interno delle manifestazioni. La centralità dell'evento del 1898 era legata soprattutto alle novità scientifiche, intese nelle loro applicazioni pratiche, esemplificata nell'occasione dalle innovazioni dei trasporti (quali l'automobile) o delle comunicazioni (come il telegrafo senza fili di Guglielmo Marconi).

Se nella prima Triennale torinese del 1896 il ruolo di Thovez si era dimostrato marginale – se non estraneo – rispetto all'organizzazione, limitato cioè al solo compito di commentatore esterno della mostra, l'occasione del 1898 avrebbe visto un maggiore suo coinvolgimento. In qualità di scrittore d'arte, Thovez veniva sin da subito coinvolto a collaborare per la rivista illustrata “L'Arte all'Esposizione del 1898”, il settimanale ufficiale della manifestazione.

Il periodico, diretto da Luigi Roux (che in contemporanea era alla guida del quotidiano “La Stampa”) insieme a un comitato altamente qualificato composto da artisti e scrittori,¹¹⁹ sarebbe uscito dal marzo sino al novembre di quell'anno, per un totale di quaranta numeri. Grazie ai legami e alle conoscenze nel frattempo maturate, lo scenario del 1898 appariva per Thovez sicuramente rinnovato rispetto a due anni prima. Il suo rapporto crescente di amicizia e prossimità con gli artisti, lo vedevano ampliare lo spettro dei propri contatti e accettare compagini figurative differenti, legate tanto all'*establishment* ufficiale quanto alle forme di ricerca in quel momento più dibattute. Al rapporto con Giacomo Grosso, già attivo da tempo,¹²⁰ si sarebbe affiancata in quel periodo la frequentazione con Leonardo Bistolfi,¹²¹ destinata a durare nel tempo ed a portare a futuri progetti comuni. Per l'artista casalese, infatti, Thovez produceva un lungo articolo – il primo monografico dedicato all'artista – per la rivista dell'esposizione, evidenziando le ascendenze preraffaellite della

¹¹⁹ Carlo Chessa e Augusto Ferrero erano rispettivamente vice-direttori per la parte artistica e letteraria della rivista. Il comitato era poi composto da Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Edoardo Calandra, Vittorio Cavalleri, Corrado Corradino, Giacomo Grosso e Domenico Lanza.

¹²⁰ Le frequentazioni con Grosso ricorrono già a partire dal 1896, ai tempi della prima Triennale torinese. Nel 1898, poco prima dell'apertura dell'Esposizione generale italiana, Thovez scriveva a Torasso con preoccupazione: “Sono stato nello studio di Grosso e sono rimasto di gelo dinanzi ai suoi ritratti e dinanzi alla loro superficialità tecnica: mi fa male al cuore il pensiero di doverne fare la critica fra qualche mese” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 gennaio 1898, in *Diario e lettere*, p. 756).

¹²¹ “Ho dovuto andare parecchie volte nel suo studio e praticarlo. È un uomo di molto ingegno: l'unico fra i torinesi che si elevi al disopra della tecnica per entrare nella sfera della poesia. Ho visto stamane un suo bozzetto bellissimo in cui l'idealismo delle forme e dello svolgimento non è né ostico né illogico: la natura, la vita, la morte che attira fra le sue braccia un adolescente per riassorbirlo nelle correnti della vita: peccato che la sua anatomia sia sempre malaticcia e dinoccolata ed anche spesso scorretta. Anche ho visto certi suoi tentativi di decorazione architettonica fatti secondo le mie idee, non perfetti, ma ingegnosi: peccato che sia troppo furbo, framassone, troppo circospetto nel parlare e nell'operare e troppo amico di gente mediocre” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 10, 21, 26 giugno 1898, in *Diario e lettere*, p. 797).

sua scultura.¹²² Un contributo ripensato – alcuni anni più tardi – nell’ottica di una promozione europea del suo lavoro, sulla prestigiosa rivista tedesca “Deutsche Kunst und Dekoration”.¹²³

La fiducia verso Thovez arrivava insospettabilmente anche dal fronte divisionista, aspramente criticato alla mostra Triennale del 1896, che incominciava a guardare con interesse alle sue recensioni, progressivamente più clementi nei loro riguardi. La dimostrazione giungeva, in quel momento, da un pittore come Pellizza da Volpedo (che alla mostra del ’98 si presentava con il dipinto *Lo specchio della vita*). Pur mantenendo una motivata distanza dalle posizioni che Thovez aveva espresso sui giornali, Pellizza non poteva negargli lo sprone al rinnovamento, che seppur per vie diverse veniva in quel momento da entrambi auspicato: “Da ~~molto~~ qualche tempo m’interesso a quanto ella ~~pubblica scrive~~ va pubblicando e quantunque io possa discordare da Lei in certi apprezzamenti ~~pure non tralascio il~~ l’amore suo grandissimo per l’arte e la franchezza colla quale esprime le sue idee ~~mi rendono sempre gradita e proficua la lettura dei suoi scritti mi conciliano la simpatia~~”.¹²⁴

All’esposizione del 1898, tra gli eventi in grado di richiamare maggiormente l’attenzione del pubblico – coniugando proprio quell’interesse diffuso tra forme artistiche e sviluppi della scienza applicata – vi era sicuramente l’esposizione di fotografia.¹²⁵ Collocata nella Galleria del Lavoro accanto alle sezioni delle arti grafiche, l’esposizione separava per la prima volta le ricerche artistiche dalle applicazioni tecniche e commerciali del mezzo fotografico. Un evento che si rendeva ancora più prestigioso e degno di attenzione grazie alla concomitanza del I Congresso fotografico nazionale, tenuto nelle sale del Circolo

¹²² E. Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, nn. 35-36, 1898, pp. 275, 278-279, 282-283. L’articolo sarebbe stato seguito da una lettera, che chiariva un possibile fraintendimento sul rapporto di filiazione tra il bozzetto per il monumento al Principe Amedeo di Savoia duca d’Aosta di Davide Calandra e il monumento a Garibaldi di Bistolfi; cfr. Id., *A proposito di un bozzetto* [lettera], in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, nn. 39-40, 1898, p. 308. L’articolo su Bistolfi per “L’Arte all’Esposizione del 1898” sarebbe stato ripreso e ampiamente citato da Hippolyte Fierens-Gevaert sulla rivista “Art et Décoration”; cfr. H. Fierens-Gevaert, *Notes complémentaires sur Leonardo Bistolfi*, in “Art et Décoration”, vol. V, supplemento, gennaio 1899, pp. 1-2.

¹²³ E. Thovez, *Leonardo Bistolfi – Turin*, in “Deutsche Kunst und Dekoration”, 1902, vol. X, n. 7, aprile, pp. 331-338.

¹²⁴ Minuta di Lettera di G. Pellizza da Volpedo a [E. Thovez], minutarario, “giugno 1898”, foglio 37, Volpedo, archivio della Casa Museo Giuseppe Pellizza. Ricevuta la lettera, Thovez comunicava a Torasso: “La mia critica comincia ad imporsi. Mi trovano terribilmente duro, ma giusto. Bistolfi mi disse che vado acquistando una serenità così grande che egli ne è sorpreso; Pelizza [sic] mi scrisse manifestandomi la sua simpatia, e ciò malgrado le similitudini lanose e vetrose della mia critica. Quando saranno avvezzi a me, io smetterò e li lascerò in pace e farò di meglio, spero” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 10, 21, 26 giugno 1898, in *Diario e lettere*, p. 794).

¹²⁵ Relativamente ai progressi della fotografia in Piemonte e all’Esposizione del 1898 si veda M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino. 1839-1911*, Umberto Allemandi & C., Torino 1990 (in particolare il capitolo III. *L’età della gelatina bromuro d’argento, 1880-1911*, pp. 57-93).

Centrale di Piazza Castello, dal 19 al 22 ottobre. Un'occasione di confronto che verteva non soltanto sulle questioni più spiccatamente tecniche, ma sull'urgenza sempre più impellente di definire giuridicamente e socialmente lo *status* della figura di fotografo.¹²⁶

La circostanza del congresso e della parallela esposizione si rendeva ancor più interessante grazie alla presentazione della straordinaria fotografia della Sindone, realizzata dall'avvocato torinese Secondo Pia proprio quell'anno, nell'occasione della pubblica ostensione della reliquia.¹²⁷ Il documento eccezionale, esposto a partire da giugno nella contestuale Esposizione d'Arte Sacra, non mancava di richiamare l'interesse di Thovez, come sempre molto solerte nel trasmettere le proprie impressioni all'amico Torasso. La sua attenzione non si rivolse tanto alle potenzialità conoscitive offerte dal mezzo fotografico, rese evidenti dallo scatto in "positivo" di Pia,¹²⁸ ma si esplicò come un tentativo di mettere in discussione la genuinità del lenzuolo sacro, questa volta attraverso gli strumenti della *connoisseurship*:

Ho visto anche (per vuotare il sacco) la fotografia della Sindone. Bisogna ammettere ch'è una cosa difficile da giudicare: non sono riuscito a vedervi caratteri di stile tali da poter classificare il tempo e riconoscervi una scuola pittorica determinata: i credenti possono star sicuri; è difficile dimostrar loro l'errore.¹²⁹

D'altronde Thovez già da tempo si dimostrava informato rispetto al mezzo fotografico, inteso nelle sue più svariate applicazioni. Accanto a una sua passione da fotografo amatore, praticata sia per documentare aspetti decorativi dell'architettura medievale piemontese, che per registrare momenti e affetti della quotidianità,¹³⁰ Thovez da anni raccoglieva riproduzioni di dipinti, sculture e reperti archeologici, come forma conoscitiva in grado di supplire la mancanza del riscontro diretto con le opere.¹³¹

¹²⁶ Sull'argomento si veda P. Costantini, *"La fotografia artistica". 1904-1907. Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino 1990 (in particolare il paragrafo *Il primo congresso fotografico nazionale*, pp. 7-10). Nel 1898, la questione veniva contestualmente affrontata sulle pagine della rivista dell'Esposizione; cfr. C. Camerano, *I diritti d'autore e le fotografie*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 12, 1898, pp. 91-94.

¹²⁷ Si veda G. M. Zaccone (a cura di), *L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato di Torino, 21 aprile - 20 giugno 1998), Centro studi piemontesi, Torino 1998.

¹²⁸ Sull'importanza della fotografia in ambito scientifico, si veda I. Zannier, *Alle origini della fotografia scientifica. Una breve storia*, Emmebi Edizioni, Firenze 2008; rispetto alle applicazioni in campo spiritico e paranormale, che proprio in quegli anni si andavano diffondendo J. Harvey, *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

¹²⁹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 10, 21, 26 giugno 1898, in *Diario e lettere*, p. 797.

¹³⁰ Una passione che si estendeva anche al lavoro di stampa in camera oscura, come si apprende in alcune pagine del *Diario*.

¹³¹ La questione è affrontata – prendendo ad esempio lo stesso caso di Thovez – da M. Ferretti, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in A. C. Quintavalle, M. Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*,

Nei primi giorni di giugno pubblicò sulle pagine de “L’Arte all’Esposizione del 1898” l’articolo *Poesia fotografica*, un contributo che mostrò una personale riflessione sul fenomeno fotografico contemporaneo.¹³² Se da un lato, già nel marzo, Thovez confidava a Torasso la volontà di pubblicare un “articolo-programma” inteso a sollecitare la divulgazione in Italia di “*albums di poesia fotografica*, raccolte di fotografie poetiche raggruppate secondo criteri speciali di stagione e di ambiente per diletto e per coltura degli occhi”,¹³³ è probabile che lo sprone a trattare l’argomento gli fosse pervenuto direttamente dalla direzione della rivista, o sollecitato su iniziativa degli stessi fotografi presenti alla mostra. L’interesse di Thovez verso una più completa trattazione della questione fotografica doveva in ogni caso essere piuttosto recente. Solamente tre anni prima, nel 1895, nel suo articolo sul “rachitismo” Thovez considerò infatti la fotografia come uno strumento di “sussidio” per le arti maggiori, in grado di restituire senza aberrazioni la “diretta immagine della realtà”, escludendone le possibili valenze artistiche.¹³⁴ Una posizione, di fatto, ben ancorata a una concezione ormai datata dello strumento, non così distante da quella definizione di “véritable fac simile [...] calquée sur la nature elle-même” fornita dallo scienziato francese François Arago nel 1839, in seguito alla scoperta del dagherrotipo.¹³⁵

Nonostante l’interesse verso gli aspetti più tecnici e pratici della fotografia, ampiamente discussi su pubblicazioni e riviste nazionali,¹³⁶ il dibattito intorno al valore artistico di questo nuovo *medium* pareva non esser stato – del tutto o quasi – affrontato in Italia. Una

catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio - 2 giugno 2003), Alinari, Firenze 2003, pp. 217-237.

¹³² E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, n. 9, 1898, pp. 67-68, 80.

¹³³ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 14 marzo 1898, in *Diario e lettere*, p. 766.

¹³⁴ E. Thovez, *Il nuovo rachitismo dell’arte*, in “Corriere della Sera”, cit., p. 2. Verosimilmente, la posizione di Thovez poteva in quel momento trovarsi vicino al pensiero di Taine, che proprio a proposito della fotografia affermava: “La fotografia è l’arte che, su un fondo piatto, grazie all’uso di linee e di colori, riproduce, in maniera esatta e senza alcun errore, il contorno e la figura dell’oggetto che deve imitare. Talvolta, essa viene adoperata con gusto da persone colte e intelligenti, ma, tutto sommato, non può certo essere paragonata alla pittura” (H.-A. Taine, *Filosofia dell’arte*, cit., p. 59). Riferibile al medesimo periodo dell’articolo sul “rachitismo”, vi è poi la seguente riflessione: “L’elaborazione artistica è una accentuazione del carattere della realtà e questo lo fanno tutti, senza di che essa sarebbe uguale od inferiore alla fotografia che riproduce meccanicamente le forme. Ma perché una accentuazione, ossia una esagerazione di un lineamento o di un colore, ci dà un’immagine più suggestiva della realtà fotografica o fotocromica? Senza offenderci come un travisamento della realtà? Perché nella stessa visione della realtà l’occhio non sta impassibile, oggettivo, ma percepiti i caratteri espressivi, concentra la sua attenzione a preferenza su di essi, vi insiste, alla spesa della parte non espressiva, cosicché essi si ingrandiscono fisiologicamente ai suoi occhi e la stessa visione fisiologica rappresenta già inconsciamente una accentuazione della realtà oggettiva” (E. Thovez, *Scritti inediti*, prefazione e note di Valeria Lupo, Treves, Milano 1938, pp. 278-279).

¹³⁵ F. Arago, *Exposé des motifs et projet de loi*, in L.-J.-M. Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Susse frères éditeurs, Paris 1839, p. 2.

¹³⁶ Cfr. I. Zannier e P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Franco Angeli, Milano 1985.

manca che si mostrava in controtendenza rispetto all'accesa discussione attiva già da molti anni sia in Francia che in Inghilterra.

Nel 1898 l'apporto di Thovez apparve dunque come una vera e propria novità per il clima culturale italiano, introdotta nel momento in cui si stava delineando una separazione tra la figura professionale del fotografo e quella del fotoamatore. Attraverso gli sviluppi della tecnica e della chimica, la pratica fotografica si rendeva ormai disponibile alle classi intellettuali e agiate (su "Emporium", nel 1895, veniva definita un "bel campo all'attività degli artisti e delle persone colte e ricche"),¹³⁷ più propense – rispetto al settore dei professionisti, vincolati dalle committenze – a indagarne le possibili valenze artistiche.¹³⁸

La discussione sul presunto valore artistico della fotografia prese le mosse, per Thovez, da una riflessione iniziale sull'oggettività del mezzo, ormai rientrata nelle stesse forme lessicali comuni, utilizzate per indicare un'attinenza pressoché incontrovertibile verso il dato reale:

Tutti noi per indicare che un pezzo di realtà è copiato senza selezione e senza spirito, scrupolosamente ma senza sensibilità, senza cioè quell'incosciente accentuamento dei caratteri importanti che costituisce l'elaborazione artistica, diciamo: fotografico. La precisione della riproduzione fotografica, paragonata all'infedeltà inevitabile di una riproduzione manuale, ha reso quest'aggettivo ed il procedimento a cui si connette, sinonimi di perfettamente fedele, di meccanico, di impersonale, di incosciente.¹³⁹

Contrariamente al giudizio comune, Thovez tentò di scardinare il supposto valore di "verità" attribuita al *medium* ("la fotografia [è] meno schiava della realtà di quanto sembri a prima vista"), portando una serie di esempi atti a verificarne lo scarto rispetto la comune esperienza visiva. A partire dagli indicatori più elementari, come constatare l'assenza del dato cromatico o il travisamento del chiaroscuro, sino alle differenze avvertibili a livello ottico, imposte dalla visione monoculare dell'obiettivo opposta a quella stereoscopica umana, Thovez intese la fotografia come "una vera interpretazione, per quanto involontaria, della realtà", ben lontana dall'essere "una fedele immagine del vero".

Certo, la difficoltà nel riuscire a definire la natura artistica di questo linguaggio gli impose un *tour de force* teorico, che riuscì a superare attribuendo alla fotografia la capacità di

¹³⁷ *Concorsi artistici dell'Emporium*, in "Emporium", a. I, vol. I, n. 6, giugno 1895, pp. 481-485 (482).

¹³⁸ "Thovez critica il corto circuito epocale che la fotografia era riuscita a creare tra il produttore e il consumatore, tra l'artista fotografico ed il dilettante, cioè un pubblico che, seppure in aree o fasi marginali, svolgeva il ruolo esemplare di spettatore-autore proprio grazie al possesso della macchina fotografica e all'assimilazione del suo 'mito' dominante: la riproduzione della realtà" (A. Abruzzese e C. Grassi, *La fotografia*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino 1989, p. 1184).

¹³⁹ E. Thovez, *Poesia fotografica*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", cit., p. 67.

sviluppare “poesia”,¹⁴⁰ indicata questa nei termini di “armonia di colore, di forma, di pensiero e di sentimento che fa vibrare i nostri nervi di commozione simpatica”.

Il confronto con le arti maggiori si faceva ancora più interessante, individuando nelle peculiarità di questo nuovo linguaggio il vantaggio di essersi liberato dal vincolo del virtuosismo tecnico (“in quest’arte, [...] la scelta è tutto”), scoglio molto spesso insormontabile per le pratiche artistiche più tradizionali:

in nessun’arte un temperamento poetico può e deve esplicitarsi quanto nella fotografia. Infatti, mentre in qualunque altro ramo: pittura, musica, letteratura, scoltura sono indispensabili o quasi certe doti di abilità meccanica per l’estrinsecazione formale del fantasma poetico, nella fotografia basta la sola capacità intellettuale; a tutto il resto pensano le lenti ed i reagenti chimici¹⁴¹

In realtà le riflessioni avanzate da Thovez, seppur nella loro personalissima autonomia, dovevano scaturire da una ben precisa lettura, affrontata non molto prima della redazione del suo articolo. Nonostante le difficoltà di aggiornamento più volte lamentate, dovute soprattutto alla propria instabilità economica (“Quei pochi articoli [...] li faccio in base a riviste, a giornali d’amici, che mi tocca vedere fuggevolmente, e spesso ricordare a memoria. Nessuno dei miei lettori crederebbe che le mie basi di studio siano così miserabili”),¹⁴² Thovez sembra avere ben chiaro ciò che sta avvenendo attorno a lui. *Poesia fotografica* si colloca infatti sulla linea tracciata dal critico e studioso francese Robert de La Sizeranne, che nel dicembre del 1897 pubblicava sulla “Revue des Deux mondes” il significativo articolo – ristampato anche in seguito – *La photographie est-elle un art?*.¹⁴³ Nel contributo di Sizeranne si ritrovano in *nuce* i motivi affrontati da Thovez alcuni mesi più tardi, sviluppati con analoghi intendimenti. Così come Thovez, lo studioso francese attribuì alla fotografia il pieno statuto di arte, dibattendo poi la questione della sua imparzialità meccanica, con ragioni assimilabili a quelle del critico torinese (appunto attraverso l’evidenza della mancanza di colore, degli sfasamenti di tono e delle aberrazioni ottiche).

Leggendo tra le righe dei due contributi, l’articolo di Thovez sembra aver recuperato molto più che i soli termini della discussione teorica.

Un paio di esempi possono rendere più chiara la questione.

¹⁴⁰ “La fotografia può essere un’arte, solo a patto di essere come tutte le alte arti, *poesia*” (*Ibidem*).

¹⁴¹ Ivi, p. 68.

¹⁴² Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 ottobre 1897, in *Diario e lettere*, p. 742.

¹⁴³ R. de La Sizeranne, *La photographie est-elle un art?*, in “Revue des Deux mondes”, vol. 144, n. 3, 1° dicembre 1897, pp. 564-595. Poi Id., *La photographie est-elle un art?*, Hachette, Paris 1899. Sul ruolo della rivista “Revue des Deux mondes” nel contesto intellettuale italiano si veda L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1985.

Criticando l'arretratezza dei fotografi tradizionali,¹⁴⁴ Thovez indicò alcune prescrizioni considerate normalmente come inviolabili (“dogmi di manuali ottico-chimici, compilati dai venditori d'apparecchi e di reagenti”), ma fortemente limitanti rispetto alle potenzialità poetiche del mezzo (“qualche veduta presa per isbaglio mostrò quali tesori di poesia stessero ancora intatti”):¹⁴⁵

Guai a far una fotografia contro luce! Guai a non aver tutti i piani a fuoco! Guai a oltrepassare il tempo di posa!¹⁴⁶

I medesimi “errori” vennero esposti parallelamente da Sizeranne, mentre illustrava le insolite modalità operative della giovane scuola di fotografi “artisti”:

Là, il aperçoit [i fotografi tradizionali] avec horreur que ces jeunes confères violent toutes les règles de la profession. Il se placent à conte-jour, en face du soleil. Ils ne mettent pas rigoureusement a point¹⁴⁷

Thovez sottolineò poi l'efficacia istantanea della fotografia nel cogliere quegli stati transitori e instabili della natura, difficilmente restituibili attraverso i mezzi pittorici convenzionali:

[la fotografia] coglie in un secondo ciò che al pittore importerebbe mesi e mesi di lavoro [...] essa può fare il miracolo di fermare graficamente il minutissimo intrico di un bosco autunnale al tramonto, l'ondulante immagine della riva nelle acque mosse di un fiume, il fioco candore di un bosco nevicato al crepuscolo, le vaghe parvenze fuggevoli della nebbia, i bagliori del sole dietro una nube, lo scintillio delle onde, il ribollire delle spume¹⁴⁸

Il confronto con Sizeranne, sembra qui tradire una ripresa puntuale delle immagini naturali citate, evocate appunto per il loro carattere di brevità:

Enfin, la photographie, mieux que les plus agile crayon au monde, surprend certains effets précieux, mais insaisissables, soit par leur multitude, soit par leur brièveté: un nuage qui passe dans le ciel [...] le déferlement des vagues sur un récif ou encore le cumulus des vagues qui roulent lourdement vers le rivage¹⁴⁹

¹⁴⁴ “La fotografia è stata sinora uno sport di sfaccendati e di inetti, più che uno strumento di artisti e di poeti, innamorati della poesia della realtà. Questa folla infinita di dilettanti che fotografano instancabilmente il tram che passa, i soldati che sfilano, le balie che passeggiano, i canottieri che remano, non può fornire altro che una documentazione banalmente scelta, di una realtà comune e di limitata espressione. Non c'è spettacolo pittoricamente più scemo di una rivista militare o di una sepoltura, e sono le scene che hanno la virtù di far sbocciare dalle custodie il maggior numero di macchine fotografiche” (E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L'Arte all'Esposizione del 1898”, cit., p. 68).

¹⁴⁵ Ivi, p. 70.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ R. de La Sizeranne, *La photographie est-elle un art?*, in “Revue des Deux mondes”, cit., p. 565.

¹⁴⁸ E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L'Arte all'Esposizione del 1898”, cit., p. 70.

¹⁴⁹ R. de La Sizeranne, *La photographie est-elle un art?*, in “Revue des Deux mondes”, cit., p. 587.

Se il rifiuto verso il ritocco fotografico – “ogni fotografia ritoccata è rovinata”¹⁵⁰ – si poneva in linea con le prescrizioni fornite da Sizeranne (e, ancor prima di lui, da Peter Henry Emerson, nel suo volume *Naturalistic Photography for Students of the Art*),¹⁵¹ la riflessione di Thovez apparve invece discordante rispetto alla questione della riproducibilità delle fotografie. Per Sizeranne, la stampa manuale delle immagini rappresentava una conferma del valore artistico della fotografia, tesa a definirne il suo carattere di unicità rispetto alle altre modalità di stampa.¹⁵² Thovez indicò invece nello sviluppo delle arti fotomeccaniche un’apertura verso la grande diffusione delle immagini fotografiche, destinate a soppiantare le tecniche più tradizionali di riproduzione:¹⁵³

Il procedimento fotozincografico a reticella, che permette di ottenere *clichés* stampabili colle ordinarie macchine tipografiche, ha dato uno sviluppo straordinario all’illustrazione mediante fotografia. Dopo l’invenzione dei caratteri mobili l’arte della stampa non ha visto forse scoperta psicologicamente più importante. Esso ha soppresso e sopprimerà i disegni, le incisioni in legno, le litografie [...] sistemi che non hanno più nessuna ragione di esistere come arti riproduttive, e che devono diventare e vanno diventando arti pure [...]. Incalcolabile è l’effetto di questa nuova, precisa e poetica documentazione della realtà sul cervello moderno.¹⁵⁴

Ma non solo. Il mezzo tecnologico non si dimostrava come un freddo riproduttore, ma come uno strumento in grado di accentuare i caratteri dell’originale: “La riproduzione fotografica in zinco a minutissimi puntini (*pointillé*) riproduce, ma trasforma; e trasforma con un meccanico e involontario, ma profondo senso di poesia. [...] Fotografie mediocri o

¹⁵⁰ E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, cit., p. 70. Sull’argomento sarebbe tornato poco più avanti, intimando di “smettere assolutamente il deplorabile vezzo di ritoccare gli zinchi fototipici, trattandoli come incisioni. Ogni ritocco è un’infedeltà ed una stonatura. [...] L’incisione è l’incisione, e la fotografia è fotografia: mescolarle è un assurdo ed un danno che non si può tollerare” (tz. [E. Thovez], *Note d’estetica pratica. Fotoincisioni*, in “La Stampa”, 14 febbraio 1899, p. 2).

¹⁵¹ “En fait, dans les œuvres nouvelles, il n’y a pas de retouches, si l’on entend par ce mot la peinture sur le verre du cliché, ou le coup de crayon sur la gélatine; procédés très usités par les professionnels de la photographie, et auxquels nous devons ces blancs mats et pesans, ces peaux parcheminées que la foule admire à tant de vitrines de nos boulevards” (ivi, p. 585). La questione era già stata affrontata, sempre in chiave negativa, in P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London 1889 (in particolare nel cap. VIII, *Retouching Negatives*, pp. 184-190).

¹⁵² “Chaque épreuve que l’artiste obtient par dépouillement sur un papier teinté à la gomme bichromatée est une épreuve unique. Il échoue plusieurs fois. S’il recommence, il obtient autre chose que l’exemplaire déjà produit. C’est une *réplique*, si l’on veut: ce n’est pas un duplicata. Bien plus qu’une gravure à l’eau-forte, la photographie [...] est une exemplaire original” (R. de La Sizeranne, *La photographie est-elle un art?*, in “Revue des Deux mondes”, cit., p. 584).

¹⁵³ Rispetto alle innovazioni meccaniche della stampa e sul loro influsso nel contesto sociale si veda P. Pallottino, *Storia dell’illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Usher Arte, Firenze 2011 (in particolare il paragrafo *Fotografia contro pittura*, pp. 137-162); G. Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2009 (in particolare il capitolo *Il contesto editoriale tra Otto e Novecento*, pp. 21-72).

¹⁵⁴ E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, cit., p. 70.

disarmoniche diventano bellissime nella riproduzione, si imbevono soprattutto di poesia”.¹⁵⁵

L’esortazione finale del suo articolo, a quel punto, si sarebbe mossa sulla scorta delle intenzioni confidate qualche tempo prima a Torasso e destinate a spronare gli editori italiani, affinché si pubblicassero “*albums di poesia fotografica*”. Strumenti ai quali attribui un forte valore educativo e sociale, da costituirsi sull’esempio del *Portfolio of Photographs* dello statunitense John Stoddard,¹⁵⁶ ponendo soprattutto l’attenzione sui motivi offerti dalla natura incontaminata:

È necessario [...] creare libri e giornali di poesia fotografica, raccolte armoniche e organiche di tramonti, di albe, di nevi, di boschi, di nuvole, di marine, di fronde, di fiori; bisogna regalarli in premio ai bambini e diffonderli fra gli adulti come un mezzo di educazione e diletto¹⁵⁷

L’importanza dell’articolo *Poesia fotografica* veniva subito avvertita. Non a caso, poco dopo la sua uscita, il testo trovava nuovo spazio editoriale sul quotidiano “La Stampa”, con lo scopo di offrire una maggiore circuitazione dei suoi contenuti.¹⁵⁸ Alcuni mesi più tardi Thovez sarebbe ritornato a parlare dell’argomento, ampliando il proprio discorso – sino a quel momento limitato alla rappresentazione della natura – anche alla fotografia della figura umana.¹⁵⁹ A essere da lui contestata fu soprattutto la presunta funzione utilitaristica della fotografia (“La piaga della fotografia umana è, come in quella del paesaggio, la sua utilità documentatrice”)¹⁶⁰ che poteva essere superata attraverso una presa di coscienza delle potenzialità artistiche del mezzo, liberandola dalla sua natura considerata strettamente contingente: “Nella fotografia, come nella pittura, il campo della poesia non è ristretto alla sola realtà odierna”.¹⁶¹ Il discorso gli permise di aprire la valutazione alle opere di Guido Rey, fotografo pittorialista, di cui apprezzava le sue “evocazioni di vita antica” costituite ricalcando gli esempi pittorici di Alma Tadema o di Benjamin Constant.¹⁶² Questa prima ricognizione, limitata a un solo artista (con il quale instaurerà, a partire da questo

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ La pubblicazione, stampata negli Stati Uniti, è costituita da fascicoli settimanali, apparsi tra il 1893 e il 1894. Le fotografie riguardano soprattutto vedute di città, monumenti e luoghi celebri.

¹⁵⁷ E. Thovez, *Poesia fotografica*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, cit., p. 70.

¹⁵⁸ Id., *Poesia fotografica*, in “La Stampa”, 3 giugno 1898, pp. 1-2.

¹⁵⁹ Id., *Fotografia pittorica*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, n. 28, 1898, pp. 219-222.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 219.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² A proposito di Rey si veda *Guido Rey fotografo pittorialista*, Nepente, Milano 2004. Relativamente alla fotografia pittorialista I. Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 17 luglio – 24 ottobre 2004), Firenze, Alinari - Lestans, CRAF, 2004; P. Prodger (a cura di), *Impressionist Camera. Pictorial photography in Europe, 1888-1918*, catalogo della mostra, Merrel, London 2006 (sulla situazione italiana P. Lucet, *The Role of Exhibitions in Italian Pictorialism*, pp. 179-183).

momento, un rapporto di amicizia), anticipò quell'impegno che alcuni anni più tardi l'avrebbe visto compiere una disamina maggiore. Nel 1905, sul numero speciale *Art in photography* della rivista inglese "The Studio", Thovez avrà infatti a riflettere sullo stato della fotografia artistica in Italia, affrontando i lavori di Giuseppe Gatti Casazza, Rey, Cesare Schiaparelli, Giacomo Grosso e Vittorio Sella.¹⁶³

Da un giornale all'altro

Nel 1898 la collaborazione di Thovez con il "Corriere" di Torelli avrebbe subito una battuta di arresto, determinata dai mutamenti che erano in corso all'interno del giornale, dettati da un contrasto politico consumatosi tra proprietari, redattori e direttore.¹⁶⁴

Che la situazione all'interno della redazione fosse cambiata, Thovez doveva già averlo avvertito da tempo. Un gruppo di tre articoli – che si scontravano con la moda dell'ecllettismo architettonico e contro gli stessi architetti (definiti come "diligenti e intelligenti interpreti del passato, ma non mai creatori") –¹⁶⁵ tardava a uscire, nonostante Thovez avesse consegnato i medesimi già all'inizio dell'anno. Le urgenze editoriali in quel momento erano comunque altre. A partire dalla primavera l'attenzione del giornale era perlopiù indirizzata a commentare la diffusa condizione di instabilità sociale del paese, causata dai recenti moti sul carovita. Condizione che, proprio a Milano, si sarebbe drammaticamente risolta con le cannonate esplose dal generale Bava Beccaris per le vie e le piazze cittadine, tra il 6 e il 9 maggio di quell'anno.¹⁶⁶ L'accadimento, vissuto con grande attenzione e drammaticità sulle colonne del quotidiano, avrebbe determinato un'immediata presa di posizione da parte del giornale che, nelle intenzioni dei proprietari,

¹⁶³ E. Thovez, *Artistic Photography in Italy* (translated by E. Preston), in *Art in Photography*, numero speciale della rivista "The Studio", London 1905, pp. n.n.

¹⁶⁴ La vicenda è chiarita in A. Moroni, *Alle origini del Corriere della Sera...*, cit. (relativamente a questa condizione problematica si veda il capitolo *Il Corriere nella crisi di fine secolo: nuovi direttori, i moti del '98 e l'abbandono di Torelli*, pp. 141-155).

¹⁶⁵ E. Thovez, *Gli architetti e lo stile*, in "Corriere della Sera", 18-19 aprile 1898, pp. 1-2 (1). Id., *L'anarchia architettonica*, in "Corriere della Sera", 8-9 aprile 1898, pp. 1-2; id., *L'architettura dell'avvenire*, in "Corriere della Sera", 8-9 maggio 1898, pp. 2-3.

¹⁶⁶ Proprio nei giorni di maggiori scontri usciva l'articolo di Thovez *L'architettura dell'avvenire*, inserito inopportuno all'interno del giornale, come evidenziato dalla stessa redazione del "Corriere", una volta ristabilita la calma in città: "Può riuscir interessante, fra gli episodi della storia dei giorni passati, il racconto di quanto è accaduto al *Corriere della Sera* [...]. Parecchi operai ci erano mancati nella notte del sabato, perché dimoranti in quartieri eccentrici da' quali era stato loro impossibile venire attraversando le linee militari: si dovè completare alla meglio il giornale con un articolo del Thovez sulla *ristruttura dell'architettura*, che si trovava già composto, e che fece una stranissima figura in mezzo a notizie ed articoli di così palpitante attualità! Fu poi soppresso nelle successive edizioni, - e ne chiediamo perdono all'egregio Thovez" (*Il Corriere della Sera durante la sommossa*, in "Corriere della Sera", 13-14 maggio 1898, p. 2).

si sarebbe dovuta concretizzare con un sostegno alla linea repressiva del governo. L'incompatibilità di vedute portava Torelli, da sempre convinto liberale, a prendere la decisione di abbandonare definitivamente la direzione del "Corriere", lasciando così la conduzione nelle mani del più reazionario dei suoi collaboratori, Domenico Oliva, sostenuto non a caso dagli azionisti di maggioranza della testata.¹⁶⁷

L'uscita definitiva di Torelli determinò un riassetto generale delle collaborazioni del giornale. Con alcuni provvedimenti che, nonostante le raccomandazioni fatte da Torelli al nuovo direttore Oliva, si sarebbero riverberati negativamente sul destino dello stesso critico torinese all'indomani del suo abbandono. Nel giugno di quell'anno, l'ex direttore del quotidiano, indirizzava una lettera a Thovez, in quel momento verosimilmente spaesato:

Lasciando Milano, uno dei collaboratori che ho più caldamente raccomandati all'Oliva è stato appunto Lei [Thovez]; che anzi, non potendo un giornale quotidiano popolare dar frequenti articoli su cose d'arte, gli dissi ch'Ella potrebbe essere invitato a scrivere anche di cose letterarie, a proposito di qualche libro, sebbene Oliva abbia il proposito di continuare le vere note letterarie. Ma egli non tratta che di cose italiane: una qualche importante pubblicazione estera potrebbe dar banco ad un articolo di Lei, e sono persuaso che sarebbe accolto volentieri [...].¹⁶⁸

La profonda stima di Torelli (che lascerà in eredità a Thovez alcuni importanti volumi d'arte)¹⁶⁹ non gli sarebbe più servita a granché. Nonostante gli impegni assunti, Thovez si vide espropriare in quel momento una serie di incarichi già da tempo concordati. Benché avesse prodotto da tempo, e anche pubblicato, due articoli dedicati all'Esposizione generale di Torino (che si univano ad altrettante brevi note per "The Studio" e "Emporium"),¹⁷⁰ nel mese di luglio apprese dalle colonne del giornale che il compito di recensire l'esposizione sarebbe stata affidata al giornalista Adolfo Rossi.¹⁷¹

¹⁶⁷ Torelli abbandonava il giornale il 1° giugno. Le motivazioni del suo distacco erano affidate a una lettera inviata al quotidiano "La Stampa", pubblicata il 14 giugno; cfr. *Una lettera aperta di E. Torelli-Viollier*, in "La Stampa", 14 giugno 1898, p. 1.

¹⁶⁸ Lettera di E. Torelli Viollier a E. Thovez, Salsomaggiore, 18 giugno 1898, Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 3, "Corrispondenza diversa", 36.

¹⁶⁹ "Intorno alla pittura moderna possiedo oramai un bel libro, ed è la traduzione inglese dell'opera di Riccardo Muther. Io non ne conoscevo che qualche citazione, e mi rodevo di non poter affrontare quel macigno tedesco: del resto non sapevo nemmeno dove vederla. Mi venne in un modo strano e commovente. Per ricordo, dal povero Torelli, come avrai letto sul 'Corriere'. A me lasciò quei tre grossi volumi illustrati, più dodici volumi di opere di Ruskin nelle preziosissime edizioni originali. Tanta bontà verso di me, che non conosceva che attraverso i miei scritti, mi commosse profondamente e provai quasi un spasimo di nulla poter fare per mostrare la mia gratitudine per quel dono d'oltre tomba. Che uomo! che bel carattere! Come s'era disciplinato secondo una regola ferrea di modestia e di rettitudine! E come fu poco e mal conosciuto! e come sarà presto dimenticato!" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16, 18 maggio 1898, in *Diario e lettere*, p. 990).

¹⁷⁰ E. Thovez, *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura*, in "Corriere della Sera", 5-6-7 giugno 1898, pp. 1-2; id., *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura II*, in "Corriere della Sera", 20-21 giugno 1898,

La situazione era comunque prevedibile. Che tra Oliva e Thovez non scorresse buon sangue era da tempo già evidente: proprio Oliva, all'epoca dei plagi dannunziani, aveva preso sulle pagine della rivista "Capitan Cortese" una posizione netta rispetto alla campagna thoveziana, riservando parole non certo encomiastiche verso il suo operato di critico letterario.¹⁷²

Nonostante la breve illusione di aver trovato un contesto stabile dove poter esprimere le proprie idee, a ventinove anni Thovez si trovò nuovamente in balia degli eventi. Con ostinazione, scriveva a Oliva per ottenere una qualche risposta circa la sua condizione al "Corriere", ma senza ottenere riscontro. Ancora ad agosto, le tre richieste di chiarimento inviate rimanevano lettera morta.¹⁷³ Per ottenere una risposta dal direttore, Thovez avrebbe dovuto attendere sino all'autunno inoltrato. L'esito finale della vicenda si spiega molto bene nel contenuto di una minuta di lettera datata 14 novembre, rimasta inedita tra le carte thoveziane. Una missiva scritta a fronte della risposta di Oliva, finalmente recapitata, che confermava i dubbi di Thovez circa la sua definitiva estromissione dal giornale:

Io non posso serbarle rancore per la sua decisione. Mi spiego perfettamente che un nuovo direttore ami circondarsi di redattori che rispecchino possibilmente le sue tendenze: non mi lagno quindi di ciò: mi sono lagnato che Ella non abbia creduto di avvertirmi della sua risoluzione mentre erano ancora in corso impegni contratti in precedenza, impegni che Ella non aveva (come credo) intenzione di mantenere, cosicché le mie lettere rimasero per sei mesi senza riscontro.

Ella trova la mia critica troppo aspra, troppo personale e sospettabile (benché a torto) di mancanza di equanimità.

Riconosco che poté sembrare qualche volta ~~aspra~~ molto vibrata e severa. È questione com'Ella dice di metodi e di temperamento. Non credevo che le parole melate potessero correggere i vizi, e le indulgenze riparare gli errori. Ho sempre creduto, inoltre, di dover porre le ragioni supreme dell'arte al disopra di quelle contingenti degli artisti: ho sempre pensato che una critica per non essere inutile dovesse essere attiva e non passiva, discutere e non soltanto constatare.

Perché una tal critica sia legittima occorre naturalmente in chi la esercita un ideale d'arte più alto e più vasto degli ideali comuni: ed io (~~perché non lo direi?~~) avevo ed ho questa fede. [...] Mi spiace invece di esser stato sospettato ~~di~~ e nell'equanimità. Se di qualche cosa mi vanto con me stesso è di

pp. 1-2; id., *La poesia alle Belle Arti di Torino*, in "Emporium", vol. VIII, n. 43, luglio 1898, pp. 75-79; e.t. [Thovez], *Studio-Talk. Turin*, in "The Studio", vol. XIV, n. 65, agosto 1898, pp. 212-214.

¹⁷¹ "Il nostro Adolfo Rossi si è recato a Torino per visitarvi quella importante Esposizione Nazionale, ed inviarci alcune lettere su quanto essa presenta di più interessante e caratteristico" (*Il Corriere della Sera all'Esposizione di Torino*, in "Corriere della Sera", 22-23 luglio 1898, p. 2).

¹⁷² "Gli articoli dell'accusatore del D'Annunzio [Thovez] hanno fatto furore nei poveri cenacoli della penisola, e lo sconosciuto che li ha scritti è diventato d'un tratto quasi celebre come l'accusato, ed anche l'accusatore sarà felice" (D. Oliva, *Dannunziana*, in "Il Capitan Cortese", a. I, n. 45, 15 marzo 1896).

¹⁷³ Cfr. Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 11 agosto 1898, in *Diario e lettere*, p. 816.

non aver mai ascoltato altro che la mia coscienza: ma naturalmente l'equanimità è relativa al punto di vista estetico; e si comprende come il nostro non possa sempre esser quello altrui.

Troppo personale, ella ~~dice~~ aggiunge, benché io cercassi di oggettivarmi nei limiti del possibile. Ma ~~Le~~ ché non esser riuscito a spogliarmi abbastanza della mia personalità, non posso dolermi, convinto che il difetto opposto sia la ~~somma~~ causa di tutti i mali della nostra vita politica, artistica e letteraria [...].¹⁷⁴

Di fatto, lo stesso Thovez si rese conto di essere poco amato non soltanto all'interno del giornale (in particolare dopo la partenza di Torelli) ma soprattutto tra gli artisti, che mal accettavano la sua acribia critica.¹⁷⁵ Non era tanto la perdita dello spazio per le recensioni a rammaricarlo, ma piuttosto l'occasione di non poter più esprimere liberamente i suoi ideali di rinnovamento, di non poterlo soprattutto fare su una testata che lui stesso definiva come "la miglior tribuna d'Italia per il vangelo delle nuove idee".¹⁷⁶ Un passaggio – quello giornalistico – che considerava comunque come obbligato, prima di poter raccogliere compiutamente i suoi scritti all'interno di una pubblicazione, secondo un progetto di volume da tempo auspicato.¹⁷⁷ L'evidenza di queste delusioni si rende esplicita nel prosieguo della lettera al direttore Oliva:

La critica artistica del Corriere mi fu offerta nel 1896 dal Signor Torelli, quando io non la desideravo, preferendo, per conto mio, esprimere le mie tendenze in modo generale all'infuori delle ~~idee~~ persone [...]. L'accettai perché mi dava modo di applicare praticamente criteri che credo sani ed utili agli altri, la feci com'era possibile nelle angustie di spazio che Ella conosce; ma ~~più volte fui~~ ~~sul punto di lasciarla non~~ fu sempre per me più un peso che un piacere: e più volte fui sul punto di lasciarla, ~~non~~ meno per le ostilità che non potevano smuovermi da ciò che ritenevo giusto ed utile (di esser compreso forse un giorno), ~~quanto~~ che per ragioni mie particolari. Se la conservai fu perché l'ospitalità del Corriere mi dava modo di svolgere in altri articoli di indole più generale (a me molto più cari) ~~certi concetti e certe tendenze~~ un mio appassionato modesto apostolato di rinnovamento estetico; concetti e tendenze che credevo e credo utili ad un sano indirizzo estetico dell'attività artistica nazionale ed all'educazione generale del gusto. Ho visto molti trar profitto di quelle mie iniziative e mi sono rallegrato di aver potuto parlare utilmente. Per questo e non per la critica, la predetta ospitalità, mi era cara e può dolermi di averla perduta.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Minuta di lettera di E. Thovez a D. Oliva, Torino, 14 novembre 1898, Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 3, "Corrispondenza diversa", 37.

¹⁷⁵ "So che a Milano molti artisti hanno detto di non voler permettere più che io faccia la critica pel 'Corriere'" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 29 gennaio 1898, in *Diario e lettere*, p. 756).

¹⁷⁶ Lettera di A. Thovez ad A. Torasso, Torino, 1° agosto 1898, in Ivi, p. 810.

¹⁷⁷ "Non ho nessuna voglia di fare della critica; mi sarebbe assai più caro poter pubblicare i miei studi di estetica, che nel 'Corriere' non trovano che uno sfogo insufficiente: d'altra parte sono deciso a pubblicarli sui giornali prima di raccogliarli in volume" (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 14 marzo 1898, in Ivi, p. 766).

¹⁷⁸ Minuta di lettera di E. Thovez a D. Oliva, Torino, 14 novembre 1898, Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 3, "Corrispondenza diversa", 37.

Quella che Thovez definì all'amico Torasso come "una lettera molto calma, ma molto dura che gli deve essere giunta ostica [a Oliva]",¹⁷⁹ nel concreto, non avrebbe sortito alcuna reazione da parte del neodirettore del "Corriere". All'insaputa di Thovez, ancora intento a mediare con Oliva per comprendere a fondo i motivi della sua esclusione, nel mese di ottobre Ugo Ojetti aveva già firmato il contratto di collaborazione per la critica d'arte del giornale, che orgogliosamente definiva come "una buona rocca conquistata".¹⁸⁰

Alla delusione del "Corriere", si sarebbe ben presto profilata una nuova opportunità di collaborazione con il quotidiano cittadino "La Stampa", intrapresa a partire dall'inverno di quell'anno. Il quotidiano torinese, diretto in tal momento da Luigi Roux e Alfredo Frassati, aveva da tempo avviato una politica di forte espansione, non così dissimile da quella intrapresa dal corrispettivo giornale milanese (pur mantenendo una tiratura decisamente più bassa). Nel 1895, la decisione di modificare il titolo della testata da "Gazzetta piemontese" in "La Stampa",¹⁸¹ apriva una stagione di profondi cambiamenti, riscontrabili sia nell'incremento dei contenuti che nello sforzo di diffondere il giornale oltre i confini regionali.¹⁸² Il ruolo crescente di Frassati – che, entrato nel 1894, assumerà la piena direzione soltanto nell'ottobre del 1900 – sarebbe stato determinante per lo sviluppo del giornale, assicurando una gestione lungimirante anche dal punto di vista economico, in passato non sempre così favorevole.¹⁸³

Il nome di Thovez non dovette sicuramente presentarsi come nuovo alla redazione del quotidiano. Al di là di alcune sporadiche apparizioni, che anticipavano il suo ingresso al

¹⁷⁹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 5, 19, 23 dicembre 1898, in in *Diario e lettere*, p. 866.

¹⁸⁰ In una lettera a Pellizza da Volpedo del 25 ottobre 1898, Ojetti annunciava con queste parole il suo nuovo incarico presso il "Corriere": "Ho firmato il contratto col *Corriere della Sera* per tutta la critica d'arte. È una buona rocca conquista, e voi sapete quel che un giorno o l'altro vi scriverò di voi, alla prima occasione" (lettera di U. Ojetti a G. Pellizza da Volpedo, San Giacomo di Spoleto, 25 ottobre 1898, Volpedo, archivio della Casa Museo Giuseppe Pellizza). Relativamente alla figura di Ugo Ojetti si veda il contributo G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Le Lettere, Firenze 2004.

¹⁸¹ L'indicazione "Gazzetta piemontese" rimarrà ancora come sottotitolo della testata sino all'agosto del 1908. Relativamente alle vicende del giornale si veda V. Castronovo, *La Stampa 1867-1925. Un'idea di democrazia liberale*, Franco Angeli, Milano 1987.

¹⁸² Nel numero supplemento del 7-8 febbraio 1895, quando il quotidiano modifica il nome in "La Stampa", il vicedirettore Frassati afferma: "Ormai nessuno può contestare che il nostro giornale, pure avendo cura dei legittimi interessi locali, sia un giornale essenzialmente nazionale, non regionale", e aggiunge: "Tale titolo ci consente di valicare materialmente i confini del nostro vecchio e amato Piemonte, senza che quelli che sono alle frontiere di queste antiche province abbiano pretesto a respingerci, quasi rappresentassimo una angusta troppo invidiata, ma oramai perfino tramontata, egemonia piemontese" (A. Frassati, *Il nostro giornale*, supplemento a "La Stampa", 7-8 febbraio 1895, pp. 1-2 (1)).

¹⁸³ Relativamente alla figura di Frassati si veda L. Frassati, *Un uomo, un giornale. Alfredo Frassati*, 6 voll., Edizioni di storia e letteratura, Roma 1978-1982; E. De Biasio, *Alfredo Frassati un conservatore illuminato. Aspetti biografici editi e inediti*, Franco Angeli, Milano 2006.

giornale,¹⁸⁴ – avvenuto nel dicembre dl 1898 – la collaborazione con la rivista “L’Arte all’Esposizione del 1898” l’aveva portato a stringere rapporti con Roux, in quel momento direttore di entrambe le testate. L’avvio della collaborazione con il giornale subalpino, nata quasi in maniera casuale per far fronte all’esclusione dal “Corriere”, si sarebbe ben presto trasformata in un lungo e prolifico sodalizio professionale, destinato a segnare per quasi vent’anni la vicenda critica e umana di Thovez.

Estetica pratica

Quando nel dicembre del 1898 Thovez incominciò a collaborare col quotidiano torinese, non assunse da subito l’incarico della critica d’arte, che rimaneva invece appannaggio alla storica firma di Guglielmo Ferrari, da alcuni anni riferimento critico del giornale per la parte artistica. Gli venne invece fornita la possibilità di ampliare l’offerta culturale del giornale attraverso una formula di collaborazione inedita, che egli stesso definì come “nuova nei giornali politici, non solo italiani”.¹⁸⁵

Secondo un principio più vicino a quello del “notiziario” da rivista illustrata, allora molto in voga, Thovez fu chiamato a concordare con la redazione la realizzazione di una serie di brevi note, circoscritte a specifici problemi decorativi ed estetici, che lui decise di pubblicare con il titolo di *Note di estetica pratica*. L’impegno quasi settimanale, protrattosi per oltre un anno, rientrava in un disegno personale più ampio, da lui definito “apostolato pratico a larga base”,¹⁸⁶ volto alla diffusione di concetti e modelli di gusto, finalizzati alla formazione di una “coscienza estetica collettiva”¹⁸⁷ dei lettori.

Di fatto, l’attenzione e la competenza di Thovez verso le arti applicate si era notevolmente accresciuta negli ultimi tre anni. Da quelle poche indicazioni fornite nell’articolo *Alla ricerca di uno stile* del 1896, limitate a contrastare una tendenza di carattere arcaicizzante ed eclettica delle arti applicate – che stava prendendo piede anche in Italia –, le esperienze e le letture maturate in tempi più recenti avevano portato Thovez a una maggiore coscienza del problema, soprattutto in una prospettiva di interpretazione globale del fenomeno.

¹⁸⁴ E. Thovez, *A proposito di centenari*, in “La Stampa”, 23 luglio 1898, pp. 1-2; id., *Come va scritto un libretto d’opera*, in “La Stampa”, 7 ottobre 1898, pp. 1-2; id., *Un nuovo Palestrina?*, in “La Stampa”, 11 novembre 1898, pp. 1-2. È in questo periodo che il direttore Alfredo Frassati trasferisce la sede del quotidiano da via Dora Grossa (via Garibaldi) a piazza Solferino in Torino, introducendo in tipografia, tra le prima d’Italia, l’uso della linotype ed altre tecnologie d’avanguardia.

¹⁸⁵ E. Thovez, *Note di estetica pratica*, in “La Stampa”, 7 dicembre 1898, p. 3.

¹⁸⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 5, 19 dicembre 1898, in *Diario e lettere*, p. 865.

¹⁸⁷ E. Thovez, *Note di estetica pratica*, in “La Stampa”, cit., p. 3.

Già nel 1896 si era avvicinato alle riviste straniere “The Studio” e “Jugend”, canali privilegiati per la trasmissione delle nuove tendenze figurative (prospettava addirittura l’invio a quest’ultima di alcuni disegni, destinandoli alla pubblicazione),¹⁸⁸ e poco più tardi si accostava anche al mensile francese “Art et décoration”, testé inaugurato. Ma fu soprattutto un viaggio compiuto a Parigi nell’autunno del 1897 insieme al fratello Ettore – ancor lontano dall’inizio della collaborazione con “La Stampa” –, a innescare una maggiore attenzione verso le arti applicate. Dando fondo ai pochi soldi racimolati con le critiche veneziane sul “Corriere” (“Avevo, dopo mesi e mesi di stenti finanziari, radunato finalmente un modesto plico di modesti biglietti di banca: tutto il frutto della mia attività critica di quattro mesi: questa gita di quattro giorni a Parigi si è divorato tutto, ed io mi trovo pieno di nuova coltura, ma colle tasche completamente vuote”),¹⁸⁹ il viaggio nella capitale francese gli offrì l’opportunità di raccogliere in presa diretta “preziosi materiali”¹⁹⁰ sul movimento decorativo europeo. Fu inoltre l’occasione per osservare *de visu* le opere di arte antica conservate nei musei parigini, conosciute sino a quel momento soltanto attraverso le riproduzioni fotografiche.¹⁹¹

L’esito di questo aggiornamento sarebbe stato immediato. Non più tardi del novembre, un articolo molto documentato sulle arti decorative straniere comparve sulle colonne del quotidiano milanese di riferimento, fornendo una panoramica sullo stato avanzato del movimento artistico contemporaneo, mai tentata prima in Italia.¹⁹² Thovez coglieva lucidamente i passaggi del suo sviluppo. Dall’eredità della *Arts and Craft* inglese sino alle influenze giapponesi, arrivando a commentare i recenti sviluppi industriali della manifattura tessile Liberty, che aveva aperto il campo a una diffusione trasversale del nuovo gusto, non limitandolo all’unicità – e all’esclusività – dei prodotti artistici realizzati secondo le forme tradizionali (“Fissati i tipi, i colori, le forme, l’industria potrà impadronirsene e propagarli industrialmente”).¹⁹³

¹⁸⁸ “Volevo far dei disegni, tentare di farli stampare dal ‘Jugend’, una rivista modernista tedesca che si pubblica a Monaco e che ha talvolta delle cose riuscite: e non ho ancora trovato il tempo di mettermici attorno” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 22 settembre 1896, in *Diario e lettere*, p. 626).

¹⁸⁹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 26 settembre 1896, in Ivi, p. 727.

¹⁹⁰ Ivi, p. 732.

¹⁹¹ Tra le opere e gli artisti osservati, Thovez ricorda gli olandesi Franz Hals, Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Gerard ter Borch, Aelbert Cuyp, gli inglesi Thomas Gainsborough, Richard Bonington, John Constable, i francesi Antoine Watteau, Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Jean-François Millet.

¹⁹² E. Thovez, *Lo stile floreale*, in “Corriere della Sera”, 21-22 novembre 1897, pp. 1-2. In quegli anni, l’aggiornamento sul movimento decorativo moderno, passava soprattutto attraverso gli articoli di Giulio Carotti su “Emporium”; cfr. E. Colle, “Emporium” e la promozione delle arti decorative in Italia, in G. Bacci e M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 121-152.

¹⁹³ E. Thovez, *Lo stile floreale*, in “Corriere della Sera”, cit., p. 2.

In maniera del tutto nuova definì questo movimento con l'appellativo di "stile floreale", insistendo sulla stretta connessione delle forme proposte con il mondo vegetale. Un'indicazione sicuramente inedita in Italia (e non priva di fortunati sviluppi), che traeva dai suoi studi archeologici lo spunto diretto per la sua definizione.¹⁹⁴ L'articolo venne accolto in maniera piuttosto cauta sulle pagine della rivista "Arte italiana decorativa e industriale", periodico di riferimento per lo studio delle arti applicate nel paese. In questa sede, Camillo Boito,¹⁹⁵ rifacendosi anche ad altri scritti thoveziani, tentò di porre argine alla possibile "invasione di campo" degli artisti in ambito architettonico (caldeggiata proprio dal critico torinese),¹⁹⁶ riaffermando la centralità professionale degli architetti, categoria da lui rappresentata.

Alcuni mesi più tardi Thovez ampliava ulteriormente l'orizzonte del discorso. Sulle pagine della rivista "L'Arte all'Esposizione del 1898" tornava a parlare di questo nuovo "stile moderno" tracciandone la storia recente, attraverso un percorso che toccava contestualmente gli sviluppi delle arti decorative in Francia, Belgio e Inghilterra.¹⁹⁷ Come prevedibile, oltre al carattere informativo, l'urgenza individuata da Thovez era tutta rivolta alla situazione italiana, considerata irrimediabilmente troppo arretrata (e dal medesimo definita come un "ritardo di fase di almeno cinquant'anni sul movimento comune delle nazioni europee"),¹⁹⁸ per la quale auspicava un rapido riallineamento sulle posizioni straniere.

La convinzione di Thovez, sino a quel momento ferma a speculazioni puramente intellettuali, trovò negli spazi del quotidiano "La Stampa" un'applicazione pratica della sua missione di "apostolato". Le premesse alla rubrica *Note di estetica pratica*, inaugurata il 7 dicembre 1898, stabilivano sin da subito gli intenti del proprio operato:

Ormai tutti vanno persuadendosi che l'arte deve penetrare ed informare tutte le manifestazioni figurative dell'attività costruttiva ed industriale, tutti gli aspetti della vita pubblica e privata. A

¹⁹⁴ "Perché questo stile moderno, che io, prendendo imprestito dall'archeologia un aggettivo caro agli studiosi della preistoria ellenica, chiamerei, come quello di Micene, *floreale*, ha appunto nella natura vegetale la sua base" (Ivi, p. 1).

¹⁹⁵ C. Boito, *L'Arte italiana e l'ornamento floreale*, in "Arte italiana decorativa e industriale", a. VII, n. 1, gennaio 1898, pp. 3-5.

¹⁹⁶ Thovez, nel suo articolo *L'architettura dell'avvenire*, sosteneva infatti che "le forme architettoniche debbono nascere dall'elemento decorativo e non viceversa [...]. Mentre gli architetti diplomati continuano a tirare pazientemente le loro linee, gli accenni di nuove forme decorative ed architettoniche spuntano qua e là dallo sforzo solitario di artisti direttamente alle prese colla materia: scultori, pittori, decoratori, di gente insomma che è avvezza a tradurre direttamente colla mano nella materia la forma vagheggiata [...]. Il rinnovamento delle forme architettoniche verrà certamente dagli scultori e non dagli architetti" (E. Thovez, *L'architettura dell'avvenire*, in "Corriere della Sera", cit., p. 3).

¹⁹⁷ Id., *Il rinascimento delle arti decorative*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 4, 1898, pp. 30-32.

¹⁹⁸ Id. *Bilancio decorativo*, in "La Stampa", 23 dicembre 1898, pp. 1-2 (1).

questa impresa di rinnovamento estetico [...] la stampa non può rimaner estranea [...]; il giornale soltanto può quotidianamente indicare, correggere, migliorare. A questo non giovano le grandi frasi, ma bensì l'analisi dei fatti minuti.¹⁹⁹

L'autore si spinse poi oltre, fornendo una serie di indicazioni su quali sarebbero stati gli argomenti oggetto della sua analisi:

[*Note di estetica pratica*] tratterà oggi di un cartellone, domani di una nuova casa, doman l'altro di un giardino, un altro giorno ancora, magari, d'una nuova foggia di vesti, se occorre: tutto ciò che può essere utile a svegliare e ad educare il gusto del pubblico, tutto ciò che può aiutarlo a rendere più cara ed armonica la sua città, la sua casa ed anche la sua persona. Perciò chi scrive sarà grato a chiunque richiamerà la sua attenzione su qualche fatto degno di esame, chiunque gli invierà, alle iniziali sottoscritte, documenti di arte decorativa degni d'esser accennati e diffusi. Con una buona volontà reciproca tra il critico ed il pubblico molto si potrà fare, e la Beozia subalpina potrà dare forse più di una utile lezione alle sorelle italiane.²⁰⁰

Nell'arco di un anno Thovez avrebbe trattato degli argomenti più disparati. Dalle rilegature dei libri agli aspetti estetici e pratici delle monete, dalle copertine per gli spartiti musicali dell'editore Ricordi sino alle pubblicità dei confetti di un pasticciere, offrendo spesso il suo spazio al commento dei lavori sviluppati dagli artisti torinesi, in particolare a quelli del suo amico Bistolfi.²⁰¹ La spiccata natura locale delle note, già evidenziata nella premessa inaugurale della rubrica (quando indelicatamente si rivolse alla "Beozia subalpina"), rientrava in una prospettiva di lavoro ben precisa, fortemente sentita rispetto al ruolo che la città di Torino avrebbe dovuto assumere nel contesto nazionale.

Poco dopo aver inaugurato la sue *Note di estetica pratica*, Thovez tracciò sulle pagine del quotidiano subalpino un profilo in divenire della città, intitolato *L'ideale di Torino*.²⁰² Passando in rassegna le iniziative culturali meritorie realizzate negli ultimi vent'anni, nei suoi commenti auspicava per la città un ruolo "ideale di propaganda di modernità intellettuale", indicandola come il luogo più adatto per fondare una "nuova scuola italiana di arti decorative, libere da ogni servilità al passato, da ogni affettazione e da ogni manierismo".²⁰³ La riflessione nasceva da alcune considerazioni, individuate tanto nella posizione geografica della città – aperta agli influssi del nord "più progredito" dell'Europa, ma periferica rispetto alla nazione ("la posizione geografica non le permetterà

¹⁹⁹ E. Thovez, *Note di estetica pratica*, in "La Stampa", cit., p. 3.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ tz. [E. Thovez], *Una copertina in rilievo, di Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 29 dicembre 1898, p. 3; tz. [id.], *Un salotto di nuovo stile*, in "La Stampa", 6 aprile 1899, p. 3.

²⁰² Id., *L'ideale di Torino*, in "La Stampa", 2 gennaio 1899, pp. 1-2.

²⁰³ *Ivi*, p. 2.

probabilmente mai di rivaleggiare con Milano in importanza commerciale”)²⁰⁴ – quanto a indicazioni di carattere storico. L’assenza di un retaggio ingombrante, comune invece ad altre città italiane – quali Roma, Firenze e Venezia – le permetteva di non farsi influenzare da un’eredità storica dominante, allontanando il rischio di ricadere in una semplice rilettura anacronistica del passato.

Ma nelle intenzioni di Thovez, la prospettiva del suo contributo per lo sviluppo delle arti decorative nel paese non si sarebbe dovuta fermare alla sola carta stampata, ma estendersi a un impegno di carattere didattico, vissuto in prima persona. Già nel marzo del 1898 confidava a Torasso:

Il mio [...] sogno sarebbe di fondare una scuola di arte decorativa e di esserne il supremo direttore ed ispiratore, una scuola in cui si insegnasse a fare disegni per stoffe, mobili, cartelloni, ecc. Non c’è che l’amore della poesia e dell’arte pura che possano contrastare a questo desiderio.²⁰⁵

Un anno più tardi, la possibilità di poter accedere all’insegnamento del Regio Museo Industriale, dove il padre Cesare aveva per molto tempo ricoperto l’incarico di professore, ridestava – seppur con alcune preoccupazioni – la prospettiva di impegnarsi in questo frangente: “Ora si sta riordinando il Museo Industriale: voglio andarmi a proporre per un corso di arti decorative: mi porterebbe via un gran tempo, sicuro; ma che vuoi che io faccia?”²⁰⁶

Oltre il tentativo perpetrato con il Museo Industriale, in definitiva fallito, la questione della didattica portò Thovez a una nuova riflessione sull’argomento, condotta, ancora una volta, attraverso la scrittura. Due articoli, redatti alla fine del 1898 ma pubblicati soltanto due anni più tardi nel febbraio del 1900,²⁰⁷ affrontarono il problema dell’insegnamento del disegno nelle scuole secondarie.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 14 marzo 1898, in *Diario e lettere*, p. 767.

²⁰⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 2 marzo 1899, in *Ivi*, p. 892. Verso la fine del mese, avrebbe aggiunto: “Sono andato da Frola, al Museo, per proporgli di tenere un corso di principi di arte decorativa moderna. Ha accolto la domanda e la sottoporrà ad una commissione che era già nominata per studiare riforme al corso di disegno industriale. Non so che cosa ne uscirà, né se riuscirò a farmi pagare in qualche modo. Per quanto appassionato io sia per la causa del rinnovamento decorativo, l’idea di perder tempo a preparare lezioni per una scuola mi stringe profondamente il cuore. Ma che fare?” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 27 marzo 1899, in *Ivi*, p. 897)

²⁰⁷ E. Thovez, *La colpa dell’insegnamento del disegno*, in “La Stampa”, 3 febbraio 1900, pp. 1-2; Id., *Torniamo alla natura!*, in “La Stampa”, 16 febbraio 1900, pp. 1-2. Nel gennaio del 1899, informava Torasso: “Ho scritto un articolo sulla riforma dell’insegnamento del disegno, che ti manderò appena pubblicato” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 23 gennaio 1899, in *Diario e lettere*, p. 874). Il ritardo nell’uscita era probabilmente da imputarsi alla delicata fase che Thovez stava in quel momento attraversando. Aveva da poco abbandonato il “Corriere” e si accingeva a intraprendere una nuova collaborazione con “La Stampa”. I due articoli, riuniti in un unico testo, sarebbero riapparsi nel 1902; cfr. E. Thovez, *La colpa dell’insegnamento del disegno*, in “L’Arte Decorativa Moderna”, a. I, n. 3, marzo 1902, pp. 75-83.

Fu una nota di Adolfo Venturi, apparsa nel 1898 sulla rivista “L’Arte”,²⁰⁸ a fornire il pretesto per indagare l’argomento, innescando delle inevitabili divergenze di vedute da parte di Thovez, confidate in anteprima allo stesso docente universitario.²⁰⁹ L’approccio storico di Venturi, che trovava nella storia dell’arte e nella sua evoluzione i modelli necessari per formare il gusto e la mano dei giovani studenti (“il fanciullo [...] deve passare a mano a mano, dalle forme più semplici alle più complesse, seguendo in qualche modo il corso fatto dalla nostra gente per salire alle idealità dell’arte più grandi”),²¹⁰ veniva aspramente criticato da Thovez. L’incapacità di Venturi di distinguere tra l’insegnamento della storia dell’arte e la pratica del disegno portò Thovez a sciogliere il malinteso, affermando: “Questo nuovo darwinismo artificiale secondo cui l’embriologia estetica del fanciullo dovrebbe seguire la filogenia artistica dei suoi predecessori è un errore”.²¹¹ La sua proposta, indirizzata a sollecitare una riforma dell’insegnamento secondo una prospettiva nuova, fortemente angolata sul problema decorativo, dovette necessariamente passare attraverso lo studio esclusivo della natura, abbandonando la copia diligente dei modelli e dei calchi antichi, comunemente riconosciuta come la via più adeguata:

V’è un solo museo di forme indipendenti dal tempo e dalle evoluzioni estetiche della psiche umana, di forme eterne e sempre giovani, superiori ad ogni mutamento di gusto e di stile; un solo museo di forme non stilizzate e sempre offrentesi alla stilizzazione. Ed è la natura; la natura, fonte di ogni stilizzazione decorativa; la natura, una ed armonica nell’infinità inesauribile delle sue forme e dei suoi colori. La natura è l’unica maestra delle proporzioni [...] essa sola può formar la mano alla rappresentazione, senza imprigionarla in un manierismo di forme fisse, essa soltanto può fornire al desiderio decorativo una sostanza infinitamente varia e vitale, perché essa sola è viva.²¹²

Un insegnamento non più condotto attraverso l’ausilio di “gessi e di fotografie, di

²⁰⁸ V. [A. Venturi], *Per l’insegnamento del disegno nelle scuole secondarie*, in “L’Arte”, a. I, 1898, pp. 362-363.

²⁰⁹ “Ricevo dalla *Stampa* l’estratto del Suo articolo pubblicato nella *Nuova Antologia* [A. Venturi, *Per l’arte italiana*, in “Nuova Antologia”, vol. LXXXIV, fasc. 672, 16 dicembre 1899, pp. 715-724]: Le sono veramente grato per la gentile prova di stima. Ciò mi fa pensare che Ella non sia forse immemore di qualche mio passato tentativo, inteso a scuotere l’apatia del pubblico italiano per la storia dell’arte e pel rinnovamento delle arti decorative. [...] Sull’importantissimo argomento dell’insegnamento del disegno io ebbi a scrivere due anni sono alcune considerazioni che prendevano appunto le mosse da un passo di una Sua nota pubblicata nell’*Arte*. Non fu possibile pubblicarle prima d’ora. Appena usciranno mi permetterò di inviarle a Lei, a cui immagino possano interessare. Forse Ella non dividerà tutte le mie convinzioni, ma spero che Ella vorrà nondimeno conservarmi la Sua preziosa stima. Io sono in arte ed in critica un solitario, e della solitudine ho portato e porto purtroppo i tristi pesi, ma qualche volta ne ottengo poi compensi che mi risarciscono, qual è questo presente di ottenere un segno di benevolenza da una persona per la cui opera illuminata e tenace io sento così profondo rispetto ed ammirazione” (lettera di E. Thovez ad A. Venturi, Torino, 10 gennaio 1900, Pisa, Scuola Normale Superiore, Centro Archivistico, Fondo Adolfo Venturi, carteggio “Thovez Enrico”).

²¹⁰ V. [A. Venturi], *Per l’insegnamento del disegno nelle scuole secondarie*, in “L’Arte”, cit., p. 363.

²¹¹ E. Thovez, *La colpa dell’insegnamento del disegno*, in “La Stampa”, cit. p. 1.

²¹² Id., *Torniamo alla natura!*, in “La Stampa”, cit., p. 1.

tappezzerie, di bronzi, di stampe” ma formato tramite l’osservazione diretta del dato naturale: “è infinitamente più attraente per un ragazzo copiare le membrature d’una foglia di acanto dal vero che non da quella stilizzata nel gesso da artefici di duemila anni fa”.²¹³

La proposta di Thovez, in realtà, altro non era che un’estensione dei precetti offerti da John Ruskin nei suoi *Elements of Drawing*, citato non caso nell’articolo.²¹⁴ Un volume che invitava all’apprendimento del disegno attraverso lo studio dal vero degli elementi naturali – soprattutto foglie, sassi e alberi – costituito sotto forma di lettere indirizzate a uno studente principiante. La conoscenza del pensatore inglese da parte di Thovez, probabilmente già mediata dal saggio *la Ruskin et la religion de la beauté* di Robert de la Sizeranne,²¹⁵ si accrebbe nel 1898 con l’edizione italiana del volume citato, apparso per l’editore Bocca di Torino, nella traduzione del pittore Edoardo Nicoletto.²¹⁶

I due articoli sul disegno comparvero sulle pagine de “La Stampa” a qualche settimana di distanza dalla morte di Ruskin, avvenuta il 20 gennaio 1900. Nel necrologio redatto per il giornale, Thovez non avrebbe mancato di sottolinearne la sua profonda eredità, seguendo la linea del ragionamento: “Cheché ne sia delle esagerazioni, delle lacune e degli squilibri dell’insegnamento del Ruskin, una cosa ne resta incrollabile, il culto amoroso, umile, appassionato, riconoscente per la natura”.²¹⁷

Parigi 1900

L’invito esteso dalla redazione de “La Stampa” a partecipare alla grande Esposizione universale di Parigi, aperta nel mese aprile del 1900, venne da Enrico Thovez

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ “Ciò che un uomo, Ruskin, fece per se stesso, ciò che tutti i sinceri amanti della natura hanno fatto con o senza di lui, modestamente per sé, per depurarsi gli occhi e sgranchirsi le mani dalle limitazioni scolastiche, bisogna che tutti facciano come una regola. Bisogna risollevarsi in tutti i campi il culto e lo studio delle forme naturali: l’arte veramente moderna uscirà di qui” (*Ibidem*). Il nome di Ruskin, inoltre, ricorre molto spesso nelle pagine del diario thoveziano, e nelle lettere inviate a Torasso.

²¹⁵ R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Librairie Hachette, Paris 1897. Relativamente alla diffusione di Ruskin in Italia si veda D. Lamberini (a cura di), *L’eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini, Firenze 2006 (in particolare i contributi J. Clegg, *La presenza di Ruskin in Italia cento anni fa*, pp. 95-108; A. Del Puppo, *Aspetti della ricezione di Ruskin nella stagione delle riviste*, pp. 119-135). Per l’importanza di Ruskin nel campo dell’insegnamento si veda inoltre D. Levi, P. Tucker, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Marsilio, Venezia 1997.

²¹⁶ J. Ruskin, *Elementi del disegno e della pittura*, Fratelli Bocca, Torino 1898. Nella prefazione al volume, Edoardo Nicoletto scriveva: “in questo libro apprenderà ad osservare, a studiare, ad amar la Natura, a comprenderne il profondo significato, a sviscerarne gli elementi di bellezza, per rintracciarli poi nelle opere dei grandi maestri, provando così le emozioni più squisite, per le quali esse furono create” (ivi, p. XXIII).

²¹⁷ E. Thovez, *Ruskin*, in “La Stampa”, 23 gennaio 1900, pp. 1-2.

puntualmente disatteso.²¹⁸ Il rifiuto a recarsi nella capitale francese con la finalità di realizzare la rassegna critica delle mostre fu determinato, questa volta, da un impegno lavorativo impellente che lo stava occupando in maniera quasi totalizzata dalla fine del 1899. Il “Corriere della Sera” era tornato a farsi sentire – seppur in maniera diversa – e Thovez aveva accettato la proposta di tradurre dall’inglese i *Racconti americani* di Mark Twain, destinati a essere pubblicati come stenna per gli abbonati del giornale: più di trecento pagine di testo, da consegnarsi con scadenza ravvicinata, alle quali si aggiungeva l’impegno di controllare ben tre giri di bozze.²¹⁹ Oltre a questa incombenza, Thovez non se la sentiva di affrontare da solo il lungo viaggio verso la capitale francese, allarmato da una salute vacillante che più di una volta gli aveva dato problemi, proprio durante i trasferimenti in treno.

Soltanto verso la metà di luglio abbandonò gli indugi e decise di recarsi a Parigi accodandosi a una compagnia di amici. Era ben intenzionato a non perdere quell’evento espositivo, già da tempo molto discusso in Italia, che segnava idealmente il passaggio epocale del nuovo secolo. Un soggiorno meno frenetico rispetto a quello del 1897, nel corso del quale l’impazienza di visitare i musei e i monumenti l’avevano portato a “star dodici ore in piedi e non poter mangiare”,²²⁰ arrivando dopo quattro giorni allo stremo delle proprie forze. Nel corso di questa nuova visita, durata una settimana e spesa in parte dalla stessa redazione de “La Stampa” (per la quale avrebbe dovuto fornire gratuitamente una serie di recensioni), trovarono spazio anche momenti di svago, vissuti sempre con lo sguardo rivolto alla modernità cittadina, che nella capitale francese doveva apparirgli, più che altrove, stimolante:

Ho provato un po’ di tutto, grazie alla compagnia dei miei amici, la quale vinse la mia istintiva timidezza austera. Sono stato al Moulin Rouge alle Folies Marigny, alle Folies Bergère e se fra tante follie non ho perduto la testa, ho però raccolto preziosi documenti psicologici e di ambiente.²²¹

Gli strumenti in possesso di Thovez nel frattempo si erano evoluti e il lavoro per il giornale gli impose puntate di ricerca meno frequenti in biblioteca. La mostra del *Centennale de l’Art Français (1800-1889)*, ospitata al Grand Palais, venne affrontata con uno sforzo minimo di documentazione rispetto al passato. L’evoluzione degli ultimi novant’anni

²¹⁸ Cfr. *Diario e lettere*, pp. 987, 999.

²¹⁹ M. Twain, *Racconti americani*, tradotti dall’inglese da Enrico Thovez, Tipografia Del Corriere della Sera, Milano 1900. Il volume, che rappresenta una delle prime traduzioni di Twain in Italia, include una prefazione di Thovez; sarebbe apparso nel mese giugno; cfr. *Racconti americani*, in “Corriere della Sera”, 22-23 giugno 1900, p. 1.

²²⁰ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 26 settembre 1897, in *Diario e lettere*, p. 726.

²²¹ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 3 agosto 1900, in Ivi, p. 1009.

dell'arte francese, restituita in due articoli per il giornale, si fondò sulla lettura del *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* di Richard Muther, un'opera in tre volumi, posseduta da qualche tempo da Thovez nella sua traduzione inglese, che ripercorreva passo passo lo sviluppo internazionale delle arti lungo tutto l'Ottocento.²²² Il lavoro molto documentato di Muther non gli precluse però una presa di posizione sicura verso alcuni passaggi dell'arte francese, che considerava da sempre contraddistinta da una spiccata dualità “fra l'arte scolastica, tradizionale ed ufficiale, e l'arte personale, naturalistica, rivoluzionaria”.²²³ Come per molti altri critici e artisti, la presenza di dodici dipinti di Manet tra le oltre seicentocinquanta opere esposte si mostrava a Thovez come una vera e propria rivelazione, in grado di sveltare su tutto il resto. L'entusiasmo per quel pittore, considerato “anarchico” e “capo dell'impressionismo”,²²⁴ conosciuto sino ad allora soltanto attraverso le riproduzioni,²²⁵ venne commentato sia sulle colonne del giornale che nelle lettere più intime all'amico Torasso. Con egual considerazione:

Nell'esposizione centennale invece mi commossi profondamente davanti a Manet: m'era sempre parso d'un'insufficienza grottesca. Ne vidi qui un quindici quadri, e compresi che stoffa di pittore si celasse in potenza sotto quella rappresentazione manchevole. Uno sopra tutto, il *Déjeuner sur l'herbe*, m'appassionò. È l'unico quadro moderno composto col senso d'euritmia degli antichi, l'unico che potrebbe entrare in una galleria accanto a Giorgione e a Velasquez.²²⁶

All'ammirazione per Manet, destinata a essere riveduta nel tempo (o meglio limitata a un giudizio positivo per le sole opere preimpressioniste), si contrappose invece la totale avversione per i pittori formati nel solco della sua lezione. Contrarietà verso questi ultimi, che si sarebbe aggravata ulteriormente negli anni a venire:

²²² R. Muther, *The history of modern painting*, 3 voll., Henry and Co, London 1895-1896. I volumi erano stati ricevuti in dono da Eugenio Torelli Viollier dopo la sua morte, avvenuta il 26 aprile 1900. Cfr. *supra*, nota 169.

²²³ E. Thovez, *La mostra centennale e la pittura francese del secolo*, in “La Stampa”, 17 agosto 1898, pp. 1-2 (1).

²²⁴ Ivi, p. 2.

²²⁵ Sulla ricezione di Manet in Italia si veda F. Fergonzi, *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in S. Guégan (a cura di), *Manet. Ritorno a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 24 aprile -18 agosto 2013), Skira, Milano-Ginevra 2013, pp. 204-259.

²²⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 3 agosto 1900, in *Diario e lettere*, p. 1009. Su “La Stampa” invece scriveva: “fra queste cinquemila tele, Manet è forse la personalità più attirante per sincerità ingenua. Non solo. Fra questi suoi tredici abbozzi che vanno dalla sua prima maniera, nera nelle ombre, alla Courbet, alla luminosità ed alle armonie grigie degne del Whistler [...] v'è una tela famosa *Le déjeuner sur l'herbe*, rifiutato al Salon del 1863 come indecente [...] che per armonie di composizione e per sapore di pittura è forse il solo quadro francese del secolo che potrebbe prender posto nel Louvre accanto al *Concerto campestre* di Giorgione. [...] quest'opera dell'anarchico Manet è la più classica della scuola francese, nel senso più intenso della parola” (E. Thovez, *La mostra centennale e la pittura francese del secolo*, in “La Stampa”, cit., p. 2).

E da Manet discendono gli impressionisti: Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, che nella ricerca della luce smarrirono non solo la forma, la composizione e la poesia, ma anche il senso esatto del colore, e ci diedero quelle visioni azzurre e rosee o violette, che quindici anni fa bisognava ammirare senza restrizioni, sotto pena di inintelligenza, ma che ora mostrano la loro unilateralità di visione, l'insufficienza della forma e l'insipienza sentimentale, fors'anche ai loro critici d'avanguardia.²²⁷

Ma la maggiore diffidenza, che portò Thovez a una violenta accusa verso un'intera generazione di artisti, fu tutta rivolta verso quegli strascichi di accademismo che colpivano in maniera trasversale un buon numero di pittori, presenti invece all'*Exposition Décennale*. Una rassegna che presentava gli sviluppi più recenti delle arti transalpine, costituita con il chiaro intento di riaffermare la centralità della Francia nel panorama figurativo europeo. Sotto l'aggettivo "oleografico" Thovez fece rientrare un ampio gruppo di pittori, definiti come "diligenti allievi di accademia, a cui la natura fece lo sbaglio di concedere un'abilità manuale",²²⁸ i quali spaziavano dal genere della pittura storica (William Bouguereau, Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens, Georges-Antoine Rochegrosse), al ritratto (Carolus Duran, Léon Bonnat, Jean-Jacques Henner), sino ai "grotteschi travestimenti biblici" di Jean Béraud. La sentenza di Thovez verso questi artisti cadde come un giudizio senza appello, estendendosi alle stesse istituzioni nazionali, complici di aver favorito – secondo il critico torinese – il loro immeritato successo: "quest'arte lodata, accarezzata, premiata, questo superbo fiore che il sciovinismo francese porta pomposamente in trionfo, nella storia dell'arte non rappresenta nulla, non val nulla, non dice nulla".²²⁹

Indicò invece positivamente una schiera di artisti anche molto differenti tra loro, instaurando spesso un confronto ambizioso con i pittori del passato o con i maestri della contemporaneità. Secondo Thovez, Dagnan Bouveret altro non era che un pittore che raccoglieva "l'eredità di Bastien Lepage"; il ritrattista Antonio de la Gandara veniva definito il "Whistler francese"; le scene d'interno di Eugene Lomont associate all'"immortale precursore Vermeer"; Levy Dhurmer, invece, dipingeva "colla prodigiosa precisione di un Memling".²³⁰

A esclusione delle personalità di Vilhelm Hammershøi, Carlos Schwabe, Gustave Klimt, Carl Larsson, Anders Zorn e pochi altri, il giudizio complessivo sulle sezioni straniere si assestò su una constatazione negativa, registrando la generale insufficienza della proposta espositiva, altrove ben meglio rappresentata: "per quanto riguarda le sezioni straniere,

²²⁷ Id., *Il paesaggio francese nel secolo*, in "La Stampa", 27 agosto 1900, pp. 1-2 (2).

²²⁸ Id., *Oleografi e pittori in Francia, nel decennio decorso*, in "La Stampa", 12 settembre 1900, pp. 1-2 (1).

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Ivi, p. 2.

oserei dire che le tre recenti Esposizioni internazionali veneziane davano un'idea [...] più esatta dello stato dell'Arte estera, recandone esempi individualmente più pregevoli".²³¹ Secondo il giudizio di Thovez non se la passava meglio nemmeno la sezione italiana, che si salvava soltanto grazie alla presenza di nove quadri e nove disegni di Segantini (tra questi anche il trittico *La Vita, La Natura, La Morte*, rimasto incompiuto). La responsabilità dell'insuccesso era da imputarsi sia agli artisti, scarsamente disponibili a inviare opere recenti, che ai tre commissari (Francesco Jacovacci, Ettore Ferrari e Camillo Boito), colpevoli di una serie di gravi errori nell'allestimento, destinati a compromettere inesorabilmente l'esito finale dell'esposizione.²³²

La mostra di scultura del Grand Palais, "una selva candida di migliaia di marmi e di gessi qua e là macchiata da qualche bruna nota di bronzo, una confusione abbacinante di membra agitate in mille attitudini",²³³ presentata sotto la scenografica cupola vetrata del palazzo, venne passata velocemente in rassegna da Thovez (tra gli episodi salienti, oltre l'immancabile ammirazione per Meunier, segnalava Albert Bartholomé con il suo *Monument aux morts* o ancora un frammento di Jef Lambeaux per il monumentale rilievo *Les Passions humaines*) con la finalità di concentrarsi sull'evento che in quel momento tenne maggiormente banco tra artisti e critici: il grande padiglione personale di Auguste Rodin eretto in Place de l'Alma. Thovez dedicò infatti un lungo articolo allo scultore francese, tentando di verificarne la sua notorietà, celebrata in quel momento con le massime glorie in Francia ("vediamo se nelle sue esecuzioni ideali egli sia veramente quel Michelangelo redivivo, quel Wagner della scultura, che in lui scopre la critica francese").²³⁴

Il critico d'arte riconobbe a Rodin le facoltà di essere un "tecnico insuperabile", un "plastico geniale che sa estrarre dai suoi modelli l'anima espressiva", designandolo come

²³¹ E. Thovez, *Un'Esposizione di pittura, al buio*, in "La Stampa", 14 agosto 1900, p. 3.

²³² Thovez criticava aspramente la collocazione delle opere di Sartorio: "*La Gorgone e Diana d'Efeso e gli schiavi* [...] è stata letteralmente e completamente assassinata, posta, divisa, a cinque o sei metri di altezza [...] che le ombre portate dagli spessori di pasta sembrano macchie di muffa sulle natiche dei nudi", come per lo stesso *Specchio della vita* di Pellizza "confinato nella galleriuzza esterna, su su in alto, contro la tela radente, dove nessuno che già non lo conosca e lo cerchi, lo scoprirebbe" (Id., *La pittura italiana a Parigi*, in "La Stampa", 18 settembre 1900, pp. 1-2 (1). La polemica si estese anche all'intromissione di Boldini nell'allestimento della sezione italiana: "Si dice che i tre commendatori trovarono al loro arrivo la collocazione già fatta dal Boldini. Commissari decorativi! Male fecero a lasciarla nelle sue mani, perché questo ferrarese di nome e parigino di fatto cominciò per attribuirsi il più bel posto, allegandovi tutti in fila, magnificamente, i suoi cinque ritratti" (*ibidem*).

²³³ Id., *La scultura mondiale a Parigi*, in "La Stampa", 6 novembre 1900, pp. 1-2 (1).

²³⁴ Id., *Rodin*, in "La Stampa", 29 settembre 1900, pp. 1-2 (1). Relativamente alla fortuna dello scultore francese in Italia si veda F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 1, in "Prospettiva", nn. 89-90, gennaio-aprile 1998, pp. 40-73; id., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 2, in "Prospettiva", nn. 95-96, luglio-ottobre 1999, pp. 24-50; B. Musetti, *Rodin vu d'Italie. Aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*, Éditions mare & martin, Paris 2017.

la figura di maggior valore nell'intero panorama della scultura europea. Se per alcune opere, quali *Le Baiser* e *L'Éternel Printemps*, lamentò “l'inguaribile influsso delle nudità accademiche così care all'arte plastica francese”, nel monumento a Balzac intravide la vera anima dell'artista. Il *Monument à Balzac*, secondo Thovez, mostrava una sorta di ribellione di Rodin per le “convenzioni ferree di un'arte ufficiale”, portandolo a concepire il ritratto dello scrittore “secondo un disegno di realtà ideale, con un senso di estrinsecazione psicologica veramente potente”, a tal punto che “ogni immagine semplicemente descrittiva del romanziere sembrerà una figurazione inferiore ed incompleta”.²³⁵ Senza diminuire la stima verso l'artista – che avrebbe incontrato personalmente soltanto un anno più tardi a Torino –²³⁶ Thovez passò poi a interrogarsi sulla presunta letterarietà dei suoi lavori, sostenuta senza esitazione dalla critica contemporanea:

Malgrado i titoli filosofici [...] il motivo dominante di quest'opera è uno solo: la lotta sessuale. Ben più che un pensatore e un filosofo Rodin mi pare un femminista e un carnale. Ora io non dico che il congiungimento sessuale nelle sue svariate attitudini non possa esser materia di espressione plastica; anzi, dico che il gabellare per concezioni astratte queste svariate attitudini totalmente mancanti d'espressione ideale quanto riboccanti invece di espressione fisica, è una cosa poco seria; e che il vestirle come fanno i commentatori d'un magniloquente commento filosofico è un istrionismo tra il faceto e l'indecente.²³⁷

Ma accanto alla tanta pittura e scultura osservata, si comprende bene come l'urgenza di Thovez fosse in quel momento rivolta altrove. L'aspetto che gli stava maggiormente a cuore era, ancora una volta, orientato all'affermazione dello stile decorativo moderno, che proprio a Parigi si mostrava oramai come “una realtà effettiva, un organismo vivo e prosperante, che [...] compie incrollabilmente la sua strada, inteso a dare al mondo moderno la sua completa e legittima veste”.²³⁸ A tre anni di distanza dalla sua prima visita nella capitale francese, la città gli pareva già positivamente mutata. Thovez vide infatti esaudito quel sogno di un rinnovamento decorativo tanto auspicato, che a Parigi si offriva ormai come una realtà concreta, pienamente in forza, rintracciabile “nella costruzione

²³⁵ E. Thovez, *Rodin*, in “La Stampa”, cit., p. 1.

²³⁶ Nel 1901, durante un trasferimento verso Carrara, Rodin si fermava a Torino. Tra gli invitati al banchetto, organizzato in suo onore presso il Circolo degli artisti cittadino, c'era anche Thovez; cfr. *Ad Augusto Rodin*, in “La Stampa”, 26 ottobre 1901, p. 2.

²³⁷ E. Thovez, *Rodin*, in “La Stampa”, cit., p. 2. Relativamente alla questione dell'erotismo in Rodin si veda A. Magnien, *Rodin et l'érotisme*, Hermann-Musée Rodin, Paris 2016.

²³⁸ E. Thovez, *Il trionfo del nuovo stile a Parigi*, in “La Stampa”, 19 novembre 1900, pp. 1-2 (1). Nell'articolo esordiva affermando che “La mostra parigina che si è testè chiusa non sarà probabilmente ricordata negli anni a venire per aver messo in luce ignote genialità artistiche, o straordinarie invenzioni, o insospettate attività industriali. Sarà ricordata invece, secondo ogni probabilità, per un pregio speciale, ed è quello di aver rivelato per la prima volta al gran pubblico lo sforzo universale delle nazioni moderne alla ricerca di uno stile moderno” (*ibidem*).

moderna di certe case, nelle nervature di certe vetrine, mentre le stazioni, e fin le ringhiere che cingono i pozzi a cui si discende alla ferrovia elettrica metropolitana si ispirano già alle nuove foggie”.²³⁹

La sezione italiana delle arti decorative e industriali, ospitata nello sfarzoso *Palais d'Italie*, edificio progettato da Carlo Ceppi che sulle rive della Senna riproponeva il modello della basilica veneziana di San Marco, venne definita da Thovez come un “misero spettacolo”.²⁴⁰ Nonostante gli sforzi perpetrati da artisti e artigiani come Bugatti, Quarti e Cometti, che tentavano di sostenere anche in Italia una linea decorativa moderna, seppur non totalmente innovativa,²⁴¹ la proposta nazionale del padiglione era contraddistinta perlopiù da esempi di “banalità commerciale”, ancora ferma alle “statuette d'alabastro”, alle “vetrine di coralli” e ai “moretti di legno argentato”.

Il confronto con i paesi stranieri era schiacciante. Oltre ad affrontare i complessi decorativi dei padiglioni tedeschi e austriaci – o quello dell'*Art Nouveau*, eretto dal commerciante di stoffe e mobili Samuel Bing – Thovez portò esempi più minuti, accennando alle manifatture di vetri Gallé e Tiffany, ai mobili disegnati da Louis Majorelle e Hector Guimard, o ancora ai gioielli fitomorfi di René Lalique.²⁴²

Lo scarto era sensibile e Thovez nei suoi articoli adombrò a un guaio ben peggiore rispetto alla semplice arretratezza delle arti decorative italiane. La mancanza di una condizione o di una reale volontà di cambiamento nel paese:

le nuove forme da noi non saranno sorte, come altrove, per vero bisogno, per odio di quelle sciocche inespressive che portavamo, per ardore di vita nuova, per visione di un'armonia più pura; ma soltanto per tarda vergogna di ciò che hanno fatto gli altri popoli, per forzata constatazione della loro superiorità nell'arredamento decorativo della vita moderna.²⁴³

Le preoccupazioni di Thovez, erano forse dettate dalla paura di perdere l'appuntamento capitale che proprio in Italia si stava in quel momento profilando. Nasceva infatti in quei mesi il progetto della Prima Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna,

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*. La presenza italiana a Parigi era già stata affrontata da Thovez sulle pagine del “Corriere della Sera” nel mese di luglio, basandosi esclusivamente sui commenti apparsi sui giornali; cfr. E. Thovez, *Malinconie intempestive*, in “Corriere della Sera”, 10-11 luglio 1900, pp. 1-2. L'opinione del totale insuccesso della mostra delle arti decorative, era condivisa da buona parte della critica nazionale; cfr. *Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla Gran Mostra di Parigi* (I), in “Arte italiana decorativa e industriale”, n° 5, a. IX, 1900, pp. 41-42.

²⁴¹ Pur riconoscendo gli sforzi di Bugatti e Quarti (quest'ultimo, in particolare, premiato nel contesto dell'esposizione), Thovez ne criticava l'eccessivo esotismo, che rischiava di cadere nelle vecchie formule dell'eclettismo. La sua posizione veniva discussa sulle pagine della “Gazzetta degli artisti”; cfr. *Il trionfo del nuovo stile*, in “Gazzetta degli artisti”, a. VI, n. 24, 17 dicembre 1900, s. p. [2].

²⁴² E. Thovez, *Le arti decorative straniere a Parigi*, in “La Stampa”, 5 dicembre 1900, pp. 1-2.

²⁴³ *Id.*, *Il trionfo del nuovo stile a Parigi*, in “La Stampa”, cit., p. 1.

prevista per il 1902 a Torino. Una circostanza che avrebbe permesso al critico torinese di occuparsi del problema decorativo non soltanto più come osservatore o giudice, ma di imporsi come presenza attiva, in qualità di organizzatore dell'evento.

Sconforto Biennale

Così come era avvenuto in precedenza con il “Corriere”, anche “La Stampa” affidò a Thovez il compito di recarsi a Venezia per recensire l'esposizione internazionale d'arte, evento che, sin dalla sua inaugurazione del 1895, aveva assunto una cadenza biennale. L'incarico affidatogli dal giornale – non richiesto espressamente dal critico (e, in realtà, nemmeno voluto) – era accompagnato da un invito alla massima obiettività nella stesura delle recensioni, considerate nel giudizio troppo spesso tendenziose.²⁴⁴

Rispetto all'edizione del 1897, che aveva visto l'esclusione dello studioso torinese da qualsiasi premio al concorso della critica d'arte, incominciarono a intravedersi alcuni risultati e riconoscimenti incoraggianti per il lavoro sin qui intrapreso. Nel 1899, infatti, gli venne riconosciuto il terzo premio del concorso, condiviso *ex aequo* con Vittorio Pica e Ugo Ojetti, suoi principali “concorrenti” del momento nel campo della critica d'arte.²⁴⁵ Seppur con alcune cautele, la commissione, composta da Ettore Ferrari, Pompeo Molmenti e Adolfo Venturi, commentò positivamente l'operato di Thovez. Sottolineò in particolare l'autonomia del suo giudizio, indicandolo come estraneo dalle possibili influenze delle “mode” figurative di quel dato momento: “Thovez [...] – così riporta il responso – interroga più l'opera d'arte che il cartellino”.²⁴⁶ Nonostante il risultato ottenuto (e il

²⁴⁴ “Andrò a Venezia per conto della ‘Stampa’. Non ho sollecitato l'incarico perché detesto la critica, perché la mia salute era così debole e incerta e perché sono legato qui, non posso dir dall'amore, ma certo dal dolore. Mi fu offerto: ho accettato nella speranza di svincolarmi dal fascino morboso di questa orribile esistenza. [...] Mi hanno pregato di essere oggettivo: non sapevano quanto piacere mi facevano: solo a questo patto io posso indurmi a fare una volta ancora la critica d'arte. E chissà che, credendo ad una resipiscenza, il giuri non mi dia un premio? Non è impossibile. Le cose vengono quando non si meritano e non si aspettano” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 18 aprile 1899, in *Diario e lettere*, pp. 904-905).

²⁴⁵ Cfr. *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Stab. Ferrari, Venezia 1899. Relativamente all'esito del concorso, Pica scriveva al segretario Antonio Fradeletto: “Il verdetto, nel suo complesso, appare non ispirato da un criterio unico ed è quindi ben lungi dall'entusiasmi, ma sono molto lieto e lusingato di trovarmi nella premiazione, classificato insieme con Ojetti, che mi fu compagno graditissimo nella prima premiazione, ed insieme con Thovez, verso cui in essa si fu assai ingiusti” (lettera di V. Pica ad A. Fradeletto, Napoli, 16 dicembre 1899, *La Biennale*, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 11, “Concorso critici d'arte 1899”, 11 Ic 1).

²⁴⁶ *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi*, cit., s. p. [3]. “Quanto al terzo premio la Commissione ne stima ugualmente meritevoli il sig. Enrico Thovez, il sig. Vittorio Pica e il sig. Ugo Ojetti: il primo perché interroga più l'opera d'arte che il suo cartellino; il secondo per le diligenti notizie biografiche e critiche sugli

conseguente premio in denaro), il critico torinese non si ritenne pienamente soddisfatto del concorso, a tal punto da esternare il proprio malcontento allo stesso segretario dell'esposizione, Antonio Fradeletto:

Per quanto questo verdetto sia, a mio riguardo, infinitamente meno ingiusto di quello di due anni sono, mi pare che lo sia ancor troppo perché io possa andarne lieto. Ma queste sono sorprese e tristezze inerenti a tutti i concorsi! Perdoni questo sfogo malinconico di un uomo che veramente non ha troppo da lodarsi della fortuna²⁴⁷

Al di là dell'ambizione a ottenere il primo posto, Thovez era profondamente convinto della propria preparazione e della superiorità di analisi rispetto agli altri,²⁴⁸ che considerava estranea da ogni possibile interferenza esterna. Lo scarto si rendeva evidente nelle stesse sue azioni. Proprio alla mostra del 1899 sconfessò a margine di un suo articolo il lavoro del collega e concorrente Pica, senza farne però direttamente il nome. Citando testualmente il giudizio su Whistler di un "egregio critico italiano" – per l'appunto Pica – evidenziò subito dopo la diretta rispondenza del testo con un commento di Paul Adam del 1896,²⁴⁹

artisti contemporanei raccolte in utile corredo di cognizioni; il terzo per la vivace ed elegante forma con cui scrive le sue note. Nuove alla critica del primo lo straripare dell'entusiasmo, ora violenta filippica, ora inno d'apoteosi: e alla serenità del giudizio nuove il preconconcetto, il quale menoma la obiettività, che ognuno doveva proporsi nel suo lavoro. L'impeto dell'impressione non gli permette di veder compiutamente, da' molti suoi punti di vista, tutte le facce dl gran prisma dell'arte e di tener conto delle differenze naturali che sono nelle opere di paesi lontani. Pure a traverso la sensibilità artistica del Thovez, che lo porta alla soverchia lode e al biasimo soverchio, la Commissione riconosce la forte natura dello scrittore e per lui propone il terzo premio" (*ibidem*).

²⁴⁷ Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 16 dicembre 1899, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 11, "Concorso critici d'arte 1899", 11 Id 35.

²⁴⁸ Proprio in relazione al concorso del 1899, ci teneva a precisare come l'ordinamento degli articoli presentati non seguisse organicamente il percorso dell'esposizione, ma piuttosto la data di uscita dei contributi sul giornale: "Li ho lasciati nell'ordine illogico della loro pubblicazione allo scopo di facilitare alla Giuria le eventuali ricerche cronologiche dirette ad accertare le proprietà e le priorità di qualche metodo, di qualche giudizio, di qualche rapporto. Ella saprà meglio di me che ciò che si pubblica in un giornale politico quotidiano molto diffuso è purtroppo facilmente esposto ad essere assimilato, imitato o copiato addirittura! E se a me può dolere fino a un certo punto d'esser saccheggiato, quanto più mi dorrebbe di sembrare saccheggiatore! Sempre a questo proposito Le sarei obbligato se Ella volesse eventualmente porre a disposizione della Giuria le mie rassegne critiche di due anni sono" (lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 6 ottobre 1899, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 11, "Concorso critici d'arte 1899", 11 Id 32).

²⁴⁹ "Molto bene si potrebbero applicare [...] le parole di un egregio critico italiano a proposito dei ritratti del Whistler: 'I pittori di questo indirizzo veramente idealistico non ritraggono l'apparenza, ma, senza pompa, interpretano colla sola evidenza della mentalità certe creature intense, sorprendendole per così dire in attitudini di spirito', bellissima definizione che non ha che un torto: quello di esser la traduzione fedele della seguente dello scrittore francese Paul Adam: *Mr. Whistler révèle un mode d'interpréter vivantes, par la seule évidence de la mentalité, certaines créatures d'élite, surprises en des attitudes sans parade et, pour ainsi dire, dans des postures d'esprit*" (E. Thovez, *L'Arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VI. Lenbach e il trionfo della psicologia*, in "La Stampa", 24 giugno 1899, pp. 1-2 [2]). La citazione di Paul Adam, ripresa da Pica, era apparsa sulla "Gazette des Beaux-Arts" nel 1896; cfr. P. Adam, *Les Salons de 1896 (deuxième article)*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XVI, n. 469, 1° luglio 1896, pp. 5-35 (5). Il sistema di appropriazione adottato da Pica – piuttosto ricorrente nella sua attività di critico – è stato per la prima volta segnalato da Mimma Lamberti negli anni Settanta, e più recentemente è stato indagato da Giorgio Villani; cfr. M. M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in "Annali della Scuola Normale

riesumando quel sistema di ricerca del “plagio” affinato con polemica dannunziana alcuni anni prima.

Per Thovez la prospettiva di giudizio era, sotto molti aspetti, nel frattempo mutata. Quell’irrigidimento dei primi anni di attività critica, che sotto l’accusa di “rachitismo” vedeva rientrare buona parte delle ricerche revivalistiche internazionali, limitandosi spesso alla sola valutazione degli errori formali, si mostrò ora decisamente più aperto alla comprensione degli sviluppi della pittura europea degli ultimi trent’anni, nelle sue molteplici sfaccettature. In questa nuova prospettiva doveva aver avuto un ruolo determinante l’avvicinamento alle arti decorative: la riduzione ai minimi termini del dato naturale, frequente nell’ambito delle arti applicate, permise a Thovez di essere meno reticente verso i processi di deformazione o stilizzazione delle figure, ampiamente sfruttati dai secessionisti come dagli stessi simbolisti belgi o francesi.

All’analisi degli aspetti squisitamente tecnici, si affiancò un interesse verso le componenti psicologiche e allegoriche della pittura, presenti in quelle tendenze moderne da lui definite come “realismo espressivo” (Franz von Lenbach, Whistler Dagnan Bouveret) e “neo idealismo” (Sartorio, Fernand Khnopff, Von Stuck, Léon Frederic, Klimt). Nel passaggio di secolo Thovez si riconciliò – ad esempio – con un pittore come Hodler, fortemente criticato nel 1896,²⁵⁰ ma soprattutto con Böcklin. Nonostante le deficienze nel disegno mai sconfessate, definì la sua opera “forse la più intensa, la più originale e la più possente dell’arte moderna”,²⁵¹ mettendola all’apice delle aspirazioni figurative contemporanee: “Vi sono artisti che si arrestano alla realtà pura; ve ne sono altri che salgono alla poesia di questa realtà; ve ne sono altri ancora, rarissimi, che giungono a un gradino più alto: la realtà ideale, il Boecklin [sic] [...] arrivò allo stadio supremo: *l’esaltazione eroica della realtà ideale*”.²⁵²

Anche con lo stesso fronte divisionista i rapporti erano nel frattempo migliorati: proprio alla mostra del 1899, definì il trittico *Inverno in montagna* di Grubicy il “più poetico

Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, Serie III, vol. 5, n. 3, 1975, pp. 1149-1201; G. Villani, *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica: il metodo e le fonti*, Olschki, Firenze 2018. Relativamente a Pica si vedano i due volumi collettanei D. Lacagnina (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano-Udine 2016; id. (a cura di), *L’officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d’arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento, Palermo 2017.

²⁵⁰ Cfr. E. Thovez, *In giro per le Belle Arti a Ginevra*, in “Corriere della Sera”, 11-12 settembre 1896, pp. 1-2.

²⁵¹ E. Thovez, *Boecklin [sic]*, in “La Stampa”, 21 gennaio 1901, pp. 1-2 (1).

²⁵² *Ibidem*.

motivo di paese dell'Esposizione intera".²⁵³ La sua valutazione, d'altronde, non era mai stata pregiudiziale o di parte, ma piuttosto tesa ad analizzare – di volta in volta – i singoli casi che gli si presentavano davanti. Spesso e volentieri instaurava dei confronti tra differenti artisti, tentando di evidenziare le possibili influenze. Alla terza biennale, oltre a istituire un raffronto puntuale tra la *Figlia di Niobe* di Domenico Trentacoste e la *Danaide* di Rodin,²⁵⁴ sottolineò l'importanza capitale della pittura di Whistler (uno degli artisti maggiormente apprezzati dal critico), nella ritrattistica contemporanea e sugli stessi pittori italiani.²⁵⁵

Alla vigilia del 1900, tracciando un bilancio sullo stato delle arti figurative, si rallegrava più di ogni altra cosa della definitiva sconfitta di quello che definiva come "realismo inespressivo" ("anche i più gretti fra i realisti hanno capitolato dinanzi all'evidenza dei fatti e riconosciuto la logica sottomissione della forma all'idea e dell'espressione al sentimento; hanno riconosciuto dal fenomeno estetico la necessità fondamentale di una commozione poetica").²⁵⁶ Indicò come tramontata anche la tendenza a far della tecnica un motivo esclusivo di ricerca "il *plein air*, l'impressionismo, il complementarismo, il divisionismo, il puntinismo: modalità tecniche incautamente erette ad ideali d'arte",²⁵⁷ ormai opportunamente assimilate dagli artisti in base alle differenti esigenze di raffigurazione.

A differenza delle due precedenti edizioni, Thovez, nel 1901, si presentò alla quarta esposizione veneziana in una duplice veste, come critico e artista. L'ambizione giovanile di diventare un pittore non era mai scemata negli anni, così come il suo impegno poetico, che l'avrebbe portato, proprio nel 1901, a pubblicare la sua prima raccolta di versi intitolata *Il Poema dell'adolescenza*.²⁵⁸ A partire dal 1898 Thovez aveva ripreso a

²⁵³ Id., *L'Arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. XIII. Prosa e poesia della realtà. Gli italiani*, in "La Stampa", 19 settembre 1899, pp. 1-2 (2).

²⁵⁴ Id., *L'Arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VIII. La scoltura. Bistolfi e Trentacoste*, in "La Stampa", 26 luglio 1899, pp. 1-2.

²⁵⁵ Nel suo articolo conclusivo per la mostra del 1899, affermava: "Whistler spinse la poesia tecnica del colore, della forma e dell'elaborazione ai suoi più alti gradi di suggestione fantastica e di musicalità cromatica, dando luogo ad un'intera scuola ed esercitando una influenza che si rivela ogni giorno più larga e profonda, dai ritrattisti inglesi e francesi ai paesisti 'Dachauer', dagli scozzesi ai nostri veneziani" (id., *Il momento estetico europeo e la terza Esposizione di Venezia*, in "La Stampa", 3 novembre 1899, pp. 1-2 [1]). Thovez affronterà compiutamente la figura del pittore soltanto nel 1903, nel necrologio pubblicato su "L'illustrazione italiana"; cfr. id., *Whistler*, in "L'illustrazione italiana", a. XXX, n. 31, 2 agosto 1903, pp. 89, 92. Presso l'archivio personale del critico si conservano due riproduzioni fotografiche dei ritratti *Arrangement in Grey and Black, No.1* e *Arrangement in Grey and Black, No. 2 (Portrait of Thomas Carlyle)*; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, "Raccolte fotografiche".

²⁵⁶ E. Thovez, *Il momento estetico europeo...*, in "La Stampa", cit., p. 1.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Id., *Il poema dell'adolescenza*, Renzo Streglio e C., Torino 1901. Già agli inizi degli anni Novanta Thovez progettava di raccogliere e pubblicare i suoi componimenti giovanili, che sarebbero stati rifiutati dagli editori Treves, Galli, Chiesa e Zanichelli.

dipingere *en plein air* sulla collina torinese, arrivando nella primavera 1900 a presentare un proprio quadro all'esposizione annuale della Promotrice, ottenendo un timido riscontro del pubblico.²⁵⁹ La sfida lanciata da Morbelli alla Triennale del 1896 stava per compiersi. Rispetto alla mostra torinese, la tribuna di Venezia non gli concesse molti sconti, ed è difficile oggi comprendere se Thovez fosse davvero al corrente del rischio che avrebbe potuto correre con questa partecipazione. Un pericolo da intendersi non soltanto per la sua nascente attività di pittore, ma piuttosto per la sua ormai più affermata professione di critico, che anche all'estero incominciava a essere riconosciuta.²⁶⁰ L'opera presentata, intitolata *Palpiti di primavera*,²⁶¹ era il frutto di una lunga elaborazione pittorica, condotta direttamente dalla collina torinese. Accanto a una visione di boschi e vigne, aperte sul panorama della città in fermento, Thovez aveva inserito nella porzione destra la figura di un giovane pensoso, ritratto di profilo. Per realizzarlo, aveva chiesto di posare all'amico pittore Felice Carena, frequentato a partire proprio da quegli anni.²⁶²

Esposto nella sala piemontese, ordinata nell'occasione da Leonardo Bistolfi, *Palpiti di primavera* ottenne un riscontro che si confermava ben al di sotto delle aspettative di successo prospettate dal critico, inizialmente molto alte. Accanto ai pochi commenti positivi, che ammirarono soprattutto il coraggio di Thovez nel porsi senza remore al cospetto dei pittori più noti,²⁶³ il giudizio riservato all'opera fu in generale molto severo.²⁶⁴

²⁵⁹ Esponeva il *Ritratto della madre*, ora nella collezione della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

²⁶⁰ Proprio nel 1901 Ernest Bovet, sulla rivista ginevrina "La semaine littéraire", citava Thovez tra "jeunes critiques sincères et courageux" impegnati nella riforma delle arti in Italia; E. Bovet, *L'Art en Italie. II*, "La semaine littéraire", a. IX, n. 367, 12 gennaio 1901, pp. 13-15.

²⁶¹ Cfr. *IV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 22 aprile – 31 ottobre 1901), Ferrari, Venezia 1901, sala T, n. 36, p. 166. Il dipinto, inizialmente intitolato *Il poeta a vent'anni*, veniva successivamente modificato in *Palpiti di primavera*; cfr. Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 15 aprile 1901, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 12, "Corrispondenza A-Z", 12 R 53. In realtà, già nella precedente edizione Thovez ambiva a presentarsi come artista, senza però concretizzare la sua aspirazione. Nel gennaio del 1899 scriveva infatti a Fradeletto: "Perdoni se mi dirigo a Lei pregandola di farmi mandare dalla Segreteria della III Esposiz d'Arte, una scheda per la notificazione dei quadri da inviarsi alla predetta esposizione [...]. Non voglia meravigliarsi troppo della domanda: si può anche dare il caso che un critico d'arte sappia dipingere! E che faccia più volentieri l'arte che la critica!" (cartolina di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 7 gennaio 1899, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 8, "Corrispondenza H-Z", 8 Ce 35). Il dipinto è riprodotto in una fotografia, conservata presso l'archivio personale del critico; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, "Raccolte fotografiche".

²⁶² La notizia, sostenuta da Andrea Torasso in un appunto biografico su Thovez (cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 10-11, "Studi e ricerche inerenti a Enrico Thovez"), è confermata dalla profonda somiglianza della figura di *Palpiti di primavera* con l'*Autoritratto (studio)* realizzato da Carena nel 1901; cfr. F. Benzi (a cura di), *Felice Carena*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 gennaio – 7 aprile 1996), Fabbri editore, Milano 1996, ripr. p. 240.

²⁶³ Ojetti, scriveva, sorpreso: "il mio collega Thovez che dalla teoria passa con bella audacia alla pratica" (U. Ojetti, *Le quattro esposizioni Veneziane*, in "La Lettura", a. I, n. 5, maggio 1901, pp. 385-399 [398]); Mazzini Beduschi, indicava nella decisione di Thovez una scelta ambiziosa, sicuramente utile per affinare il suo giudizio di critico: "Di Enrico Thovez lodiamo l'audacia del tentativo. Ecco almeno un Critico che ha

Il dipinto fu poi fatto oggetto di satira, secondo una prassi piuttosto comune per l'esposizione veneziana: nella pubblicazione umoristica *Todaro all'esposizione*, la tela *Palpiti di primavera* venne interpretata con una caricatura di Romeo Marchetti, che scherzosamente la ribattezzava "Palpitazioni... di primavera";²⁶⁵ mentre il poeta Gino Cuchetti gli dedicò uno spiritoso componimento in versi, scritto in dialetto veneziano.²⁶⁶

Il suo impegno di critico, invece, trovò nella mostra del 1901 un maggiore sbocco lavorativo rispetto al passato. Oltre al consueto incarico per "La Stampa", Thovez si assicurò la collaborazione con la "Rivista d'Italia", periodico culturale romano diretto da Giuseppe Chiarini, frequentato anche negli anni successivi.

In occasione di questa quarta edizione dell'esposizione di Venezia, la sezione italiana venne per la prima volta suddivisa secondo un ordinamento regionale, portando a inevitabili squilibri sia qualitativi che quantitativi. Si ripropose, poi, la formula delle mostre personali e retrospettive inaugurata con la precedente edizione. Le rassegne furono dedicate ad Antonio Fontanesi, Domenico Morelli, Gaetano Previati, Luigi Nono e Auguste Rodin. Thovez salutò con grande interesse la sala dedicata a Fontanesi. Un'occasione che sancì la prima e importante riabilitazione dell'artista dopo la morte – avvenuta nel 1882 –, auspicata da tempo dallo stesso critico. L'attenzione verso la pittura di Fontanesi, conosciuta inizialmente nelle sale del Museo Civico torinese, si era ampliata grazie al rapporto sempre più stretto con Bistolfi, dagli anni Ottanta impegnato attivamente per una riscoperta della sua opera. Era stato proprio lo scultore casalese, nel 1898, a

volutu rendersi conto esatto di quel che costi la fatica di fare dell'Arte. [...] la sua opera appare stentata e informe. Ma cosa importa! La bellezza sta nell'atto compiuto. In mezzo a tanti Critici olimpici, che non sentono il dovere, che pure è categorico e solenne, di *studiare* l'Arte di cui si deve parlare e di *studiarla sul serio*, il Thovez si mostra, anche coi suoi errori, degno di esempio" (M. Beduschi, *L'arte e la critica. Considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Cabianca, Verona 1901, p. 138).

²⁶⁴ Sem Benelli definiva *Palpiti di primavera* come una "povera e smunta concezione" (S. Benelli, *La IV Esposizione d'Arte a Venezia. Veneti – Lombardi - Piemontesi*, in "La Rassegna internazionale", a. II, vol. VI, fasc. II, 15 luglio 1901, pp. 108-117 [116]). Ettoris, su "La Vita internazionale", lasciava invece il commento alle parole di un pittore in visita all'esposizione: "io non giudicherò, per non invertire del tutto le parti, i suoi *Palpiti di primavera*. Riferirò soltanto come il biondo collega, che gli strali del dotto critico torinese non doveva aver risparmiato, ad un cenno dei compagni, additando quel quadro, esclamasse: - Questa è la mia vendetta!" (E. Ettoris, *Sette giorni a Venezia*, in "La Vita internazionale", a. IV, n. 20, 20 ottobre 1901, pp. 645-649 [647]). Il più "moderato" Pica, definiva l'opera "un quadro deficiente sotto più di un aspetto, ma non certo banale" (V. Pica, *L'Arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo 1901 p. 13) Ojetti, sulle pagine del "Corriere" indicava Thovez come "studioso e ispirato ma ancora stentato e trito e faticoso" (U. Ojetti, *Quarta Esposizione internazionale a Venezia. Pittori e scultori italiani*, in "Corriere della Sera", 2-3-4 giugno 1901, p. 2)

²⁶⁵ *Todaro all'Esposizione. Rivista umoristica della IV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, caricature di Romeo Marchetti, Stab. Tip. Lit. G. Draghi, Venezia 1901, s. p.

²⁶⁶ G. Cuchetti, *Spiere de sol!*, prefazione di G. Antona Traversi, Tipografia elzeviriana, Roma 1905, p. 28. La poesia riporta l'intestazione: "A l'Esposizion de Venezia. (Ano 1901). *Palpiti di primavera*. (quadro de Enrico Thovez)".

introdurre Thovez nell'abitazione del poeta e magistrato Giovanni Camerana, custode di una ricca raccolta di opere fontanesiane, lasciategli in eredità dallo stesso artista.²⁶⁷ Una circostanza che gli aveva permesso di osservare da vicino innumerevoli lavori del pittore paesista, a quell'epoca difficilmente accessibili. L'ammirazione per Fontanesi portò Thovez, proprio in concomitanza con la mostra, a pubblicare su "Emporium" un lungo e documentato saggio sul pittore, costituito sulla scorta della monumentale monografia di Marco Calderini *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista*, apparsa proprio in quell'anno.²⁶⁸

Se la presenza di Rodin, liquidata in poche righe molto elogiative (su "La Stampa" definì la sua opera come "una straordinaria rappresentazione di vita, quale l'arte plastica non aveva visto da Michelangelo in poi")²⁶⁹ che rimandavano al precedente articolo sulla mostra di Parigi del 1900, la sala personale di Gaetano Previati lo obbligò a fare i conti con un pittore sino a quel momento molto poco amato. Per la prima volta il giudizio di Thovez verso l'artista ferrarese andò al di là di una semplice constatazione sulle carenze della sua pittura, arrivando a indicarlo come l'esponente "più puro, il più virgineo, il più soave degli idealisti italiani".²⁷⁰

Il lungo articolo, che ripercorse la presenza veneziana di Previati, non mancò di affrontare anche il suo lavoro di illustratore, definito come "la parte più simpatica della mostra". Nel commentare i disegni per la *Via Crucis* e soprattutto quelli per i *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe, Thovez sottolineò con grande lucidità la capacità di Previati di interpretare liberamente il testo. Un'inclinazione che lo distanziava da buona parte degli illustratori contemporanei, che si limitavano alla "superficiale ricostruzione degli elementi esterni del racconto".²⁷¹ Instaurò poi anche un punto di contatto con la scultura di Leonardo Bistolfi ("Gaetano Previati e Leonardo Bistolfi sono forse i soli idealisti italiani veramente legittimi [...] v'è fra i due artisti una profonda parentela spirituale ed una stretta affinità fin nelle forme materiali della loro opera").²⁷² Una riflessione che,

²⁶⁷ Il 10 novembre 1898, insieme a Bistolfi, Thovez visita l'abitazione di Camerana. L'incontro è ripercorso in una pagina di diario, pubblicata per la prima volta sulle colonne della "Gazzetta del Popolo" nel 1950, in occasione del venticinquesimo anniversario della sua morte; cfr. E. Thovez, *Torino fine secolo. Uno scritto inedito di Enrico Thovez*, in "Gazzetta del Popolo", 18 febbraio 1950.

²⁶⁸ M. Calderini, *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882*, Paravia, Torino 1901. Sulla fortuna moderna di Fontanesi, si veda V. Bertone, E. Farioli, C. Spadoni (a cura di), *Antonio Fontanesi e la sua eredità. Da Pellizza da Volpedo a Burri*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo dei Musei, 6 aprile – 14 luglio 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.

²⁶⁹ E. Thovez, *L'arte a Venezia. La scultura*, in "La Stampa", 2 ottobre 1901, pp. 1-2 (1).

²⁷⁰ Id., *L'arte a Venezia. Previati*, in "La Stampa", 12 luglio 1901, pp. 1-2 (1).

²⁷¹ Ivi, p. 2.

²⁷² Ivi., p. 1.

nell'accostamento tra differenti linguaggi figurativi, sembrò riproporre in chiave italiana il paragone già sostenuto in Francia tra Rodin ed Eugène Carrière.

Dopo due edizioni vissute in “incubazione”, Thovez sperava finalmente di poter ottenere un riconoscimento importante al concorso della critica d'arte, sino a quel momento negato. Una possibilità che vedeva sempre più vicina anche per la presenza in commissione del giornalista Filippo Crispolti (affiancato nel giudizio da Enrico Panzacchi e Primo Levi), frequentato da tempo a Torino. Se Ugo Ojetti decise di non presentarsi, per mancanza di un complesso organico di articoli, Pica, dal canto suo, comunicò fuori tempo massimo la sua partecipazione, esternando a Fradeletto il proprio timore a confrontarsi direttamente con Thovez.²⁷³

La commissione, riunitasi nel dicembre di quell'anno, modificò con un colpo di mano le regole del concorso, individuando tre differenti categorie di premio. La prima riguardava i critici impegnati nello studio delle “opere della Mostra veneziana nelle loro relazioni cogli impulsi e i fasti di tutto il pensiero moderno”. La seconda categoria – alla quale appartenevano sia le recensioni di Thovez che quelle di Pica – era destinata a “coloro che si sono limitati all'esame particolare delle varie opere esposte, dei loro soggetti, della loro esecuzione, della loro immediata derivazione”. La terza categoria, infine, era finalizzata agli studiosi “che più ancora delle opere d'arte hanno voluto esaminare il criterio dei critici e specialmente l'influenza di questi ultimi nell'ordinamento della Mostra”.²⁷⁴

Dovendo assegnare un riconoscimento per categoria, l'esclusione di Thovez arrivava come una notizia quasi scontata.²⁷⁵ Il primo premio veniva infatti conferito a Pica, il secondo a Mario Morasso e il terzo a Mazzini Beduschi (afferenti per la prima e la terza categoria di concorso). Diego Angeli e Thovez ricevettero invece una “menzione onorevole” per il loro lavoro. Un riconoscimento non corrisposto da alcuna somma in denaro, che dovette suonare – oltretutto una sconfitta – come una sorta di beffarda consolazione.

Le reazioni non sarebbero mancate. Subito dopo l'uscita della relazione, il critico Alessandro Stella inviava a Fradeletto una lettera violenta, che definiva l'esito del premio

²⁷³ “All'ultima ora mi sono deciso a prender parte anche quest'anno al concorso [...]: Levi ed Ojetti non avendo presentato un complesso completo da poter concorrere, mi par che l'unico concorrente temibile sia Thovez. Ti sembra che io abbia fatto male?” (lettera di V. Pica ad A. Fradeletto, Napoli, 6 ottobre 1901, *La Biennale*, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 12, “Corrispondenza A-Z”, 12 L 56.

²⁷⁴ Cfr. *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studii critici sulla IV. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, C. Ferrari, Venezia 1901, s. p.

²⁷⁵ La relazione riportava il seguente giudizio nei confronti di Thovez: “La sua unità di criterio è la ricerca dell'anima nelle opere d'arte, delle cui scuole moderne conosce bene lo svolgimento. Nella cura appassionata della modernità ha saputo tuttavia rimanere un solitario e un indipendente. Ma gli nuoce una tal quale confusione nelle classificazioni, e una incertezza di criteri tecnici discordante dalla severità con cui giudica appunto la tecnica dei vari autori” (ivi).

come un atto di “opportunismo camorristico”.²⁷⁶ Lo stesso Giovanni Cena lamentava in una cartolina al pittore Anton Maria Mucchi l’inattendibilità del concorso e l’ingiustizia subita dal critico concittadino.²⁷⁷

Per Thovez, l’immediatezza della scoperta non lasciò scampo a una reazione impulsiva e quindi carica di tutta l’acredine e la delusione del caso. Nel dicembre 1901, alla vigilia di Natale, indirizzò al segretario Fradeletto una lettera, redatta praticamente a caldo sulla carta da lettere della birreria ristorante Voigt dove probabilmente aveva appreso – seduto a un tavolino – l’infausta notizia:

Leggo nei giornali ad un punto l’esito del concerto del concorso fra i critici e i nomi dei componenti la giuria. Non sono avvezzo a parlar di me stesso né a fare recriminazioni: ma mi domando se dinanzi ad un verdetto di questo genere sia lecito rimanere in silenzio.

Ho sempre creduto che codesto concorso volesse essere una cosa seria e non una commedia: perciò ho concorso nell’ingenua fiducia che i giudici avessero a premiare la sostanza delle critiche non le firme. L’esperienza di due anni mi aveva un po’ scosso nella mia fede. Ma la sua spontanea dichiarazione, la scorsa primavera, a Torino, intorno all’ultimo giudicato che Ella giudicò un’*enormità*, mi aveva lasciato sperare che in una prossima occasione la giuria fosse composta in modo da evitare cose enormi dello stesso genere. Il verdetto odierno giunge in buon punto per mostrarmi la umiliante ingenuità della mia fiducia. Ella sa che l’anno scorso il Pica ebbe un premio di pari grado con me. Mi domando per qual miracoloso procedimento egli possa esser giunto ai primi onori, mentre io sono disceso agli ultimi, quando a me e non a me solo la sua rivista pare una sciatta ripetizione della sua precedente. Io le domando se Ella trovandosi al mio posto potrebbe accettare questo schiaffo gratuito. Or son quattr’anni quando Primo Levi fu giudicato il primo, io ricevetti da lui (che non conoscevo) una lettera nella quale mi esprimeva la sua indignazione per l’operato della giuria che mi aveva scartato, e sfogava il bisogno di rendermene conscio. Vedo che egli si è ricordato dell’ingiustizia per infliggermene una maggiore. [...] Il concorso fra i critici fu un’idea eccellente che valse a provare un grande progresso nella cultura della critica e del pubblico italiano. Credo di esser stato non ultima parte di questo movimento, di aver impiegato, forse,

²⁷⁶ “Di fronte al verdetto della giuria mi affretto a pentirmi di non aver seguito il tuo previdente consiglio, astenendomi dal vile concorso al premio della critica. Ora, almeno, avrei il conforto e il diritto di essere creduto, quando io scrivessi per dare dei porci a coloro che hanno compiuto un così indegno atto di opportunismo camorristico. Il premio a Pica e a Morasso, cioè alla banalità illustratrice ed al lenocinio ipercritico, vitupera l’ingegno, la dignità e l’onestà. Non c’è animo retto che non debba essere nauseato” (lettera di A. Stella ad A. Fradeletto, Venezia, 24 dicembre 1901, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 14, “Concorso internazionale fra critici d’arte”, 14 Ee 12). Sempre Stella, intraprendeva sulle pagine della “Gazzetta degli artisti” una battaglia per delegittimare il concorso, le cui regole erano state modificate in corso d’opera, all’insaputa dei concorrenti; cfr. A. Stella, *Il Verdetto del Giurì della Critica. Lettera aperta all’Ill.mo signor conte Filippo Grimani, Sindaco di Venezia e Presidente dell’Esposizione*, in “Gazzetta degli artisti”, a. VIII, n. 4, 10 febbraio 1902, pp. 1-2.

²⁷⁷ “[...] hai visto i premi di Venezia, un membro della giuria di accettazione che premia un factotum dell’Esposiz. Levi a Pica [...] – Io non posso provocar polemiche sull’*Antol.* [la rivista “Nuova Antologia”] che non è di battaglia, ma mi prude la penna... E *Morasso!* Povero Thovez! Anche lui quando è il tempo di farsi valere, tace” (cartolina di G. Cena a A. M. Mucchi, 31 dicembre 1901, Torino, Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, Fondo Anton Maria Mucchi, Corrispondenza Giovanni Cena).

ingegno, diligenza, viaggi e equanimità per contribuire al trionfo della buona critica. Mi avvedo ora che più d'uno per non dire tutti hanno profittato del mio lavoro raccogliendone i frutti, mentre io mi trovo ad averne fatto le spese. Paziente sono, schivo di onori e di réclame, ma non sono poi così vile da lasciarmi calpestare da coloro che in privato mi fanno grandi dimostrazioni di stima. Così mi avvenne per parte del Panzacchi, del Boito, del Venturi, ed ora di Primo Levi. Non vorrei essere eternamente lo zimbello troppo docile dei loro scherzi. Aspetto la elaborata relazione del mio amico Crispolti e poi vedrò se non sarà il caso di prenderla pubblicamente in esame in unione a quella precedente, per mostrare al pubblico come un'idea seria ed eccellente possa esser divenuta per colpa dei maggiorenti della critica italiana uno scherzo intollerabile. Non le sembri che la parola sia troppo grave: essa è mite anzi in confronto di ciò che è stato il giudizio di tre commissioni consecutive a mio riguardo. Ella mi risponderà che chi non vuol correre l'alea dei concorsi, se ne astiene. Le ripeto che il mio errore fu di credere alla serietà del giudizio, e di fidare nella coscienza e nella capacità dei giudici, senza cercare aiuti e raccomandazioni. E pur troppo non è sempre possibile a chi vive del proprio lavoro di schivare l'opportunità di un guadagno, meritato se altro mai. Ho sempre difeso con amici e conoscenti l'ordinamento dell'esposizione veneziana contro le gelosie regionali e contro le critiche preconcepite; ma mi avvedo che ne sono rimasto scottato io più d'ogni altro. Si può far a meno di tutto ma non di giustizia. E per ciò che riguarda i nostri concorsi è da troppo tempo che essa ne è lontana.²⁷⁸

L'esito del concorso avrebbe determinato un inevitabile raffreddamento con l'istituzione veneziana e, in particolare, con il segretario Fradeletto. Portando Thovez a prendere la decisione di non partecipare alla successiva edizione del premio, indetto nuovamente in occasione della rassegna del 1903.

²⁷⁸ Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 24 dicembre 1901, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 14, "Concorso internazionale fra critici d'arte", 14 Ee 2.

III. Arte nuova (1901-1906)

Un segretario per l'Esposizione

Già sul finire del 1899, all'interno della Sezione di Architettura del Circolo degli Artisti di Torino maturò la volontà di organizzare un'esposizione dedicata esclusivamente al settore delle arti applicate all'industria, secondo un principio mai tentato in Italia. Nonostante le premesse iniziali, il progetto di esposizione avrebbe trovato piena attuazione soltanto tre anni più tardi, con la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, aperta tra il maggio e il novembre del 1902 nel parco cittadino del Valentino.¹ Il clima culturale torinese, d'altronde, si dimostrava da tempo piuttosto fertile per attendere a un'iniziativa di questo genere: la città e le sue istituzioni, negli anni, si erano distinte per sensibilità e intraprendenza nell'organizzare eventi culturali di ampio respiro, non totalmente estranei alla divulgazione di quelle forme d'arte considerate come non propriamente "pure".

Era passato infatti meno di un decennio dalla prima mostra italiana di architettura del 1890, occasione che aveva posto le basi per il superamento del gusto eclettico aprendo il dibattito tra gli architetti, con un importante convegno nazionale.² Era poi trascorso soltanto un anno dall'Esposizione generale italiana del 1898. Rassegna, quest'ultima, che al suo interno aveva presentato, oltre le consuete sezioni di pittura e scultura, un saggio dei più aggiornati esempi italiani di arte decorativa moderna, ben esemplificati nelle proposte

¹ Relativamente all'esposizione, si veda R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), Fabbri Editore, Milano 1994.

Più di recente V. Bertone, M. Vinardi, *A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma*, in F. Mazzocca (a cura di), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio – 15 giugno 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2014, pp. 39-47. A proposito del dibattito critico innescato con l'esposizione, si veda la raccolta di testi F. R. Fratini, *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, "Nadar", 3, Martano editore, Torino 1971.

² Cfr. *supra* cap. I, *La passione per l'architettura e l'archeologia*.

degli ebanisti Eugenio Quarti e Carlo Bugatti di Milano, o nelle ceramiche delle manifatture di Galileo Chini e Richard-Ginori.³

In ambito cittadino, poi, non dovevano esser passati inosservati i ripetuti appelli al rinnovamento sollecitati da Thovez (come gli stessi tentativi di portare i postulati teorici in “azione”, con le *Note di estetica pratica*) e diffusi sulla stampa quotidiana e periodica a partire dal 1897. Erano articoli che denunciavano quell’arretratezza – tutta italiana – nel campo delle arti decorative, che si sarebbe resa ancor più evidente con la mostra di Parigi del 1900. La magra figura rimediata nella capitale francese rendeva urgente un riscatto italiano in campo internazionale,⁴ che veniva auspicato da artisti, architetti e dalle stesse manifatture industriali in differenti città italiane. Contemporaneamente all’iniziativa torinese – ancora nella fase di abbozzo – la Famiglia Artistica Milanese si stava infatti muovendo per organizzare una mostra di arti applicate. Allo stesso modo la Biennale di Venezia immaginava di alternare alle ormai consolidate mostre di arte “pura” un nuovo ciclo di eventi riservati alle arti decorative, sempre con una cadenza biennale.

È difficile stabilire la genesi di questi primi momenti di concitata elaborazione del progetto torinese: lo stesso resoconto offerto da Thovez nel marzo 1902, che ripercorre sotto forma di “cronaca” gli sviluppi del primo comitato, fornisce notizie molto vaghe sul periodo intercorso tra il 1899 e il 1901.⁵ Certo è che l’idea, nata inizialmente da un gruppo di architetti attivi sul finire del secolo, venne ben presto condivisa dagli artisti e “scrittori d’arte” presenti in città, con lo scopo di discuterne insieme il progetto e l’attuazione. Dopo una serie di ipotesi di scadenze, che si sovrapponevano in modo sfavorevole ai programmi espositivi nazionali e internazionali, la comunicazione pubblica dell’iniziativa venne fatta slittare alle soglie del 1901.⁶ Soltanto nei primi giorni dell’anno venne infatti diffuso sui giornali un manifesto programmatico, che recava già nel titolo l’indicazione che sarebbe

³ Nel regolamento dell’esposizione del 1898, si promuoveva infatti “il concorso dei saggi e dei progetti degli artisti, per mezzo di ricerche caratteristiche di stile e di novità nell’ornamentazione degli edifici (interna ed esterna), del mobilio, degli arredi, delle stoffe, ecc...” (citato in P. Dragone, *Le Belle Arti all’Esposizione*, in id. (a cura di) *Pittura dell’Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Sagep Editori, Genova 2003, pp. 94-105 [95-96]).

⁴ Cfr. *supra*, cap. II, *Parigi 1900*.

⁵ [E. Thovez], *La I^a Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna. Cronaca*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 1, gennaio [ma marzo] 1902, pp. 1-4. Alcune notizie erano già state fornite nel 1901 da G. Sacheri, *La prima idea e la sua incubazione*, in “L’ingegneria civile e le arti industriali”, a. XXVII, n. 9, 1° maggio 1901, p. 129. Per una ricostruzione del primitivo comitato e sui suoi successivi sviluppi si veda C. Accornero, R. Albanese, E. Finocchiaro, *Formazione e organizzazione dell’esposizione*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., pp. 1-42.

⁶ Oltre all’esposizione di Parigi del 1900, nel 1901 cadeva l’apertura della IV Esposizione Internazionale di Venezia. Il ritardo nella comunicazione del progetto era stato inoltre determinato dalla notizia del regicidio di Umberto I a Monza: “Non erano giorni in cui si potesse lanciare l’idea di un’esposizione” ([E. Thovez], *La I^a Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna. Cronaca*, in “L’Arte decorativa moderna”, cit., p. 1).

poi divenuta definitiva, *Prima Esposizione Internazionale di Arte decorativa moderna*,⁷ fissando per la primavera del 1902 la data di apertura della mostra (scelta strategicamente in concomitanza con l'esposizione Quadriennale della Promotrice, consacrata come di consueto alle forme di arte "pura").

L'uscita della dichiarazione, redatta da un comitato provvisorio "che da parecchi mesi attende alla preparazione della Mostra", anticipò di qualche giorno l'annuncio di un'adunanza pubblica presso il Circolo degli Artisti, fissata per il 4 gennaio, estesa nell'invito alle "molte notabilità [...], ed ai cultori dell'arte presenti in città".⁸ Un incontro organizzato per discutere i termini della futura esposizione, che mirava ad ampliare ulteriormente il gruppo di promotori e verificarne il possibile interesse sul territorio.

Oltreché da Thovez, il nucleo primitivo dell'iniziativa – che aveva condiviso il testo del manifesto di fondazione – era composto dallo scultore Leonardo Bistolfi e dal pittore Lorenzo Delleani, ai quali si aggiungeva l'architetto Giovanni Angelo Reyceud, presidente della Sezione di Architettura del Circolo degli Artisti di Torino.

In realtà la convinzione comune, trasmessa anche a distanza di tempo – e fonte di alcuni futuri malintesi –, affidò la paternità del progetto soprattutto alle personalità di Thovez e Bistolfi, indicandoli come i veri artefici del disegno espositivo, soprattutto nelle sue premesse ideali.⁹ Se da un lato Thovez trovò in Bistolfi la figura di un artista "vivamente preoccupato dalle arti decorative",¹⁰ che gli permetteva di verificare attraverso le sue opere scultoree e decorative le proprie intuizioni teoriche ("Un nuovo stile costruttivo e decorativo non può nascere [...] che dalle mani di artisti, anzi di artisti operai, che

⁷ L. Bistolfi, L. Delleani, G. Reyceud, E. Thovez, *Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna*, in "Gazzetta del Popolo", 3 gennaio 1901, pp. 3-4 (il manifesto dell'esposizione è datato in calce 2 gennaio 1901).

⁸ *Esposizione internazionale di arte decorativa*, in "La Stampa", 3 gennaio 1901, p. 2. In un successivo articolo, pubblicato dopo la riunione preliminare, si informava che "I convenuti raggiungevano quasi il centinaio" (*La riunione preparatoria dell'esposizione internazionale a Torino nel 1902*, in "Gazzetta del Popolo", 5 gennaio 1901, p. 4).

⁹ Giovanni Cena, ad esempio, scriveva nel 1902: "ora e poco più di un anno Enrico Thovez, un giovane scrittore, un vero critico d'avanguardia, il quale, sebbene molto intraprendente contro tutti coloro che non seguivano il suo ideale d'arte, o, dirò meglio, contro coloro che non hanno ideale di sorta, non mi pareva uomo di azione, ma bensì un contemplativo, andò da Leonardo Bistolfi: parlarono della magra figura che aveva fatto l'Arte italiana nel Palazzo degli Invalidi a Parigi, convennero nel pensiero che non vi era punto chiara né completa la fisionomia dell'Arte moderna decorativa, sparsa in mezzo alle sovrabbondanti manifestazioni di tutte le cose già venute da secoli, e vennero nel proposito di far a Torino la prima Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna" (Volframo [G. Cena], *Teatri ed arte. L'esposizione di Torino – Genio civile Uffici tecnici – La Mostra di Bianco e Nero*, in "Nuova Antologia", vol. XCIX, fasc. 729, 1° maggio 1902, p. 141-148 [141]).

¹⁰ E. Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", nn. 35-36, 1898, pp. 275, 278-279, 282-283 (283).

plasmino direttamente colle loro dita la materia”),¹¹ dall’altro Bistolfi vide a sua volta nel critico d’arte torinese – ch’era più giovane di lui di dieci anni – l’unica figura in grado di comprendere a fondo la portata dell’operazione in programma. Nel mese di febbraio, presentando il progetto espositivo all’amico Grubicy, Bistolfi non mancava di citare con fiducia il nome di Thovez, distinguendolo dagli altri membri del comitato, molto meno sensibili al problema del rinnovamento decorativo: “purtroppo fra costoro non vedo nessuno che abbia la coscienza di quanto occorra e l’intelletto per far sì che l’impresa delicata non si trasformi irrimediabilmente. [...] C’è in questa iniziativa anche Thovez [...]. Ho in lui della fede perché la sua intelligenza mi concede molte speranze. [...] sarebbe una gran buona cosa che vi conoscestes”.¹²

Il debito verso il critico, d'altronde, si rese evidente anche successivamente, quando l’esposizione venne aperta, nel momento in cui Bistolfi ottenne la massima visibilità come propugnatore del movimento estetico moderno, tendenza di gusto molto spesso definita con l’appellativo di “arte nuova”.¹³ In una conferenza tenuta al Teatro Alfieri, nel giugno del 1902, Bistolfi affermò la centralità dell’operato di Thovez, mentre discuteva gli

¹¹ Id., *Gli architetti e lo stile*, “Corriere della Sera”, 18-19 aprile 1898, pp. 1-2 (1). Le occasioni per parlare di Bistolfi non erano in passato mancate. Nel 1898, Thovez scriveva: “Visitando il suo studio, dopo aver espresso certe teorie sul rinnovamento della decorazione e dell’architettura, fui piacevolmente sorpreso nello scoprire nel Bistolfi un precursore, in certo modo, dello stile floreale e della sua applicazione alla decorazione architettonica” (id., *Leonardo Bistolfi*, in “L’Arte all’Esposizione del 1898”, cit., p. 282); un anno più tardi, scriveva a proposito di un suo progetto d’interno: “La decorazione generale di questo salotto è ideata dallo scultore Bistolfi [...]. Si avvera così, anche in questo caso, un vaticinio, a cui chi scrive tiene assai, e secondo il quale, dagli scultori più che da qualsiasi altra categoria di artisti, hanno da sorgere le nuove forme decorative, come dai soli che per necessità della loro arte siano rimasti al contatto diretto della materia da elaborare” (id., *Note d’estetica pratica. Un salotto di nuovo stile*, in “La Stampa”, 6 aprile 1899, p. 2).

¹² Lettera di L. Bistolfi a V. Grubicy, Torino, 18 febbraio 1901, Rovereto, MART, Archivio del ‘900, Fondo Vittore Grubicy, Gru.I.1.1.115.

¹³ Sull’ampia bibliografia dedicata all’“Arte nuova” e al “Liberty” in Italia, oltre i contributi pionieristici di Rossana Bossaglia (R. Bossaglia, *Testimonianze critiche dell’età Liberty in Italia*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell’Arte in onore di Edoardo Arslan*, vol. I, Artipio, Milano 1966, pp. 903-950; Id., *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano 1968), di Italo Cremona (I. Cremona, *Il tempo dell’Art Nouveau*, Vallecchi, Firenze 1964) e di Carroll Meeks (C. L.V. Meeks, *The real Liberty of Italy. The Stile Floreale*, in “The art bulletin”, vol. XLIII, 2, giugno 1961, pp. 113-130) vale la pena segnalare il volume di E. Bairati e D. Riva, *Il liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1985 e i cataloghi delle mostre F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 21 marzo – 17 giugno 2001), Federico Motta, Milano 2001; F. Mazzocca (a cura di), *Liberty. Uno stile per l’Italia moderna*, cit.; F. Parisi e A. Villari, *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 5 novembre 2016 – 14 febbraio 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016. Per lo specifico panorama torinese si veda A. Galvano, *Per lo studio dell’Art Nouveau a Torino*, in “Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti”, 1960-1961, pp. 125-134; F. Dalmasso (a cura di), *Eclettismo e liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 18 gennaio - 5 marzo 1989), Il Quadrante, Torino 1989; M. M. Lamberti, *L’Arte nuova*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. VII. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001, pp. 618-640.

sviluppi dell'architettura futura, nel suo concorso con le differenti tradizioni e manifestazioni figurative:

Un critico nostro — uno dei più illuminati e chiaroveggenti (a cui è dovuta grandissima parte dell'organizzazione ideale della nostra Esposizione e di cui mi è caro, nell'impulso della mia fraterna gratitudine, pronunciare, qui, il nome conosciuto, “Enrico Thovez”) — ha scritto, parecchi anni or sono, che da tutti questi singoli sforzi di tutti gli artefici della grande famiglia dell'arte dovrà nascere la nostra architettura.¹⁴

Ma tornando al manifesto del gennaio del 1901 e scorrendone il testo, si comprende piuttosto bene come buona parte delle motivazioni e delle idee presenti siano da attribuirsi, per confronto stringente con i suoi precedenti articoli, proprio a Thovez.¹⁵ Oltre al consueto rifiuto per l'ecllettismo e gli stili storici (condiviso verosimilmente da tutti i componenti del primitivo comitato) veniva auspicato un salutare “ritorno alla natura” nello studio delle forme decorative, secondo un principio messo in luce nei suoi testi sulla riforma del disegno.¹⁶ Analogamente a quanto già affermato nel contributo *L'ideale di Torino*,¹⁷ il capoluogo sabauda veniva riconfermato come il luogo privilegiato per la nascita di un movimento estetico moderno (“Torino può vantare titoli speciali. Appunto perché meno ricca di monumenti d'arte decorativa a paragone di altre città italiane, appunto perché meno schiava di tradizioni stilistiche che [...] sono talvolta di inceppamento grave allo svolgimento di nuove forme”).¹⁸

Già in questo primo manifesto, veniva sin da subito esplicitata la profonda volontà di cambiamento e di rottura con il passato, escludendo dalla mostra qualsiasi forma considerata non propriamente “moderna” od originale:

Ad evitar un inutile duplicato delle esposizioni manifatturiere consuete, abbiamo deciso che non siano accolti nella mostra se non i saggi originali che dinotino uno sforzo verso un rinnovamento estetico della forma, escludendo cioè tutti quegli oggetti che sono semplici riproduzioni di stili

¹⁴ L. Bistolfi, *L'Arte decorativa moderna*, conferenza tenuta il 4 giugno 1902, al Teatro Alfieri di Torino, per incarico dell'Università Popolare; pubblicata in “L'Arte decorativa moderna”, a. 1, n. 5, maggio [ma luglio] 1902, pp. 129-152 (151). La conferenza sarebbe stata ripetuta a Faenza, il 7 novembre 1908, lievemente modificata in alcune sue parti; relativamente agli scritti dello scultore si veda la raccolta L. Bistolfi, *Il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, a cura di W. Canavesio, 2014 [risorsa elettronica].

¹⁵ Già all'epoca, Mario Ceradini, sulle pagine della rivista “Il Giovane Artista Moderno”, attribuiva a Thovez la paternità del testo, evocandolo nel suo articolo con la definizione di “Dottore in lettere e filosofia”; cfr. M. Ceradini, *Restiamo Italiani*, in “Il Giovane Artista Moderno”, n. 1, 1902, pp. 1-5; ora in F. R. Fratini, *Torino 1902. Polemiche...*, cit., p. 109.

¹⁶ In particolare E. Thovez, *Torniamo alla natura!*, in “La Stampa”, 16 febbraio 1900, pp. 1-2.

¹⁷ Id., *L'ideale di Torino*, in “La Stampa”, 2 gennaio 1899, pp. 1-2.

¹⁸ L. Bistolfi, L. Delleani, G. Reyceud, E. Thovez, *Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna*, in “Gazzetta del Popolo”, cit., p. 3.

esistenti, o prodotti di una fabbricazione industriale non ispirata a nessun senso d'arte; pur lasciando naturalmente agli espositori [...] la massima libertà di tendenze e di espressione.¹⁹

Nelle intenzioni dei firmatari, la mostra non si sarebbe dovuta limitare a una sequenza di semplici oggetti, ma presentare esempi decorativi più articolati, sviluppati come vere e proprie ambientazioni domestiche, complete di tutti gli accessori d'uso: "complessi decorativi [...] rispondenti ai veri bisogni delle nostre esistenze" e adatti "a tutte le borse e massime alle più umili, in modo da promuovere un reale, efficace e completo rinnovamento dell'ambiente".²⁰ Le medesime considerazioni trovavano poi, nella stesura definitiva del programma, un'estensione alle forme di uso pubblico e urbano, rispondenti a quel nuovo campo di ricerca definito come "estetica della via".²¹

Nella prima adunanza del 4 gennaio 1901 venne eletta una nuova commissione esecutiva, che ampliò notevolmente il numero dei membri portandolo a dodici (inizialmente erano in quattro), accogliendo nuove figure e nuove rappresentanze professionali. L'ingresso dei fotografi Guido Rey ed Edoardo di Sambuy, personalità di spicco all'interno della Società Fotografica Subalpina, recentemente fondata, dovette essere salutata con grande entusiasmo da Thovez, così come l'approdo in commissione del decoratore Giorgio Ceragioli, uno tra i futuri fondatori della rivista "L'Arte decorativa moderna". Non si può dire lo stesso per Ernesto Balbo Bertone di Sambuy, indicato sin da subito come presidente della Commissione. Una figura che era profondamente radicata nel tessuto culturale cittadino e che rappresentava quell'aristocrazia subalpina immobile e cauta, per carattere, certamente, se non detestata, quanto meno non congegnale a Thovez.²² Arrivarono in quel momento segnali positivi sia da Milano che da Venezia, che decisero di non perseguire

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Comprendente "progetti modelli di inferriate, ringhiere, roste, cancelli, cancellate, scansaruote, chiusure di porte e finestre, battittoi, manubrii, tira-campanelli, fontane, fontanelle, abbeveratoi, candelabri, lampioni, fanali, lanterne, colonne luminose, edifici di decenza, chioschi, quadri di pubblicità, insegne, tabelle viarie, pensiline, tende, sedili pubblici, facciate di botteghe, cassette postali, orologi, ecc." (*Programma*, in *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Catalogo ufficiale*, [1902], p. 25).

²² Zino Zini, compagno di Università e amico del critico, appuntava nel suo diario le seguenti impressioni: "Thovez osservava ieri sera che nella nobiltà piemontese i pochi uomini d'ingegno hanno anch'essi una forma d'intelligenza chiusa circoscritta e rigida, assolutamente incapace d'accogliere prontamente il nuovo e il largo. Il conte di Sambuy è il prototipo di questa classe psichica [...]. Educati al culto delle idee fatte e del catechismo mentale possono compiere abbastanza bene qualche ufficio determinato, nella burocrazia, nell'esercito, ma rimangono sordi ad ogni voce che suggerisca persone o sentimenti nuovi. Cresciuti nella schiavitù d'una tradizione e nel rispetto di certe forme, esonerati dalla lotta per il successo che sola col suo attrito aguzza alla cote del bisogno la lama dell'intelletto, non hanno orizzonte intorno a sé, ed un invincibile ostinato orgoglio di razza li rende refrattari ad ogni elasticità spirituale" (19 novembre 1901, diario, IV, [p. 317], Torino, Centro Studi Piero Gobetti, Fondo Zino Zini).

alcun tipo di progetto espositivo per “non recare impedimento alcuno alla nobile iniziativa di Torino”.²³

Thovez, nel frattempo, tentò di promuovere come meglio poteva l’iniziativa, sfruttando le conoscenze acquisite nel corso dei suoi primi sette anni di militanza critica. All’inizio di gennaio, ottenne da Ugo Ojetti la promessa di un supporto attivo al progetto, accordato sia per le pagine del “Corriere della Sera” che in qualità di membro del distaccamento locale che stava per costituirsi a Roma (“Di approvazione e di appoggio abbiamo, come Ella comprenderà, moltissimo bisogno. [...] occorre affermare risolutamente la nostra piena fede nell’avvenire, combattendo i pregiudizi, le esitanze, gli errori, ed Ella può farlo ottimamente”).²⁴

Ma se ancora per tutto il mese di febbraio la centralità della figura di Thovez non fu in alcun modo messa in discussione all’interno del comitato, la decisione di riformare la Commissione generale dell’esposizione in due separati enti – l’uno artistico e l’altro amministrativo – portò a un riassetto generale delle cariche, che vide il critico posto in una situazione di sfavore rispetto a quella precedente. Bertone di Sambuy fu riconfermato presidente della Commissione artistica. All’incarico della vice-presidenza furono invece chiamati Reycend e Bistolfi – già promotori dell’iniziativa insieme Thovez e Delleani –, mentre il ruolo di segretario fu assegnato a Ercole Bonardi, critico d’arte sino ad allora estraneo alle dinamiche dell’iniziativa torinese. Il nome di Thovez – in piena evidenza sino a quel momento – rientrò invece inspiegabilmente in un gruppo di ulteriori sedici persone, composto da figure certamente eminenti (vi figuravano, tra gli altri, lo scultore Davide Calandra, il poeta Giovanni Camerana, i giornalisti Dino Mantovani e Filippo Crispolti, e l’ingegnere Pietro Fenoglio) ma quasi ininfluyente e privo di qualsiasi responsabilità decisionale sui temi forti del progetto.²⁵

L’esclusione dal “gruppo di testa” del comitato venne vissuta da Thovez con profondo dispiacere. La scelta operata dai vertici istituzionali portò il critico a un’insofferenza generale verso gli obblighi di presenza alle riunioni oramai concordati (nel giugno scriveva all’amico Torasso: “mi tocca perder tempo in maldette sedute”).²⁶ I tentativi di includerlo nelle scelte importanti non sarebbero comunque mancati: il nominativo di Thovez

²³ La notizia, trasmessa dal quotidiano “L’Adriatico” il 2 febbraio, veniva ripubblicata su “La Stampa”; cfr. *Un atto di squisita cortesia dei veneziani per la Mostra di Torino*, in “La Stampa”, 4 febbraio 1901, p. 2.

²⁴ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 9 gennaio 1901, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”.

²⁵ Cfr. *Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna*, in “Gazzetta del Popolo”, 7 marzo 1901, p. 5.

²⁶ Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 6 maggio 1901, in *Diario e lettere*, p. 1026.

comparve infatti tra i giudici del concorso per gli edifici dell'esposizione (vinto dall'architetto friulano Raimondo D'Aronco).²⁷ Risultò inoltre tra i compilatori di una guida turistica della città, promossa dal comitato per l'esposizione e prevista in tre lingue.²⁸ Le accelerazioni di quei mesi e i ritmi spesso convulsi, portarono a un'ulteriore modifica del quadro generale delle collaborazioni. Forse per una rinuncia dello stesso Bonardi – o per altre motivazioni, difficili da stabilire – nel mese di luglio Thovez venne nominato segretario del comitato artistico, incarico che avrebbe ricoperto con serietà e dedizione sino al termine dell'esposizione.²⁹ Nella sua mansione venne affiancato da due vice-segretari, indicati nelle persone dell'avvocato e pittore Maurizio Pellegrini e del conte Lionello Hirschel de Minerbi.

Da Monaco a Berlino, passando per Darmstadt

Il carattere sempre più internazionale dell'iniziativa e la sua progressiva istituzionalizzazione³⁰ (che si collocava in linea con quel tentativo – avviato proprio con l'età giolittiana – di affermare il ruolo dell'Italia nel contesto europeo, tanto in ambito industriale e politico, quanto nei suoi riflessi culturali), portava il comitato ad avviare una serie di contatti ufficiali con i governi stranieri, invitati a presenziare all'esposizione 1902. L'organizzazione ottenne la piena disponibilità dei Consolati italiani all'estero, chiamati a intervenire per facilitare le operazioni organizzative e burocratiche con le rappresentanze estere. L'intervento avrebbe portato, dopo oltre un anno di trattative, all'adesione di ben quattordici nazioni, anche al di fuori del consueto raggruppamento europeo (oltre a Belgio, Inghilterra, Scozia, Germania, Austria, Francia, Olanda, Norvegia, Ungheria, Svezia, Svizzera e Italia, vi aderirono sia il Giappone che gli Stati Uniti). Il percorso però non fu privo di ostacoli. In alcune circostanze, infatti, il compito di mediare i rapporti con le realtà straniere fu assunto da personalità particolarmente influenti nei rispettivi paesi: la

²⁷ Cfr. C. Accornero, R. Albanese, E. Finocchiaro, *Formazione e organizzazione dell'esposizione*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., pp. 16-17, 40, nota 29.

²⁸ *La Piccola Guida di Torino per l'Esposizione Internazionale d'arte decorativa*, in "La Stampa", 30 giugno 1901, p. 2.

²⁹ cfr. *Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in "La Stampa", 8 luglio 1901, p. 3; *Esposizione Internazionale del 1902 a Torino. Una riunione della Commissione generale*, in "Gazzetta del Popolo", 8 luglio 1901, p. 4. Al termine dell'esposizione, per il suo impegno di segretario, Thovez verrà insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia; cfr. *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 51, 3 marzo 1903, p. 922.

³⁰ Come presidente dell'esposizione, era infatti stato nominato il principe Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, come vice-presidente, il Sindaco della Città di Torino Severino Casana.

partecipazione degli Stati Uniti, ad esempio, venne presa in carico dall'italiano Luigi Palma di Cesnola, all'epoca direttore del Metropolitan Museum di New York.

Tuttavia alcuni Stati si dimostrarono piuttosto refrattari nel fornire la propria adesione, obbligando il comitato, per aggirare l'ostacolo, a inviare espressamente sul luogo alcuni suoi rappresentanti, con la finalità di instaurare un contatto diretto con gli artisti e le istituzioni presenti sul territorio. Già nel mese di maggio il fotografo Guido Rey partì alla volta del Regno Unito e della Francia, con l'incarico di concordare i termini della loro partecipazione. Ottenne l'importante appoggio dell'artista e illustratore Walter Crane, rappresentante del movimento decorativo Arts and Crafts e principale animatore di quella che sarà la sezione inglese, nonché presidente d'onore della giuria internazionale dell'esposizione.³¹

Al rientro di Rey in Italia, Thovez approfittò del temporaneo trasferimento oltremarino del fotografo per avere aggiornamenti e impressioni dirette sulla pittura inglese, conosciuta sino a quel momento soltanto attraverso le fotografie o tramite i consueti appuntamenti espositivi veneziani.³²

Stasera una commozione viva. Uscivo da una seduta con Rey di ritorno da Londra e Parigi. – Sa, mi disse, chi mi ha colpito profondamente? più profondamente di tutti? Madox Brown. Io ebbi una esclamazione, il cuore mi battè forte. Mi raccontò che aveva visto un quadro di cui non conosceva il titolo a Manchester e che ne era rimasto profondamente colpito per la forza, la semplicità, l'originalità, la sincerità, il colore, il disegno. Indovinai prima che parlasse, glielo descrissi: era “Work”. Ne parlammo lungamente con entusiasmo.³³

Analogamente a quanto era avvenuto per Rey, alcuni mesi più tardi venne chiesto proprio a Thovez di recarsi in Germania per instaurare e consolidare i rapporti ufficiali con il paese, che sino a quel momento era stato poco sensibile all'invito rivoltagli dal comitato dell'esposizione torinese. Le stesse parole del critico, apparse in quel tempo su “La Stampa”, non lasciarono dubbi sulla condizione di stallo creatasi con la nazione tedesca, per la quale auspicava una positiva risoluzione: “Un po' tepida si è mostrata sinora,

³¹ Cfr. *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna sotto l'alto patronato di S. M. il re d'Italia. Relazione della giuria internazionale*, Tipografia Roux e Viarengo, Torino 1903. Relativamente alla partecipazione inglese si veda P. Rose, *Il contributo inglese all'Esposizione di Torino del 1902*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., pp. 373-383.

³² Nell'archivio del critico sono presenti fotografie e riproduzioni a stampa delle opere *The shadow of death* di Holman Hunt, *The love song* di Edward Burne-Jones, *Last england* e *Jesus Washing Peter's Feet* di Ford Madox Brown, *Walter Crane* di George Frederic Watts; cfr. Torino, Centro Studi piemontesi, Fondo Thovez, serie 8, “Raccolte fotografiche”.

³³ E. Thovez, diario, 29 maggio 1900, in *Diario e lettere*, p. 992.

ufficialmente almeno, la Germania, un po' stanca dello sforzo fatto a Parigi: ma si ha buona speranza che non vorrà esser da meno delle altre nazioni".³⁴

Alla fine di luglio Thovez partì per la Germania, insieme al vice-segretario de Minerbi, per un *tour* che sarebbe durato circa un mese e che li avrebbe portati a incontrare funzionari, artisti e industriali lungo tutto l'impero, toccando le città di Monaco, Norimberga, Dresda, Berlino, Krefeld, Colonia, Francoforte, Darmstadt, Karlsruhe e Stoccarda.³⁵ Il loro compito di "ambasciatori" fu facilitato dalla presenza di Hans von Külner, console tedesco a Torino, che condivise con loro l'impegno della trasferta. Per mostrare l'avanzamento dei lavori e rendere più esplicito il carattere innovativo dell'esposizione, Thovez portò con sé alcune riproduzioni dei progetti dei padiglioni di D'Aronco, immaginati per essere esibiti insieme alla fotografia del cartellone per l'esposizione disegnato da Bistolfi.

In ogni caso è difficile stabilire se il critico si fosse proposto autonomamente per l'incarico o se l'impegno di trasferirsi temporaneamente all'estero gli fosse stato in qualche modo imposto dal comitato, anche a seguito della sua recente nomina a segretario (il dubbio sorge, soprattutto, a fronte della sua proverbiale reticenza a viaggiare). Certo, l'occasione di recarsi in Germania gli permetteva di approfondire la conoscenza della cultura tedesca, da sempre amata (sono note le sue predilezioni per Wagner, per la letteratura di Goethe e Heine, e per il pensiero di Nietzsche); ma soprattutto si offriva come un'opportunità per conoscere da vicino i recenti sviluppi delle arti nel paese, nel suo ruolo di spettatore privilegiato.

Nonostante la distanza dall'Italia, Thovez mantenne durante il viaggio frequenti rapporti con il comitato di Torino e in particolare con Bistolfi, informandolo costantemente sugli sviluppi delle trattative tedesche. Lo scultore, impegnato anche lui nell'organizzazione della mostra, seguì con attenzione l'itinerario dei due amici delegati in Germania,³⁶

³⁴ [E. Thovez], *Il grande avvenimento dell'anno venturo a Torino. Il concorso cordiale dell'Italia e dell'estero. L'attività felice del Comitato*, in "La Stampa", 13 luglio 1901, pp. 2-3 (3). L'articolo, non firmato, è scritto certamente da Thovez, che lo identifica come suo in una cartolina indirizzata a Ojetti; cfr. cartolina di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 19 luglio 1901, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

³⁵ L'itinerario di Thovez e De Minerbi in Germania è riepilogato in un articolo apparso sul quotidiano "La Stampa": "I due delegati trovarono in ogni luogo, a Monaco come a Norimberga, a Dresda come a Berlino, a Colonia come a Crefeld [sic], a Francoforte come a Darmstadt, a Karlsruhe come a Stuttgart, le migliori accoglienze da funzionari, artisti ed industriali, accompagnate da lusinghiere parole di lode per la genialità dell'impresa, la nobiltà del programma" (*L'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Il concorso della Germania*, in "La Stampa", 30 agosto 1902, p. 3).

³⁶ Se i rapporti amichevoli tra Thovez e Bistolfi sono risaputi, la vicinanza con De Minerbi e lo scultore è anch'essa testimoniata, in particolare, dalla commissione per una cappella funeraria di famiglia, realizzata a Belgirate (Verbania) nel 1903; cfr. M. Vinardi, *La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate*. Il Tempio della Purificazione di *Leonardo Bistolfi*, in M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, *Tra Oltralpe e Mediterraneo*.

rammaricandosi di non poter condividere con loro l'esperienza della trasferta. Scrisse nell'agosto a Thovez, mentre quest'ultimo si trovava a Stoccarda:

Ad ogni tua lettera così efficacemente evocante la vostra vita di.. zingari dell'ideale, una grande ansia mi prende di risponderti, a dire a te [...] la mia intima contentezza, la mia fede nell'impeto giovanile e bellissimo con cui portate in giro, conquistandogli le anime buone, il nostro sogno. Ma subito il lavoro sempre più affannoso e le sempre rinnovate preoccupazioni [...] riprendono e devo rinunciare sempre al piacere di mandarvi un po' di me stesso, del mio cuore e del mio spirito. Ma tant'è – certo, voi mi *avete insieme* costantemente³⁷

Ma l'impegno di Thovez si estese ancora oltre. Mentre era in Germania, si informò dell'andamento del comitato romano, presieduto dal pittore Sartorio, che in quel momento stava passando una fase di crisi.³⁸ Lo fece chiedendo aggiornamenti al collega Ojetti, decisamente meno convinto rispetto ai primi tempi nel sostenere l'iniziativa, a tal punto da immaginare la propria uscita dal gruppo capitolino (opzione che Thovez non sembrò accettare e nemmeno gradire: “Delle vostre dimissioni minacciate – gli scrisse – non vi parlo nemmeno, perché noi non le accetteremo di certo: abbiamo troppo bisogno del vostro aiuto”).³⁹

All'inizio di agosto Thovez si trovava a Monaco di Baviera, dove prendeva contatti con la *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk*, associazione di artisti e fabbricanti di arti applicate, fondata nel 1898 e diretta dal pittore Franz August Otto Krüger, e con il gruppo locale del *Bayerischer Kunstgewerbeverein*, attivo nei medesimi ambiti e coordinato dall'architetto Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.⁴⁰

Ma la sua permanenza monacense si distinse soprattutto per l'incontro, avvenuto in maniera quasi casuale, con il critico e scrittore di origine svizzera William Ritter, raccontato alcuni mesi più tardi sulle pagine de “La Stampa”.⁴¹ Thovez si imbatté in Ritter (definito come una “lunga e simpatica figura di apostolo”) in un appartamento che si

Arte in Italia 1860-1915, atti del convegno (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 10,12 febbraio 2015), Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2016, pp. 233-246.

³⁷ Lettera di L. Bistolfi a E. Thovez, Torino, 19 agosto 1901, Torino, Centro studi piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie 3, “Corrispondenza diversa”, 38.

³⁸ “Ciò che mi dite dell'anarchia nata nel Comitato romano mi addolora assai. Ci pareva pieno di significazione il fatto che dalla culla stessa delle latinità ci venisse una manifestazione di vita nuova. Ma io spero nella vostra abilità e nella vostra energia per rimettere le cose in carreggiata [...]. Proprio ora che in tutti i paesi le cose si mettono così bene e persino questi diffidenti teutoni si accendono per la nostra idea e ne vantano *la logica e l'importanza*, che proprio Roma debba mancare?” (lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Berlino [Nürnberger Hof, Friedrichstrasse], 12 agosto 1901, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”).

³⁹ Ivi.

⁴⁰ Sulla partecipazione della Germania all'esposizione del 1902 si veda R. Ulmer, *Torino 1902. La Sezione tedesca*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., pp. 299-308; R. Joppien, *L'atrio di Amburgo all'Esposizione d'arte decorativa di Torino*, in Ivi., pp. 309-325.

⁴¹ E. Thovez, *L'asiatismo invadente*, in “La Stampa”, 11 novembre 1901, pp. 1-2.

affacciava sulla elegante Goethestrasse di Monaco, mentre era ospite del viceconsole italiano.⁴² Il dialogo con il prolifico collaboratore della “Gazette des Beaux Arts”, nonché commentatore sulle pagine delle più importanti riviste artistiche europee,⁴³ si aprì sin da subito a un confronto a tutto campo, che si mosse dal giudizio sui cartelloni delle esposizioni tedesche di Monaco, Darmstadt e Berlino, sino alle pubblicazioni dello scrittore ed esoterista francese Joséphin Péladan, con il quale condividevano entrambi un rapporto di amicizia.

Osservando i progetti di D’Aronco per l’esposizione, Thovez e Ritter discussero a proposito di quella tendenza all’“asiatismo” diffusa nell’architettura austriaca e rintracciabile soprattutto nei lavori di Joseph Maria Olbrich, allievo di Otto Wagner a Vienna, trasferitosi da alcuni anni in Germania. Il “semplicismo di forme” caratteristico della sua architettura altro non era – secondo Thovez – che un’evocazione dell’“immagine dei monumenti preellenici o babilonesi”,⁴⁴ sollecitata da una tradizione di studi archeologici particolarmente florida nell’area tedesca.

L’intuizione, pienamente condivisa dal critico svizzero, sarebbe stata al centro del futuro dibattito sul progetto daronchiano (difeso strenuamente da Thovez), accusato di richiamare in maniera troppo smaccata l’arcaismo monumentale della scuola d’architettura viennese. Una contestazione che, almeno in Italia, assumeva ben presto i caratteri di una sconfitta, per non essere stati in grado di affermare con chiarezza uno stile nuovo, dal temperamento nazionale.⁴⁵

L’itinerario tedesco dei due delegati sarebbe nel frattempo proseguito. Dopo aver visitato la *Internationale Kunstausstellung* di Dresda, il successivo passaggio a Berlino assicurava l’appoggio delle “alte sfere governative” e dei “funzionari preposti alle istituzioni artistico-industriali”.⁴⁶ Thovez e De Minerbi incontrarono inoltre lo studioso di calligrafia Peter Jessen e il direttore del museo di arti applicate (*Kunstgewerbemuseum*) Ernst Ewald, i quali accordarono parimenti e in modo entusiastico il loro sostegno all’iniziativa torinese.

⁴² Cfr. *L’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna. Il concorso della Germania*, in “La Stampa”, cit.

⁴³ Relativamente a Ritter si veda P. Kaenel, *William Ritter (1867-1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-holdérien*, in “Revue suisse d’Histoire”, vol. 48, 1998, pp. 73-98. In Italia, Ritter, era conosciuto soprattutto per la sua collaborazione con il mensile “Emporium”, intrapresa a partire dal 1901.

⁴⁴ E. Thovez, *L’asiatismo invadente*, in “La Stampa”, cit., p. 1.

⁴⁵ Riguardo alla ricezione del progetto daronchiano si veda E. Godoli, “... uno stile uniforme, che non è altro che lo stile austro-tedesco”. *Polemiche sull’architettura dell’esposizione*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., pp. 63-75.

⁴⁶ *L’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna. Il concorso della Germania*, in “La Stampa”, cit.

Nell'economia del viaggio, un ruolo particolarmente significativo fu soprattutto esercitato dalla visita alla *Künstlerkolonie* di Darmstadt. Si trattava di un esperimento ambizioso di colonia di artisti, fondata nel 1899 e promossa dal granduca Ernst Ludwig d'Assia-Darmstadt, che riuniva al suo interno differenti personalità dedite all'arte e architetti, tra i quali Peter Behrens, Paul Burchelt, Rudolf Bosselt, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber e Joseph Maria Olbrich. L'occasione volle che, proprio in quel momento, la colonia ospitasse la sua prima esposizione, designata con il significativo titolo di *Ein Dokument deutscher Kunst* ("Un documento dell'arte tedesca").

Il progetto della *Künstlerkolonie* doveva apparire come un esempio particolarmente utile nella prospettiva dell'esposizione del 1902, poiché indirizzato a riscrivere in maniera unitaria – secondo una linea di gusto spiccatamente secessionista – tutte le forme decorative e architettoniche degli spazi abitativi e urbani, prospettandone al contempo una finalità commerciale.

La visita a Darmstadt, condivisa con un amico architetto e verosimilmente con lo stesso de Minerbi, venne documentata e raccontata da Thovez, sotto forma di reportage giornalistico, con un servizio pubblicato sulle pagine della rivista mensile "La Lettura".⁴⁷ Stando alle parole del critico, i delegati torinesi erano stati accolti direttamente da Joseph Olbrich, l'architetto di origine austriaca che aveva progettato l'intero complesso di edifici della colonia distribuiti sulla collina di Darmstadt. Il progettista era considerato in quel momento come la figura più carismatica dell'intero gruppo di artisti:

Joseph Olbrich ci veniva incontro. L'architetto ormai famoso, spauracchio di tutti gli architetti di scuola, [...] ci apparve nella forma di un giovinotto trentenne, tarchiato e florido, tranquillo e sorridente. I suoi guanti candidi, i calzoni bianchi, le scarpette bianche, in quell'ora mattutina, facevano sbarrar tanto d'occhi ai bonari visitatori del contado⁴⁸

Con la visita alla *Künstlerkolonie*, i delegati ottennero un impegno di collaborazione fattiva per l'esposizione del 1902. In particolare Olbrich promise di partecipare "personalmente

⁴⁷ E. Thovez, *Olbrich e la Colonia di Darmstadt*, in "La Lettura", a. II, n. 1, gennaio 1902, pp. 1-7. È difficile stabilire chi sia l'"amico architetto", citato più volte nell'articolo. Alcuni hanno avanzato l'ipotesi che si trattasse di Raimondo D'Aronco. L'architetto friulano, in realtà, dopo essersi recato a Torino nel mese di aprile per studiare il progetto definitivo dell'esposizione, rientrava alcune settimane più tardi a Costantinopoli, richiamato dal Sultano. Cfr. E. Bairati, scheda 2, Raimondo D'Aronco, *Padiglioni della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna a Torino*, in E. Bairati e D. Riva, *Il liberty in Italia*, cit., pp. 98-115 (in particolare p. 105). Relativamente alla figura dell'architetto D'Aronco si veda D. Barillari, *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Roma 1995.

⁴⁸ E. Thovez, *Olbrich e la Colonia di Darmstadt*, in "La Lettura", cit., pp. 6-7.

con una larga Mostra”, con l’intento “di misurarsi in questa gran lotta mondiale coi suoi colleghi inglesi e francesi, scozzesi e austriaci, belgi e scandinavi”.⁴⁹

Il 25 agosto Thovez e De Minerbi, rientrarono in Italia.⁵⁰ Il viaggio intrapreso dai due “zingari dell’ideale” – per dirla con le parole di Bistolfi – avrebbe posto le basi per un successivo ripensamento dell’intero apporto fornito dalla Germania all’esposizione torinese, sovrinteso a questo punto dal nascente comitato tedesco, che riuniva al suo interno buona parte delle personalità già incontrate da Thovez e De Minerbi nel corso dell’estate. La partecipazione del paese, avviata con premesse poco incoraggianti, si sarebbe invece distinta come la più estesa e significativa dell’intera rassegna d’arte:

Di tutte le nazioni che concorsero all’Esposizione di Torino, la Germania è certo quella che si presentò nel modo più completo, non solo, ma nel più intelligente ed appropriato allo scopo. Questo lusinghiero risultato è dovuto a più cause.

Prima di tutto si ebbe in Germania la fortuna che non fu possibile ottenere negli altri paesi, di riunire in un solo fascio tutte le sparse attività delle scuole e dei cultori isolati del nuovo stile. [...] In Germania i vari gruppi acconsentirono fortunatamente ad una tregua nella loro lotta, per presentare in modo decoroso e completo l’immagine della Germania rinnovata.⁵¹

“L’Arte decorativa moderna”

Secondo una pratica di divulgazione comune alle esposizioni nazionali, il comitato della *Prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna* tentò sin da subito di affiancare alla rassegna espositiva una rivista periodica, in grado di fornire un apporto sia pratico che teorico ai contenuti della mostra, immaginandola soprattutto come lo strumento più legittimo per dar seguito alle iniziative intraprese. La proposta, partita inizialmente con una serie di rifiuti da parte degli editori contattati,⁵² si sarebbe concretizzata soltanto alcuni

⁴⁹ *L’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna. Il concorso della Germania*, in “La Stampa”, cit.

⁵⁰ “Sono tornato al 25 sano, energico, pieno di vitalità e di ardore di lavoro, ed eccomi di nuovo prostrato, annichilito” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 3 settembre 1901, in *Diario e lettere*, p. 1029).

⁵¹ E. Thovez, *L’Arte decorativa tedesca all’Esposizione di Torino*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 10, 1902 [ma maggio 1903], pp. 289-309.

⁵² Originariamente, la decisione di fondare un “Giornale dell’Esposizione” veniva intrapresa non tanto dal Comitato Artistico, ma da quello Amministrativo; cfr. C. Accornero, R. Albanese, E. Finocchiaro, *Formazione e organizzazione dell’esposizione*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902...*, cit., p. 4.

mesi prima dall'inaugurazione dell'esposizione, per iniziativa della casa editrice torinese Camilla e Bertolero, attiva già da tempo nel campo della divulgazione architettonica.⁵³

La gestazione di questa nuova impresa venne riassunta nel gennaio del 1902 dallo stesso Thovez, quando inoltrò al critico Ogetti l'invito a collaborare, mentre questi si trovava a Parigi:

Un editore di Torino ha avuto un'idea luminosa: fondare una rivista d'*arte decorativa moderna* che uscirà fra poco come battistrada dell'Esposizione e che dopo averla scortata continuerà per battere il chiodo del rinnovamento. Ed ha chiamato a comporre il consiglio di direzione il Bistolfi, il Calandra, il Reycend, il Ceragioli (pittore) ed io. La fiducia dei colleghi mi ha appioppato le funzioni di redattore capo. I miei colleghi ed io facciamo il massimo assegnamento su di voi. Siamo così pochi in Italia che se non ci stringiamo minacciamo di rimanere soffocati dall'inerzia e dal malvolere dei più. Vi preghiamo dunque di accettare di figurare fra i nostri collaboratori col Pica, col Tesorone, col Rubbiani, col Macchi ecc. ecc. Essendo urgente stampare il primo numero vi prego di mandarmi a volta di corriere la vostra adesione che non dubito favorevole. E vi prego anche più di mandarmi subito qualche articolo [...] su qualunque argomento d'arte decorativa moderna vi piaccia trattare. Ameremmo articoli pratici, positivi, di informazione e di contenuto, e vorremmo soprattutto che fossero corredati di fotografie buone. [...] Non lesinateci dunque il vostro concorso per l'attuazione di questa bellissima idea⁵⁴

Nell'immaginare la "propria" rivista – la prima in Italia dedicata specificamente al problema decorativo moderno, con un'attenzione particolare al panorama internazionale –

⁵⁵ Thovez guardò con interesse soprattutto agli esempi stranieri ("Vogliamo che la nostra

⁵³ Appartenente all'editoria minore cittadina, Camilla e Bertolero, agiva nel contesto di quel gruppo di editori che "rompevano con la tradizione moderata subalpina e prospettavano una cultura positivista" (G. Chiosso, *Libri, editori e scuola a Torino nel secondo Ottocento*, in "Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche", 4, 1997, pp. 85-116 [99]). Attivo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'editore Camilla e Bertolero era riconosciuto nel campo della manualistica e soprattutto nell'ambito delle riviste specializzate, tra le quali vale la pena di ricordare "Memorie di un architetto" (1887-1907), "Poesia dell'artigiano. Raccolta di disegni ornamentali per l'arte applicata" (1887/88-1890/91), "L'architettura pratica" (1889/90-1907/08). La spiccata propensione ad occuparsi di questioni legate all'architettura, non mancava di essere ricordata nell'editoriale del primo numero della rivista: "La Ditta Camilla e Bertolero, ben nota per le sue pregiate pubblicazioni di architettura, alla quale si deve la coraggiosa iniziativa di questa nuova pubblicazione, non risparmierà cure e spese, perché la rivista abbia una veste materiale degna della sua importanza, e per carta, tipi e illustrazioni non lasci nulla a desiderare" (L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli, G. A. Reycend, E. Thovez, *Lo scopo*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo] 1902, pp. 1-3 [3]).

⁵⁴ Lettera di E. Thovez a U. Ogetti, Torino, 23 gennaio 1902, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ogetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico". Una settimana più tardi, dopo aver ricevuto una risposta affermativa rispetto alla sua collaborazione, Thovez scriveva: "Carissimo Ogetti. Mille grazie per la promessa. Non potete mandare *subito* (prima del 10 febbraio) qualche cosa? Ve ne sarei obbligato" (lettera di E. Thovez a U. Ogetti, Torino, 31 gennaio 1902, *ivi*). Ancora verso la fine di febbraio, tornava a domandargli: "E la lunga lettera promessa? Non potete mandarmi qualche articolo e qualche nota per la rubrica *Corrispondenze?*" (lettera di E. Thovez a U. Ogetti, Torino, 25 febbraio 1902, *ivi*).

⁵⁵ Relativamente alla rivista "L'Arte decorativa moderna" si veda C. Garnero, *Analisi e commento della rivista "L'Arte decorativa moderna"*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 1990/1991, relatore: G. C. Sciolla (Torino, ASUT). Per una ricognizione generale sulle riviste G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Skira,

rivista non sia inferiore né per genialità di testo, né per ricchezza di illustrazioni a quelle analoghe che vedono la luce in altri paesi”),⁵⁶ presenti già da alcuni anni in Germania (“Decorative Kunst”, “Deutsche Kunst und Dekoration”, “Kunst und Kunsthandwerk”) e in Francia (“L’Art décoratif”, “Art et décoration”, “Revue des arts décoratifs”).⁵⁷ Quale fosse la diretta concorrente di questa nuova rivista, nel segmento di mercato editoriale italiano, non apparve certo come un mistero. Sempre nella lettera a Ojetti, Thovez definì la veste del nuovo periodico come una “stampa formato *Emporium*”. Lo stesso trattamento economico previsto per i collaboratori si allineò volutamente con quello della rivista bergamasca (“Il compenso è quello dell’*Emporium*”), ponendosi dunque come una valida proposta alternativa al principale mensile di informazione artistica presente nel paese.⁵⁸

L’incarico di redattore capo, offertogli dagli altri componenti della direzione tanto per un sentimento di stima che, verosimilmente, per liberarsi da un impegno di lavoro considerato certamente gravoso, cadde, per Thovez, in un momento di intensa attività. Il compito di segretario del comitato artistico l’aveva portato, temporaneamente, ad abbandonare la sua assidua collaborazione con “La Stampa” (per tutta la durata della mostra venne rimpiazzato dal collega Pica),⁵⁹ ripresa soltanto un anno più tardi, nell’aprile del 1903. Nonostante l’impegno di segreteria, Thovez valutò altre possibilità di lavoro, utili soprattutto a legittimare il suo ruolo di critico nello specifico frangente delle arti

Milano 2003; per lo specifico caso torinese, Id., *Problemi teorici e modelli figurativi nelle riviste d’arte decorativa a Torino tra 1890 e 1911: una traccia di ricerca per la cultura del decadentismo*, in F. Dalmasso (a cura di), *Eclettismo e Liberty a Torino. Giulio Casanova. Edoardo Rubino*, cit., pp. 11-28.

⁵⁶ L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli, G. A. Reyceud, E. Thovez, *Lo scopo*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 1-3 (3). Nell’ultimo numero della prima annata si affermava a proposito della spiccata esterofilia della rivista: “siamo stati assai cauti nell’accogliere produzioni nostrane, volendo che la nostra rivista servisse ad un ideale educativo e non fosse un semplice repertorio di tutto ciò che troppo spesso usurpa il nome di stile moderno e non è altro che manifestazione utilitaria. Perciò abbiamo dato una parte notevole alla produzione straniera” (La Redazione, *Ai lettori*, in “L’Arte decorativa moderna”, n. 12, 1902 [ma ottobre 1903], pp. 353-354, 356 [354]).

⁵⁷ Per una ricognizione sul panorama europeo dell’editoria periodica si veda E. Stead, H. Védérine (a cura di), *L’Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Presses de l’Université de la Sorbonne, Paris 2008.

⁵⁸ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 23 gennaio 1902, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”.

⁵⁹ In una nota redazionale, apparsa in apertura del primo contributo di Pica sull’esposizione si legge: “Col presente articolo iniziamo intorno alla nostra mostra [...] una vera rassegna particolareggiata, quanto l’argomento ne è degno e richiede. Il nostro collaboratore d’arte, Enrico Thovez, però, nella sua qualità di segretario del Comitato artistico dell’Esposizione trovandosi impossibilitato ad occuparsi della materia, abbiamo chiamato a sostituirlo, per questa occasione, Vittorio Pica, il giovane critico napoletano, la cui competenza in fatto d’arte, è incontestata, e già gli valse il primo premio all’ultimo concorso fra i critici bandito a Venezia. No crediamo che il nostro Enrico Thovez, la cui collaborazione ci sarà sempre cara, potesse in tale occasione avere un miglior sostituto” (V. Pica, *L’esposizione d’arte decorativa. Il problema dell’architettura moderna*, in “La Stampa”, 27 maggio 1902, pp. 1-2).

decorative. Proprio nel 1902, ottenne infatti, dalla prestigiosa rivista inglese “The Studio”, la corrispondenza da Torino, incaricato del commento di alcune sezioni dell’esposizione.⁶⁰ La nuova rivista assunse strategicamente il titolo di “L’Arte decorativa moderna”, instaurando un legame diretto con l’esposizione che si sarebbe inaugurata nel mese di maggio, riservandosi comunque la possibilità di giudicare liberamente le proposte presenti in mostra. Lo stesso sottotitolo “Rivista mensile illustrata di architettura e decorazione della casa e della via” riproponeva quell’attenzione verso il problema ambientale e urbanistico già al centro del programma espositivo. La filiazione diretta con l’esposizione del 1902, d’altronde, si rese ancor più evidente nella scelta di ripresentare – con pochi tagli e scarse modifiche – il manifesto fondativo del gennaio del 1901, utilizzandolo come “scopo” inaugurale della rivista.⁶¹ Sulla scia degli insegnamenti ruskiniani e morrisiani, i cinque direttori si proposero di “riavvicinare la vita all’arte”, immaginando la rivista come uno strumento trasversale e democratico per la diffusione dei nuovi ideali estetici:

Essa [“L’Arte decorativa moderna”] abbraccerà l’intero campo dell’arte decorativa, dallo studio architettonico dell’edificio alla decorazione del più umile oggetto in cui l’arte è venuta a portare la sua impronta [...]. Non escluderà cioè nulla di ciò che contribuisce all’estetica della casa, della via, della stanza e della persona, intesa nel suo carattere decorativo; sarà la rivista utile all’architetto ed al decoratore, allo studioso ed all’operaio, all’uomo colto ed alla signora. Vorremmo che essa potesse trovarsi tanto nello studio dell’ingegnere quanto sulla tavola della famiglia borghese, a portarvi un insegnamento ed un aiuto.⁶²

In questa nuova impresa editoriale, che includeva nel suo organico i componenti più attivi del primitivo comitato (a Bistolfi, Reycend e Thovez, si aggiunsero lo scultore Davide Calandra e il decoratore Giorgio Ceragioli), Thovez si sarebbe ben presto reso conto di essere l’unico, o quasi, a portare convintamente avanti il progetto. Nonostante la sequela di nomi sorprendentemente ambiziosa di collaboratori (si passava dalle migliori forze della critica italiana, sino agli stranieri Hippolyte Fierens-Gevaert, Walter Crane, William Ritter, Gustave Soulier e ancora gli architetti Olbrich, Ferdinand Boberg, Victor Horta ed Ernesto

⁶⁰ Oltre a un articolo più generale di presentazione della mostra (E. Thovez, *The first international exhibition of modern decorative art at Turin*, in “The Studio”, vol. XXVI, n. 111, giugno 1902, pp. 45-47), Thovez commentava rispettivamente le sezioni olandese, tedesca e belga. L’articolo dedicato alla partecipazione della Germania, pur non essendo firmato, è certamente scritto da Thovez, come indicato sulle pagine de “L’Arte decorativa moderna”; cfr. *L’Esposizione di Torino e la critica straniera*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903] pp. 348-349 (348).

⁶¹ L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli, G. A. Reycend, E. Thovez, *Lo scopo*, in “L’Arte decorativa moderna”, cit.

⁶² Ivi, p. 2.

Basile),⁶³ ben pochi di questi avrebbero garantito – oltre un appoggio puramente nominale – un contributo diretto per la riuscita dell’iniziativa editoriale. La lettera a Ojetti, già citata, così come una successiva indirizzata da Thovez al giornalista Filippo Crispolti,⁶⁴ lascia intendere come la modalità per cooptare nuovi collaboratori si muovesse attraverso un invito diretto, ottenuto per conoscenza personale. Nel caso degli stranieri, invece, vennero molto probabilmente sfruttati i contatti con critici, artisti e architetti, intrattenuti durante la fase organizzativa dell’esposizione.

Il primo numero, datato gennaio 1902 ma uscito soltanto nel mese di marzo,⁶⁵ mostra in maniera evidente la responsabilità quasi totale di Thovez nell’attuazione del progetto editoriale. Se si esclude un articolo dell’architetto Reycend, dedicato ai padiglioni per l’esposizione progettati da Raimondo D’Aronco, la rivista porta integralmente la firma del critico. Un impegno che, oltre a una serie di contributi maggiori (dedicati ai lavori artigianali del mobiliere Cometti, dell’argentiere Celestino Fumagalli e dell’architetto tedesco Berlepsch-Valendas, progettista di numerosi modelli in ferro), si estende verosimilmente alla compilazione delle stesse rubriche accessorie – intitolate “Notizie”, “Libri e riviste” e “Le nostre illustrazioni” – anche se non sempre espressamente firmate.

Per fortuna l’infaticabile architetto e pubblicitista Alfredo Melani (che entrerà successivamente nella giuria internazionale dell’esposizione), da tempo vivace collaboratore delle principali testate artistiche nazionali,⁶⁶ accordò la sua fiducia alla

⁶³ L’elenco completo prevedeva, tra gli italiani: Diego Angeli, Mario Borsa, Giovanni Cena, Filippo Crispolti, Primo Levi, Enrico Lusini, Gustavo Macchi, Dino Mantovani, Alfredo Melani, Ugo Ojetti, Romualdo Pantini, Silvio D. Paoletti, Vittorio Pica, Alfonso Rubbiani, Alessandro Stella, Giovanni Tesorone, Domenico Tumiati; tra gli stranieri, invece: Ferdinand Boberg, Hans Eduard von Berlepsch-Valendas, Walter Crane, Hippolyte Fierens-Gevaert, Victor Horta, Rudolf Kautzsch, Joseph Olbrich, William Ritter, Karl Sluyterman, Gustave Soulier. A partire dal terzo numero si sarebbero aggiunti Leon Govaerts, Paul Horti, Léon Sneyers ed Ernesto Basile.

⁶⁴ “Gent.ssmo Collega, Ella avrà ricevuto la circolare che annuncia la nostra nuova rivista *l’Arte Decorativa Moderna*. Vorrà fare ai miei colleghi ed a me il favore di permetterci di annoverarla fra i nostri collaboratori? Le sarò grato d’una risposta, possibilmente sollecita” (lettera di E. Thovez a F. Crispolti, Torino, 7 marzo 1902, Roma, Archivio Storico di Santa Maria sopra Minerva, Fondo Filippo Crispolti, H.III.21.26).

⁶⁵ La lettera citata nella nota precedente, indirizzata al giornalista Filippo Crispolti, fornisce il termine per l’uscita del primo numero della rivista. Il nome di Crispolti compare infatti nel frontespizio del primo fascicolo, ed è da escludersi che sia stato inserito senza il consenso del diretto interessato.

Soltanto nel giugno, infatti, Giovanni Cena, sulle pagine di “Nuova Antologia”, saluta con entusiasmo l’avvio di questa nuova pubblicazione periodica, commentando: “Segnaliamo [...] con vero compiacimento la comparsa d’una rivista italiana: *L’Arte decorativa moderna*, pubblicata da Camilla e Bertolero a Torino, la quale viene a prender un buon posto fra le congeneri che in tutte le nazioni combattono per i nuovi ideali di rinnovamento e di abbellimento dell’ambiente ove viviamo. Il primo numero è un buon saggio, ricco d’incisioni. Enrico Thovez la dirige e questo è un buon affidamento” (Nemi [G. Cena], *Tra libri e riviste*, in “Nuova Antologia”, vol. XCIX, fasc. 732, 16 giugno 1902, pp. 748-755 [754]).

⁶⁶ Sull’importante figura di Melani si veda M. L. Scalvini, F. Mangone (a cura di), *Alfredo Melani e l’architettura moderna in Italia. Antologia critica (1882-1910)*, con un profilo biografico e una bibliografia a cura di Olga Ghiringhelli, Officina, Roma 1998; si veda anche M. G. Maestrelli, *Alfredo Melani. Architetto, storico e critico dell’architettura*, Pontecorboli, Firenze 2001.

rivista, divenendo in breve tempo una delle firme – accanto a Thovez – tra le più presenti. Oltre all’attivismo di Melani, il solo tra i collaboratori “ufficiali” ad aver inteso il potenziale apporto di questa nuova pubblicazione al dibattito nazionale,⁶⁷ lo spettro delle partecipazioni si sarebbe ben presto ampliato – anche se faticosamente –, accogliendo i contributi dei pittori Sylvius Paoletti e Anton Maria Mucchi, dei critici Romualdo Pantini e Carlo Bozzi, e degli architetti Raffaele Savarese, Raimondo D’Aronco, Giuseppe Capito e Mario Labò.

L’apporto di Thovez interessò molteplici fronti. Il critico, oltre a occuparsi delle rubriche, poste come consuetudine al fondo di ogni numero, trattò molto spesso argomenti di carattere subalpino, offrendo ai lettori studi specifici su figure di architetti, scultori o decoratori torinesi.⁶⁸ Forse per far fronte alla mancanza di materiali, ripubblicò poi alcuni suoi articoli, apportando talvolta piccole modifiche nel testo: oltre al contributo sull’insegnamento del disegno, già apparso all’inizio del secolo su “La Stampa”,⁶⁹ Thovez approfittò dello spazio a disposizione per diffondere in Italia tre delle quattro recensioni già divulgate su “The Studio”, dedicate alle sezioni dell’esposizione destinate all’Olanda, alla Germania e al Belgio.⁷⁰

Nella sua collaborazione alla rivista inglese, generalmente molto più cauta nei toni rispetto ai testi scritti in lingua italiana (per evidenti finalità divulgative, anche in linea con il tenore informativo del periodico), Thovez lasciava trasparire il suo giudizio verso i principali “schieramenti” decorativi contemporanei, presenti alla mostra di Torino. All’orientamento organico e floreale, diffuso soprattutto in Francia e in Belgio, il critico preferiva la linea decorativa geometrizzante di area austro-tedesca, rappresentata in quel

⁶⁷ Gli unici due collaboratori ufficiali apparentemente attivi nella rivista, Leonardo Bistolfi e Fierens-Gevaert, si presentavano in realtà con contributi non inediti, conosciuti già in precedenza. Bistolfi pubblicava il testo della conferenza che aveva tenuto al Teatro Alfieri di Torino il 4 giugno 1902; Fierens-Gevaert riproponeva parte di un articolo già apparso su “Nuova Antologia”; L. Bistolfi, *L’Arte decorativa moderna*, conferenza tenuta il 4 giugno 1902, al Teatro Alfieri di Torino, per incarico dell’Università Popolare, in “L’Arte decorativa moderna”, cit., pp. 129-152; H. Fierens-Gevaert, *La Sezione Belga all’Esposizione d’Arte decorativa moderna*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 6, giugno [ma agosto] 1902, pp. 161-192.

⁶⁸ Pubblicava anche due commenti ai progetti edili e industriali degli ingegneri Torasso ed Ettore Bracco, con i quali era legato da un rapporto profondo di amicizia; E. Thovez, *Una casa operaia*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. II, n. 4, [aprile 1904], pp. 97-100; e.t. [Thovez], *Un ufficio moderno*, in “L’Arte decorativa moderna”, ivi, pp. 102-109.

⁶⁹ Id., *La colpa dell’insegnamento del disegno*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 3, marzo [ma maggio] 1902, pp. 75-83. Il contributo fondeva i due articoli apparsi su “La Stampa” all’inizio del 1900; id., *La colpa dell’insegnamento del disegno*, in “La Stampa”, 3 febbraio 1900, pp. 1-2; id., *Torniamo alla natura!*, in “La Stampa”, 16 febbraio 1900, pp. 1-2.

⁷⁰ Id., *L’Architettura Belga all’Esposizione di Torino*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 7, luglio [ma novembre] 1902, pp. 193-210; id., *L’Arte decorativa tedesca all’Esposizione di Torino*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 10, 1902 [ma maggio 1903], pp. 289-309; id., *La Sezione Olandese all’Esposizione di Torino*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903], pp. 321-333.

momento dagli architetti Olbrich e Behrens, incontrati direttamente in Germania durante il viaggio del 1901. La diffidenza di Thovez verso lo stile fitomorfo non risiedeva tanto nei propositi originari dei suoi iniziatori (citava positivamente, a questo proposito, le ricerche architettoniche “fiammeggianti” di Horta o ancora quelle “irrequiete” di Hector Guimard), ma piuttosto nel processo di volgarizzazione di quel gusto, che lo vedeva ormai banalizzato dall’“industria di secondo ordine” e “abbracciato dai tappezzieri e dai fabbricanti di mobili privi di una visione propria”: proprio in questa deriva scorgeva “quel deplorable stile moderno detto con grottesca denominazione ‘stile Liberty’ a base di colpi di frusta e di stoffe sgargianti il quale usurpò il nome di stile moderno e ne parve l’immagine esatta”.⁷¹ Diversamente, nella semplicità delle proposte che arrivavano da Nord, Thovez intravedeva una giusta risposta alla confusione ingenerata, per molti anni, dal dilagare del gusto eclettico e dagli eccessi accademici.⁷²

La battaglia condotta da Thovez per un’affermazione dell’“arte nuova” in Italia si rinnovò anche sulle pagine della rivista, ma a questo punto con finalità diverse, dettate soprattutto da un orizzonte di gusto nel frattempo mutato. Il contributo italiano all’esposizione del 1902, nonostante l’inevitabile disomogeneità qualitativa delle singole partecipazioni, fornì la prova di una generale volontà di cambiamento, caldeggiato innanzitutto – dopo la brutta figura rimediata all’esposizione di Parigi del 1900 – dagli stessi artisti. Un tentativo di rinnovare le forme che in alcune circostanze raggiunse livelli di eccellenza, in grado di competere con le più avanzate proposte straniere, come nei casi della società bolognese *Aemilia ars*, ricordata spesso per la sua produzione di raffinati merletti e ricami, la fabbrica di mobili Cutler e Girard e la manifattura “L’Arte della ceramica” di Firenze, o ancora le vetrate artistiche della ditta di Giovanni Beltrami di Milano.

La stessa critica più conservatrice si mostrò pronta, dopo l’inaugurazione, ad accogliere questa ventata di modernità. Il problema nacque nel momento in cui si tentò di stabilire i limiti e le condizioni di questa nuova riforma, soprattutto nel suo rapporto con la tradizione nazionale o, ancora, nelle sue relazioni con le proposte straniere. Le fazioni si sarebbero ben presto delineate, divise appunto tra la schiera dei “tradizionalisti”, animati dal motto “restiamo italiani”, e quella dei “modernisti”, convinti dell’autonomia del processo creativo e della sua indipendenza rispetto ai modelli del passato.⁷³

⁷¹ E. Thovez, *L’Architettura Belga all’Esposizione di Torino*, in “L’Arte decorativa moderna”, cit., p. 202.

⁷² “Contro il falso classicismo e contro l’insipido eclettismo imperanti, la necessità di una ricerca di semplicità e anzi di nudità si imponeva: direi persino di rozzezza” (E. Thovez, *Nord o Sud? Nell’indirizzo decorativo*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 277-284 [282]).

⁷³ Cfr. Id., *Tradizionalisti e modernisti*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. II, n. 3, [marzo 1904], pp. 76-80.

In questo particolare frangente la rivista assunse un ruolo di primaria importanza nell'ambito italiano,⁷⁴ nel quale Thovez, insieme a Melani, avrebbe incarnato una delle punte più avanzate del dibattito.

La mostra del 1902 lasciava il sospetto in buona parte della critica, anche la più illuminata, di come l'Italia altro non avesse fatto che ripiegare la propria attenzione sui modelli stranieri, dimenticandosi della profonda tradizione nazionale sedimentata nel passato:

L'Italia invece di innovarsi ha creduto di dover abbandonare tutto il tesoro prezioso della sua eredità come un inutile fardello e prendendo un po' dalla Germania, un po' dalla Francia e un po' dall'Inghilterra – senza pensare che riprendeva così il fardello abbandonato, ma di seconda mano – ha creato il suo stile moderno⁷⁵

Una posizione sostenuta, oltretutto da Diego Angeli, autore del passaggio citato, tanto da Ugo Ojetti quanto da Luca Beltrami (quest'ultimo, tra i maggiori avversari del rinnovamento moderno), arrivando a concludere: “Non vi può essere rinnovamento durevole, quando non ponga le sue radici nelle più profonde tradizioni della razza”.⁷⁶

L'invito alla cautela venne appoggiato dalle stesse sfere ufficiali. Nel discorso inaugurale dell'esposizione, scritto dal critico Angelo Conti per il Ministro dell'istruzione Nunzio Nasi, si invitavano gli artisti a riflettere sul passato nazionale: “tradizioni gloriose di arte decorativa non mancano agli italiani: dalle pareti di Pompei alle volte del Tiepolo, dalle oreficerie etrusche agli argenti del Cellini, dalle ceramiche antiche alle maioliche dei Della Robbia”,⁷⁷ prendendo al contempo le distanze da quell'internazionalismo sostenuto fermamente dagli animatori della rivista: “Il cosmopolitismo può essere un bene per la cultura artistica; non lo è per la espressione individuale del genio”.⁷⁸

Thovez, non immune, anche questa volta, da una serie di attacchi personali tesi a screditarne il ruolo di critico,⁷⁹ si faceva interprete di una linea diametralmente opposta a

⁷⁴ Rossana Bossaglia, definiva la rivista come “l'organo ufficiale del Modernismo italiano” (E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty. Arredamento e arti decorative*, Gorlich, Milano 1973, p. 60).

⁷⁵ D. Angeli, *Per la gloria artistica di Torino*, in “Nuova Antologia”, vol. CLXXXVI, fasc. 743, 1° dicembre 1902, pp. 441-447 (446).

⁷⁶ Ivi, p. 447.

⁷⁷ *L'Esposizione di Torino. Il discorso del Ministro Nasi*, in “L'Arte decorativa moderna”, a. I, n. 4, aprile [ma giugno] 1902, pp. 106-115 (112).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Pur non nominandolo direttamente, Mario Ceradini, sulle pagine della rivista “Il Giovane Artista Moderno”, scrive riferendosi a Thovez: “è abbastanza gravoso ed inonorato il nostro lavoro [di artisti] perché ci rimanga ancora la volontà di tollerare intorno a noi questi parassiti laureati, che ad ogni momento ci tastano il polso e ci prescrivono il regime vegetariano. E ciò che più notevole è pullulato in questo penoso rifiorire dell'arte in Italia, è appunto questo stuolo di dottori in arte, che valendosi della tradizionale incoltura degli artisti, trinciano per lungo e per largo, consigliando, giudicando, insegnando a noi ed al pubblico, tutto quello che essi, non sanno” (M. Ceradini, *Restiamo italiani*, in “Il Giovane Artista Moderno”, n. 1, 1902, pp. 1-5; ora in F. R. Fratini, *Torino 1902. Polemiche...*, cit., pp. 109-111 [110]).

quella “ufficiale”, aperta al confronto e al dialogo con le istanze straniere, che si giustificava attraverso l’evidenza evolutiva delle arti nel tempo:

[...] essi dimenticano che in tutti i tempi avvennero intrusioni ed assimilazioni di elementi decorativi. Coloro che si inorgoliscono nel narrare l’espansione del gotico e del rinascimento commettono uno strano errore di logica negando che simili fatti possano avvenire per gli stili moderni. [...] Ora, se ciò fu lecito in tempi in cui molto meno intimi e rapidi erano gli scambi materiali e intellettuali tra i popoli, a maggior ragione deve essere lecito, oggidi, in cui le relazioni internazionali sono dimostrate così intime e intense, in cui lo scambio delle idee è continuo e caratteri etnici e regionali della vita vanno fondendosi verso un tipo comune.⁸⁰

Una lettura del problema in chiave di estetica fisiologica si offrì come la risposta più naturale alla questione. Se la ricerca di italianità doveva passare, per i tradizionalisti, soprattutto attraverso lo studio diligente delle forme del passato, Thovez individuò nella natura congenita degli artisti la soluzione stessa al problema:

[...] questo richiamo alla tradizione è spaventosamente indeterminato ed equivoco. Che l’arte nuova italiana possa e debba avere caratteri italiani, è cosa in cui tutti siamo d’accordo, ma l’italianità del carattere scogherà dall’anima degli artefici, in qualsiasi forma si esprimano, come il prodotto logico dei loro nervi e del loro sangue.⁸¹

Il progetto di D’Aronco, accusato, sia dalla critica italiana che da quella straniera, di ricalcare troppo fedelmente le ricerche architettoniche austriache,⁸² permise a Thovez di ampliare ulteriormente il discorso, affrontando la spinosa questione del rapporto tra la cultura mediterranea e quella nordica (e sull’adattamento di questa nella realtà italiana), dibattuta sulle stesse pagine della rivista dall’architetto Raffaele Savarese.⁸³ Analizzando le ricerche architettoniche sviluppatesi nel contesto della secessione viennese, portate a pieno compimento nel progetto della *Künstlerkolonie* di Darmstadt, Thovez non riuscì a trovare i caratteri geografici o etnici predominanti di quella data cultura:

Ragioni fisiche di clima? No, certo, perché anzi la struttura architettonica prevalente nella scuola di Otto Wagner pei suoi caratteri orientaleggianti⁸⁴ è più adatta ad un paese meridionale che ad uno del nord. Ragione di gusto decorativo? Meno che mai perché gli elementi geometrici che sono il fondo

⁸⁰ e.t. [Thovez, E.], *Notizie. La prima Esposizione internazionale d’Arte decorativa e la critica italiana – L’Esposizione di Torino e la critica straniera*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 8, agosto [ma dicembre] 1902, pp. 244-256 (253).

⁸¹ Id., *Tradizionalisti e modernisti*, in “L’Arte decorativa moderna”, cit., p. 79.

⁸² “Per quanto sia innegabile la filiazione viennese degli edifici del D’Aronco è non meno innegabile che essi non erano una semplice copia, ma appunto una elaborazione ed una trasformazione, compiuta da un uomo di molto ingegno, di molto gusto e soprattutto da un vero architetto” (e.t. [id.], *Notizie. La prima Esposizione internazionale...*, in “L’Arte decorativa moderna”, cit., p. 254).

⁸³ R. Savarese, *Arte Nuova italiana. Il movimento moderno in Sicilia*, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 257-277.

⁸⁴ Per “orientaleggiante” si fa riferimento all’architettura assira e babilonese.

della decorazione viennese, quale ha il suo eminente sviluppo nell'Olbrich, sono infinitamente più prossimi all'arte orientale, preellenica ed ellenica che a quella medievale tedesca. Volendo analizzare lo stile secondo un criterio etnico ne verrebbe di conseguenza che lo stile viennese non è adatto agli Austriaci. Quali legami ha esso coll'arte austriaca precedente? Nessuno. Un critico mediocrementemente colto potrebbe con poca fatica infatti dimostrare che esso è molto più conveniente agli italiani.⁸⁵

Il passaggio, a quel punto, sarebbe stato breve. Spostando l'orizzonte della sua riflessione a un livello più generale e attribuendo all'artista la piena autonomia espressiva, svincolata dalle pastoie della tradizione, libera di confrontarsi con un linguaggio figurativo divenuto ormai globale (elementi che, a distanza di qualche anno, troveranno piena attuazione nelle poetiche delle avanguardie):

Non bisognerebbe dimenticare che la nostra è essenzialmente un'età *di coltura*, e che quindi l'ispirazione artistica non può essere strettamente contenuta nei limiti del suolo e della razza. Invece dei caratteri collettivi acquistano maggiore importanza i caratteri personali dell'artista creatore [...].⁸⁶

La profonda discontinuità nell'uscita della rivista portava molti lettori a chiedersi addirittura se "L'Arte decorativa moderna" fosse ancora edita o piuttosto defunta. Le difficoltà, d'altronde, vennero evidenziate già alla fine della prima annata (chiusa con dieci mesi di ritardo, nell'ottobre 1903), dichiarate in una nota indirizzata ai lettori posta in apertura dell'ultimo numero. In quella circostanza si chiedeva agli abbonati di "diffondere fra i loro amici la [...] rivista" e li si invitava a una "collaborazione attiva" attraverso l'invio di notizie e articoli, per garantirne la sopravvivenza.⁸⁷ Se dall'esposizione di Venezia il segretario Antonio Fradeletto si accorse soltanto nel 1904 dell'esistenza della rivista, e decise di sottoscriverne l'abbonamento interpellando direttamente Thovez,⁸⁸ soltanto poco tempo prima D'Aronco ne chiedeva notizie – con una certa rassegnazione – all'amico ingegnere Enrico Bonelli, suo collaboratore per la progettazione dei padiglioni nel 1902:

E cosa ne è della famosa rivista d'Arte Decorativa Moderna, sorta all'alba del nuovo stile, che non si vede più *vestita* della graziosa e armonica veste da frate cuciniere? Che soffra di stitichezza o che siano esauriti i cervelli dei Leonardini, in ventiquattresimo che la dirigevano?

⁸⁵ e.t. [Thovez, E.], *Notizie. La prima Esposizione internazionale...*, in "L'Arte decorativa moderna", cit., pp. 252-253.

⁸⁶ Ivi, p. 253.

⁸⁷ La Redazione, *Ai lettori*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 12, 1902 [ma ottobre 1903], pp. 353-356.

⁸⁸ Scriveva a Thovez: "Vorrei che la segreteria dell'Esposizione si abbonasse alla bella Rivista d'arte decorativa moderna di cui Ella è l'anima. Ma sarebbe possibile avere [...] i numeri precedenti?" (lettera di A. Fradeletto a E. Thovez, Venezia, 7 ottobre 1904, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Copialettere, n. 19).

Quello che è certo si è che da noi tutto si fa alla carlona e che in tutto riusciamo perfettamente ridicoli. Siamo dei parolai, dei vanesi, della gente che promette e non mantiene e null'altro o molto altro ancora – se vuole – ma ancora peggio.

Quando mai diventeremo seri? Non certo finché avremo la pretesa di essere solo degli artisti⁸⁹

La situazione, anche col trascorrere del tempo, non solo non sarebbe migliorata ma addirittura peggiorata. Lo slancio ottimistico dell'esposizione del 1902, circostanza che aveva portato alla fondazione del periodico, stava velocemente affievolendosi, relegando il problema delle arti decorative al solito ruolo di gregario delle arti pure, destinato per molto tempo a rimanere tale. Contestualmente, anche per Thovez le condizioni personali e lavorative erano profondamente mutate. La morte del padre ingegnere, avvenuta nel marzo 1903, lo metteva in una situazione di difficoltà economica senza precedenti, imponendogli la ricerca di un'occupazione lavorativa stabile. Le parole del giornalista Mario Gioda, pubblicate a distanza di anni, nel 1912, sulla rivista socialista "La Folla", permettono di rievocare la condizione del critico in quei difficili momenti:

Vestiva malamente. Non era l'elegante conversatore di psicologia mondana d'oggi. La sua giacca allora è stata anche lucida dall'uso prolungato. La sua situazione economica dev'esser stata, come dicono quelli che l'hanno conosciuto al tempo che bazzicava per la tipografia dell'arte decorativa, una situazione problematica più di una volta⁹⁰

Thovez riconsiderò la sua posizione con il giornale "La Stampa", tornando nel 1903 a pubblicare gli articoli sulle arti figurative, con un incarico che in quell'anno l'avrebbe visto impegnato come inviato alla quinta mostra veneziana. Valutò al contempo la possibilità di un lavoro alternativo. La fondazione del nuovo Istituto professionale operaio di Torino – istituzione che riuniva al suo interno la Scuola di arti e mestieri, le Scuole serali di disegno e la Scuola di chimica Cavour, già da tempo esistenti –⁹¹ lo portava a concorrere per la carica di primo direttore, forte delle competenze acquisite nel campo delle arti applicate. Sfruttando le proprie amicizie personali, chiese aiuto e appoggio al poeta Gustavo Balsamo-Crivelli, in quel momento consigliere comunale torinese di area socialista, non privo di una certa influenza all'interno della commissione giudicatrice.⁹² Un accorato

⁸⁹ Lettera di R. D'Aronco a Enrico Bonelli, Costantinopoli, 13 ottobre 1903, riprodotta in R. D'Aronco, *Lettere di un architetto*, Del Bianco Editore, Udine 1982, p. 148.

⁹⁰ l'amico di Vautrin [M. Gioda], *Enrico Thovez. Il critico d'Arte della "Stampa"*, in "La Folla", a. I, n. 2, 4 agosto 1912, pp. 28-29 (29).

⁹¹ Riguardo alle vicende dell'Istituto si veda M. Grandinetti, *L'Istituto tecnico industriale "Amedeo Avogadro" di Torino dalle origini ad oggi*, EDA, Torino 1982 (in particolare il capitolo *Istituto professionale operaio*, pp. 19-36).

⁹² "Caro Balsamo, scusami se vengo disturbarti. Ho concorso al posto di Direttore dell'Istituto Professionale Operaio. Vedo che la commissione giudicatrice c'è uno dei tuoi colleghi, il Peraudo. Tu mi conosci abbastanza per credermi uomo da 'raccomandazioni', ma se puoi attestare le mie qualità di ingegno e di

sostegno alla causa di Thovez, motivato dal “grande affetto” che lo legava al critico, arrivò anche dallo scultore Bistolfi, che indirizzò al medesimo Balsamo-Crivelli un’esortazione a non lasciare nulla di intentato nel concorso della sua candidatura a nuovo direttore: “faccia tutto ciò che le sarà dato perché il Thovez abbia finalmente una prova della stima a cui avrebbe tanto diritto e che gli è invece finora tanto contrastata”.⁹³

L’esito del concorso sarebbe stato, come al solito, fallimentare. Nonostante non fosse venuto a mancare un riconoscimento delle sue competenze nel campo delle arti applicate (“per il suo valore nello studio dell’arte e soprattutto dell’arte applicata all’industria [...] sovrasta gli altri concorrenti nell’ampiezza di vedute e nell’estensione e profondità di conoscenze concernenti la moderna evoluzione dell’arte”),⁹⁴ e nel giudizio avesse dovuto giocare un ruolo importante la stessa impresa della rivista, Thovez veniva escluso senza appello dalla graduatoria dei concorrenti “perché sfornito di titoli tecnico-professionali”.⁹⁵

A partire dal 1904 la sua collaborazione con “L’Arte decorativa moderna” si ridusse sensibilmente, limitandosi soprattutto al lavoro di coordinamento e redazione dei contenuti della rivista. A peggiorare le sorti del periodico intervenne anche il cambio di editore, avvenuto nell’estate del 1904, che impose oltre un anno di interruzione nelle uscite, riprese soltanto nel novembre 1905.⁹⁶ Una sospensione che dovette scoraggiare anche i più accaniti abbonati e sostenitori della rivista.

Dopo ventinove numeri pubblicati, spalmati in sette anni di vita, “L’Arte decorativa moderna” cessava le sue uscite nei primi mesi del 1908. Non era infatti bastato il profetico arrivo del giovane architetto genovese Mario Labò, poco più che ventenne, a scongiurarne

conoscenza delle arti decorative e la mia attitudine ad imprimere un indirizzo fecondo ad una simile istituzione ti sarò grato. Debbo lottare contro le prevenzioni che mi suscita contro la mia laurea in lettere, sebbene io sia oramai così poco uomo di lettere!” (lettera di E. Thovez a G. Balsamo-Crivelli, Torino, 10 ottobre 1903, riprodotta in G. Bergami, *Un’amicizia quasi segreta nelle lettere di Thovez a Balsamo-Crivelli*, in “Studi piemontesi”, vol. XIV, fasc. 2, novembre 1985, p. 260, n. II).

⁹³ “Caro Signore, Ho saputo soltanto oggi, quassù dove sto compiendo un mio grave lavoro, come l’amico Enrico Thovez concorra al posto di direttore dell’istituto professionale operaio. So che la nomina di questo direttore deve avere luogo prestissimo, tanto da temere che il mio tentativo di aiutare l’amico giunga troppo tardi. In ogni modo per il grande affetto che ho per Lui e per la stima del suo ingegno io mi permetto di rivolgermi anche a lei per pregarla di raccomandare la sua candidatura al Sig. Peraudo che membro della commissione ed a cui Ella potrà certamente far comprendere l’opportunità di scegliere [sic] a quel posto una personalità come il Thovez. Io ho molta fede nell’avvenire di una tale istituzione e penso che si possa veramente aprire con essa una nobilissima via a molti lavoratori. Nessuno più dell’amico nostro conosce questa possibilità e i mezzi convenienti a segnare l’indirizzo. Per cui, se siamo in tempo, faccia tutto ciò che le sarà dato perché il Thovez abbia finalmente una prova della stima a cui avrebbe tanto diritto e che gli è invece finora tanto contrastata. Mi sarà caro doverle questa soddisfazione grandissima” (lettera di L. Bistolfi a G. Balsamo-Crivelli, Belgirate, 12 ottobre 1903, riprodotta in Ivi, p. 257).

⁹⁴ *Atti del Municipio di Torino. 1903*, Eredi Botta, Torino 1903, p. 286.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ L’editore Camilla e Bertolero veniva sostituito dalla Società editrice politecnica, che aveva sede sempre a Torino.

la chiusura. Alla fine del 1907 Labò assumeva il compito della redazione insieme a Thovez, con la prospettiva di inaugurare per la rivista un “periodo di vita più attivo e più fecondo”, arricchendola di “tavole fuori testo e di illustrazioni a colori” con lo scopo di “sostenere il confronto con le tante pubblicazioni artistiche che vedono luce fuori d’Italia”.⁹⁷ Una bella promessa, che sarebbe però rimasta malauguratamente senza seguito.

Un tesoro distrutto

Rientrato a “La Stampa” nella primavera del 1903, Enrico Thovez riprese il suo consueto incarico di critico ufficiale del quotidiano che, proprio in quell’anno, lo vide impegnato come inviato alla quinta mostra internazionale di Venezia. Dopo la brutta esperienza del 1901, il compito di recensire l’esposizione veneziana venne vissuto in maniera molto più distaccata di quanto non fosse avvenuto in passato. La decisione di non partecipare al concorso per la critica d’arte fece venir meno quell’aspettativa di valutazione che aveva invece contraddistinto le precedenti edizioni, innescando però profonde delusioni.

Il suo giudizio verso gli artisti presenti – al di là della immancabile *verve* polemica, tesa sempre più a evidenziare la profonda sudditanza dall’arte italiana nei confronti dei modelli stranieri –⁹⁸ rimase sostanzialmente immutato rispetto a due anni prima, così come il rifiuto di qualsiasi tipo di tecnicismo, al quale preferì le ricerche allegoriche o, nel campo del ritratto, quelle atte a indagare le componenti psicologiche dei soggetti raffigurati (rispettivamente definite come “neo idealismo” e “realismo espressivo”).

Ma anche le stesse iniziative promosse dall’istituzione veneziana, potenzialmente più affini ai suoi interessi di quel momento, non trovarono seguito positivo nei suoi commenti. La

⁹⁷ L’Arte Decorativa Moderna, *ai Lettori*, in “L’Arte Decorativa Moderna”, a. III, n. 4, [novembre 1907], pp. 97-98.

⁹⁸ Domandandosi “se le esposizioni biennali internazionali di Venezia abbiano avuto un’influenza benefica o nociva sugli artisti italiani”, rispondeva: “Dopo l’esperimento di cinque esposizioni, si può purtroppo rispondere senza timore di errore che se la coltura italiana se ne è immensamente avvantaggiata [...] gli artisti non ne hanno avuto nessun giovamento, anzi ne hanno ricevuto grandissimo danno. Il torto è ben loro, e non delle esposizioni, ma il fatto è innegabile. Invece di arricchire la propria intelligenza, e di trarne elementi per ripensare per proprio conto i problemi dell’arte, si sono precipitati ad imitare tecniche e tendenze, senza pensare che l’opera d’arte non vive se non a patto d’essere il frutto di convinzioni personali e di impulsi organici profondi e irresistibili. Ne è prova l’abbassamento dei veneziani e la relativa personalità conservata dagli artisti delle altre regioni, meno materialmente sottoposte all’influenza” (E. Thovez, *L’arte a Venezia. Marasma Veneziano*, in “La Stampa”, 30 maggio 1903, pp. 1-2 [2]). Proprio in quell’edizione, si scontrava con il pittore Marius de Maria, accusandolo di aver recuperato nel suo dipinto *La luna torna in seno alla madre terra*, un particolare de *La caccia selvaggia* di Franz von Stuck. Accusa che avrebbe portato all’immediata replica del pittore; cfr. M. de Maria, *Tribuna degli artisti. Lettera aperta al sig. Enrico Thovez critico e pittore*, in “Gazzetta degli artisti”, 29 giugno 1903.

decisione di includere all'interno delle sezioni regionali esempi di arte applicata – ricalcando così le esperienze torinesi di un anno prima – venne fortemente criticata da Thovez, che accusò l'iniziativa di mancare di quel principio di unità estetica necessario per lo sviluppo organico delle ambientazioni moderne (“Perché un ambiente composto di mobili, di decorazioni plastiche e pittoriche, di quadri e di statue sia armonico ed uno, occorre che tutti gli elementi che concorrono al suo insieme siano concepiti da un solo artista o da un gruppo di artisti legati da un solo indirizzo e da un solo tema”).⁹⁹ Le motivazioni di Thovez – che indicavano la presenza delle arti decorative a Venezia come un'accozzaglia confusa di elementi – scaturivano da un principio sicuramente non nuovo, che prendeva le mosse dagli esempi morrisiani di quarant'anni prima o, ancora, dalle più recenti ricerche di ambientazione sviluppate nel contesto della *Künstlerkolonie* di Darmstadt, concepite da un gruppo coeso di artisti e architetti.

L'anno successivo, il 1904, si apriva con un vero e proprio evento infausto per il critico (ma anche per l'intera città). Nella notte tra il 25 e il 26 gennaio, un incendio divampato all'interno della Biblioteca Nazionale di Torino – dovuto probabilmente al malfunzionamento di alcune stufe collocate nel sottotetto – mandò in fumo migliaia di volumi antichi, manoscritti ed incunaboli, tra i quali l'originale tardogotico *Très belles Heures de Jean de Berry*.¹⁰⁰ Un codice miniato “scoperto” quasi casualmente da Thovez tra i fondi della biblioteca nell'inverno del 1897 (grazie alle indicazioni del prefetto Francesco Carta),¹⁰¹ che era diventato una sorta di ossessione per il critico. Un'attenzione che, seppur mai dichiarata apertamente, seguiva quel filone di interesse e di riscoperta per le arti medioevali attivata molti anni prima dal gruppo dei preraffaelliti inglesi, raccolta dal critico decisamente fuori tempo massimo.

Nel naturalismo sincero ed espressivo delle miniature del “libro delle ore”, Thovez aveva intravisto un modello ideale di pittura, unico nel suo genere (“V'era in quelle [...] pagine l'insegnamento assoluto di ciò che dovrebbe essere l'arte pittorica, come idealità e come

⁹⁹ E. Thovez, *L'arte a Venezia. L'arte decorativa. La decorazione delle sale*, in “La Stampa”, 9 maggio 1903, pp. 1-2 (1).

¹⁰⁰ A proposito del manoscritto si veda A. Châtelet, *Jean van Eyck enlumineur: Les Heures de Turin et de Turin-Milan*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1993; A. H. van Buren, J. H. Marrow, S. Pettenati, *Commentario del Libro d'ore di Torino-Milano. Heures de Turin-Milan*, Inv. No. 47, UTET, Torino 2005. Riguardo all'incendio della biblioteca G. Gorrini, *L'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino*, Torino - Genova, Streglio, 1904; *Il patrimonio ritrovato. A cent'anni dall'incendio della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. La Biblioteca e il progetto di recupero dei fondi manoscritti danneggiati. Introduzione alla mostra*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 16 dicembre 2004-30 aprile 2005), Trident, Torino 2004.

¹⁰¹ “Ieri ho visto dal prefetto della biblioteca un codice miniato, straordinario di poesia; ne ho scritto un articolo; ma temo di far dispiacere a lui: vorrei che tu lo vedessi: altro che Gentile da Fabriano” (lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 27 dicembre 1896, 1 e 8 gennaio 1897, in *Diario e lettere*, p. 661).

verità, come composizione decorativa e come sentimento della natura, come poesia e come tecnica”),¹⁰² ricercato senza esiti convincenti negli artisti del suo tempo:

pensai alla stranezza del caso, che mi faceva trovare, tra le pagine di un libro d'ore del quattrocento, l'arte grande, poetica e suggestiva così lungamente sognata, quella che avevo inutilmente cercato e chiesto ai miei contemporanei [...]; e pensai tristemente che tutto ciò era potuto esistere, non come teoria, ma come fatto, come bellezza perfetta¹⁰³

L'attenzione di Thovez verso quello che egli stesso definì come il “vangelo della pittura” (appellativo che darà il titolo alla sua raccolta di saggi artistici, uscita nel 1921),¹⁰⁴ osservato in molteplici occasioni anche in compagnia di amici ed artisti, lo portò ad avanzare un'ipotesi attributiva, indicando il nome del pittore fiammingo Jan van Eyck come l'esecutore materiale di almeno una parte delle miniature presenti sulle pagine del manoscritto. L'intuizione del critico, dichiarata in un lungo articolo pubblicato nel luglio del 1900, venne anche confermata dallo studioso francese Paul Durrieu alcuni mesi prima del fatidico incendio¹⁰⁵ (che aveva ridotto irrimediabilmente il codice a “tre povere croste carbonizzate”):

¹⁰² E. Thovez, *Un tesoro distrutto*, in “La Stampa”, 29 gennaio 1904, pp. 1-2 (2). La medesima riflessione era già stata sviluppata, in maniera più estesa, nel primo suo articolo dedicato al manoscritto: “Ma che cos'era che ne formava il fascino? Era, innanzitutto, il senso ingenuo, fresco, spontaneo della vita contemporanea, non intorbidato da nessuna tradizione classica; era, in seguito, la sincerità ingenua della rappresentazione, libera da qualunque traccia di posa, di affettazione, di stile: la realtà era stata vista da occhi puri che l'amavano per se stessa e la riproducevano senza secondi fini; era la vivace percezione del carattere delle forme naturali, e il senso umile, fedele, devoto della realtà che ne ispirava la tecnica semplicissima più che moderna, quale Ruskin non avrebbe potuto desiderare più stringente” (E. Thovez, *Sfogliando un codice*, in “La Stampa”, 27 luglio 1900, pp. 1-2 [2]).

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ E. Thovez, *Il Vangelo della pittura ed altre prose d'arte*, Lattes, Torino - Genova 1921. Gli articoli dedicati alle *Très belles Heures de Jean de Berry* ricombinati tra loro aprivano simbolicamente il volume.

¹⁰⁵ P. Durrieu, *Les débuts des Van Eyck*, in “Gazette des Beaux-Arts”, a. XLV, vol. 29, 1° gennaio 1903, pp. 5-18; il medesimo studioso aveva pubblicato l'anno precedente un volume nel quale si riproducevano alcune tavole del manoscritto, senza però attribuirle ai due maestri fiamminghi, id., *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris 1902. L'attribuzione proposta da Thovez (E. Thovez, *Sfogliando un codice*, in “La Stampa”, cit.) veniva totalmente sottaciuta da Durrieu nel 1903, innescando l'irritazione nel critico torinese, dichiarata in più occasioni: “Quattr'anni innanzi [l'incendio del 1904], in queste stesse colonne, io ebbi per primo a riconoscere in quelle prodigiose miniature la mano dei Van Eyck, così come l'avevo detto al bibliotecario cav. Carta, che m'aveva mostrato il codice. Paul Durrieu doveva poi tre anni dopo, nel 1903, farne la scoperta nella *Gazette des Beaux Arts*. Ivi egli confessava di aver conosciuto il codice fin dal 1887 e diceva di avere fin da allora pensato ai Van Eyck, ma che, pauroso di una attribuzione tale da far tremare il più audace dei critici, aveva sempre esitato a farla pubblica. Aspettò dunque la bellezza di diciassett'anni, quando, cioè, dalle parole del Carta, seppe forse (e senza forse) che altri ci aveva pensato” (E. Thovez, *I creatori del realismo pittorico*, in “La Stampa”, 17 febbraio 1910, p. 3).

Il *Libro d'ore*, il più meraviglioso dei codici miniati, il capolavoro della pittura fiamminga non esiste più, né quelli che ne cercano ora avidamente le riproduzioni fotografiche sperino mai di poterne concepire la bellezza! La storia dell'arte l'ha ignorata e forse l'ignorerà per sempre.¹⁰⁶

Sodalizi e ostilità

Al di là delle vicende di dettaglio, imposte dagli accadimenti del momento (come le inaugurazioni di monumenti, la scomparsa di artisti più o meno celebri o le segnalazioni di carattere locale), l'attività pubblicistica di Thovez continuava a essere aperta ad argomenti molto differenti tra loro, che rientravano comunque in quell'ideale di rinnovamento estetico e culturale che da tempo si era prefissato di divulgare. Proprio nel 1904 pubblicò un articolo dedicato al giardinaggio, nel quale, prendendo ad esempio i progetti di organizzazione degli spazi verdi osservati alla colonia Darmstadt, sollecitò gli architetti italiani – fermi ancora a indicazioni di gusto tardoromantico – a “redimere la poesia decorativa del mondo vegetale” anche nel nostro paese.¹⁰⁷ La sua attenzione si spostava, poi, repentinamente, a contrastare l'accademismo della danza moderna, salutando con grande entusiasmo le nuove forme di libertà espressiva introdotte dalla danzatrice americana Isadora Duncan; al contempo, intraprese una battaglia per preservare il paesaggio alpino italiano, che stava subendo un processo di antropizzazione sempre più accelerato, dovuto a uno sfruttamento turistico e commerciale delle montagne.¹⁰⁸

Ma l'interesse al problema figurativo, inteso in senso più tradizionale, non mancava di essere contestualmente affrontato sulle pagine del giornale, attraverso una formula di divulgazione non ancora sperimentata. Verso la fine dell'anno Thovez inaugurò su “La Stampa” una nuova rubrica, intitolata “Negli studi dei nostri artisti”, destinata a protrarsi sulle colonne del quotidiano per circa due anni.¹⁰⁹ Questa serie di resoconti, condotti con uno stile di scrittura brillante e narrativa, che lasciava molto spesso spazio alle parole

¹⁰⁶ E. Thovez, *I miserabili avanzi del Libro d'Ore del Duca di Berry*, in “La Stampa”, 7 febbraio 1904, p. 2.

¹⁰⁷ Id., *L'estetica del giardinaggio*, in “La Stampa”, 13 maggio 1904, pp. 1-2.

¹⁰⁸ Id. *Le miserie della danza moderna*, in “La Stampa”, 24 maggio 1904, pp. 1-2; id., *La distruzione delle montagne*, in “La Stampa”, 3 agosto 1904, pp. 1-2. All'articolo, facevano seguito due lettere di sostegno al problema sollevato da Thovez; cfr. *Si distruggono le montagne!*, in “La Stampa”, 8 agosto 1904, pp. 2-3.

¹⁰⁹ Inaugurata nel dicembre 1904 con un articolo su Giacomo Grosso (E. Thovez, *Negli studi dei nostri artisti. Quel che prepara Giacomo Grosso. Il panorama dell'assedio di Torino*, in “La Stampa”, 4 dicembre 1904, p. 5), la rubrica si protrarrà – seppur in maniera discontinua – per quasi due anni, con un totale di nove articoli. La modalità della “visita allo studio” si ripresenterà sporadicamente anche negli anni successivi; cfr. e.t. [Thovez, E.], *Note d'arte. Un ritratto dell'onorevole Giolitti di Giacomo Grosso*, in “La Stampa”, 23 maggio 1908, p. 3; id., *Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti*, in “La Stampa”, 27 luglio 1909, p. 4.

pronunciate dagli artisti, si innestò su una tradizione piuttosto consolidata di “visita allo studio”, ricorrente nella letteratura europea dell’Ottocento, recuperata anche da altri critici italiani in quel giro di anni.¹¹⁰ Oltre a raccontare – spesso con minuzia di dettaglio – lo spazio di lavoro dei pittori e scultori incontrati, Thovez tentò di restituire i caratteri psicologici e fisici degli artisti, tratteggiandoli con vivaci descrizioni.

La scelta degli interlocutori – avallata sempre da un rapporto di fiducia reciproca – non era limitata ai soli artisti celebri presenti in città, ma aperta a includere la generazione dei giovani artisti emergenti. Accanto ai nomi dei più noti pittori Giacomo Grosso, Lorenzo Delleani, Giovanni Giani, Andrea Tavernier, Clemente Pugliese-Levi e degli scultori Bistolfi, Calandra ed Edoardo Rubino, si affiancavano quelli degli esordienti Felice Carena, Anton Maria Mucchi e Alberto Falchetti. Una compagine di personalità certamente eterogenea, ma che si rivela oggi utile per verificare le relazioni tra Thovez e gli artisti attivi in quel giro di anni a Torino.

La propensione a intrattenere rapporti personali con pittori e scultori, anche stranieri, rientrava in una inclinazione conoscitiva sicuramente non nuova, spesso funzionale al suo lavoro di critico: quella tendenza a privilegiare la testimonianza diretta dell’artista, non mediata dalla rielaborazione personale, si era già resa evidente nei suoi articoli su Costantin Meunier e su Pascal Dagnan-Bouveret, nei quali aveva scelto di riportare ampi stralci della corrispondenza intrattenuta con i due artisti.¹¹¹

Nelle sue indagini giornalistiche per “La Stampa”, Thovez passava in rassegna le opere presenti negli studi degli artisti incontrati, segnalando strategicamente quelle in lavorazione, destinate ad essere inviate nelle rassegne espositive programmate (come nel caso di Bistolfi, che nel 1905 si presentò a Venezia con una sala personale, o ancora Delleani, che progettò una grande rassegna delle sue opere a Monaco, poi non realizzata).¹¹² La sua attenzione, al contempo, si misurava con le produzioni meno ordinarie e più intime, sollecitando molto spesso gli artisti a rompere gli indugi e renderle

¹¹⁰ A titolo di esempio, per lo specifico caso italiano, si veda *Gli studi*, VII, in F. Mazzocca (a cura di), *Scritti d’arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1998, pp. 413-439. Alcuni anni più tardi rispetto a Thovez, Ugo Ojetti condurrà un’analoga operazione, destinata ad essere poi raccolta nel volume *Ritratti d’artisti italiani* del 1911.

¹¹¹ E. Thovez, *Artisti contemporanei: P. A. J. Dagnan-Bouveret*, in “Emporium”, vol. VI, n. 32, agosto 1897, pp. 82-100; id., *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, in “Emporium”, vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 162-178.

¹¹² Inizialmente Delleani avrebbe dovuto condividere la sala di Monaco con il pittore olandese Jozef Israëls; cfr. A. Dragone, *Delleani*, vol. I, Cassa di risparmio di Biella, Biella, 1973-1974, p. 608, nota 2.

anche in questo caso note al pubblico (“queste spinte all’esitazione degli artisti sono forse gli unici buoni uffici di un critico...”).¹¹³

Ma l’impegno di Thovez con gli artisti si sarebbe esteso, in alcuni casi, anche oltre. Diretto a fornire opportunità concrete di lavoro o a garantire un sostegno effettivo nell’affrontare i momenti difficili che gli artisti erano chiamati a superare. Nel caso di Carena (la cui vicinanza al critico si può leggere in alcuni riflessi della sua pittura, che proprio in quegli anni si confronta con i preraffaelliti inglesi e con la ritrattistica di Whistler),¹¹⁴ Thovez riuscì a fargli ottenere un incarico di collaborazione con la rivista “La Riviera Ligure”, diretta da Mario Novaro, sfociata nella pubblicazione di alcuni suoi disegni.¹¹⁵ Un incarico che riuscì contestualmente a ottenere anche per un altro giovane artista torinese, Cesare Ferro, pure lui allievo di Giacomo Grosso all’Accademia Albertina. Ma non solo. Nel 1905, Thovez si pose in prima linea a denunciare l’ingiustizia perpetrata ai danni di Carena nel concorso al Pensionato artistico nazionale di Roma, assegnato all’artista torinese soltanto dopo un anno di faticosi dibattimenti e incomprensioni.¹¹⁶

Una presa di posizione molto simile, se non addirittura più aggressiva, venne intrapresa nello stesso anno, a favore questa volta di Bistolfi, che si vedeva defraudare della cattedra di scultura all’Accademia Albertina, occupata per quasi quarant’anni dallo storico docente Odoardo Tabacchi e resasi disponibile dopo la sua morte.¹¹⁷ Il concorso, vinto dallo scultore toscano Cesare Zocchi, apriva un feroce dibattito in città e Thovez scese in campo senza esitazioni per denunciare l’“enormità” del risultato. La commissione istituita a Roma e composta dagli scultori Augusto Rivalta, Giulio Tadolini, Eugenio Maccagnani ed Ernesto Biondi – ai quali si aggiungevano, ignari delle ostilità verso lo scultore casalese, i due delegati torinesi Grosso e Corradino – giudicò sarcasticamente la produzione di Bistolfi più vicina a quella di un poeta piuttosto che a quella di uno scultore (“Bistolfi è un poeta, non uno scultore!”),¹¹⁸ sentenziandone la definitiva incompatibilità rispetto

¹¹³ E. Thovez, *Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Edoardo Rubino*, in “La Stampa”, 19 gennaio 1905, p. 3.

¹¹⁴ Sulla stagione giovanile di Carena si veda M. M. Lamberti, *Gli anni torinesi di Felice Carena*, in F. Benzi (a cura di), *Felice Carena*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, 30 gennaio - 7 aprile 1996), Fabbri Editori, Milano 1996, pp. 9-22.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 16. Lo stesso Thovez aveva collaborato alla rivista “La Riviera Ligure”, pubblicando alcuni suoi componimenti poetici: *Fantasma* (a. VIII, n. 38, 1902, p. 402), *Nell’ombra* (a. VIII, n. 41, 1902, p. 435), *Sogno d’un mattino d’inverno* (a. IX, n. 47, 1903, p. 508).

¹¹⁶ E. Thovez, *Il successo degli artisti piemontesi al concorso del Pensionato Artistico di Roma*, in “La Stampa”, 2 gennaio 1905; *id.*, *La questione del Pensionato artistico nazionale e il ricorso contro il torinese Carena*, in “La Stampa”, 2 novembre 1905, p. 3; *id.*, *Il Pensionato artistico restituito al pittore Carena*, in “La Stampa”, 25 dicembre 1905, p. 3.

¹¹⁷ E. Thovez, *Zocchi preposto a Bistolfi!*, in “La Stampa”, 15 dicembre 1905, p. 2.

¹¹⁸ *Ibidem*.

all'incarico. Secondo Thovez, la decisione di far vincere Zocchi altro non era che un'operazione di "meditata offesa al Bistolfi",¹¹⁹ stabilita prima ancora di aprire le votazioni e portata a compimento da una commissione preconcepita e incompetente:

Noi ci domandiamo se sia lecito che nei concorsi delle nostre scuole d'arte, i pigmei possano impancarsi a giudici dei titani; se sia lecito che una triade di accademici irosi possa inibire l'insegnamento ad un grande artista per ciò solo che è un poeta.¹²⁰

Il gruppo di artisti sodali con il critico, nonostante la spiccata disomogeneità di orientamenti – che transitavano dall'ufficialità accademica di Grosso alla pittura sociale di Carena – rappresentava comunque un fronte compatto di opposizione contro una linea ben più reazionaria di intendimenti,¹²¹ attiva in quel momento a Torino e gravitante attorno alla figura del pittore e scrittore d'arte Marco Calderini (responsabile, in parte, dello stesso fallimento di Bistolfi al concorso per l'Accademia).¹²²

Si trattava di fatto di una campagna diffamatoria e ostile, ricorrente già da tempo in città, orchestrata soprattutto contro Thovez, ma attivata anche nei confronti di buona parte di quegli artisti schierati al suo fianco.¹²³ Era condivisa da pittori e scultori avversi al rinnovamento moderno, gli stessi che nel febbraio 1906 si erano riconosciuti nell'associazione culturale denominata Unione Artistica Professionale, la cui nascita era

¹¹⁹ *Ibidem*. L'idea che la cattedra di scultura dovesse essere attribuita a Bistolfi rientrava ormai in una convinzione comune: "Così universale era la persuasione che nessuno più del Bistolfi fosse, per l'alto ingegno, per le cose compiute e per le sue straordinarie qualità di educatore, meritevole di quest'ufficio e che nessuno potesse vantare a proprio titolo una più nobile e solenne corona di opere, che i migliori fra gli scultori italiani, i soli che potessero legittimamente sperare di contendergli quell'onore, con nobile atto di deferenza o di fratellanza artistica, non vollero nemmeno scendere in gara. E infatti il Bistolfi non aveva di fronte che scultori di second'ordine" (*ibidem*).

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Sulle stesse pagine dei quotidiani torinesi, l'esistenza di questi due fronti opposti, operanti in città, era cosa ormai risaputa: "È noto a tutti e sarebbe ingenuità il volerlo dissimulare che nella promotrice vi sono due correnti, anzi due gruppi d'artisti nettamente avversari, dei quali l'uno fa capo al Calderini, e l'altro al Grosso, al Bistolfi, al Calandra" (*Per la Quadriennale. Un accordo necessario*, in "Gazzetta del Popolo", 16 gennaio 1908, p. 5). "Non è un mistero per nessuno [...] che i nostri artisti sono da alcuni anni divisi in due campi [...]. Una parte degli artisti fa capo, senza vincoli speciali, a Leonardo Bistolfi, a Lorenzo Delleani, a Giacomo Grosso; l'altra si raccoglie in una società detta *L'Unione artistica professionale*, ed ha per capi Silvio Allason, Marco Calderini, Giovanni Piumati, Carlo Stratta, Carlo Pollonera, Luigi Belli" (*A proposito della "Quadriennale di Belle Arti"*, in "La Stampa", 9 marzo 1908, p. 3).

¹²² Sulla figura di Calderini si veda M. P. D'Orazio, *Calderini Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1973, pp. 612-613. In qualità di membro della Commissione permanente di Belle Arti, attribuitagli dal Ministero nel 1892, Calderini aveva esercitato una serie di pressioni affinché Bistolfi non ottenesse la cattedra dell'Accademia di Torino; tale scelta di campo si rende evidente nella stessa corrispondenza intrattenuta con Zocchi (destinatario dell'incarico), conservata – insieme a tutto l'archivio del pittore – presso l'Archivio di Stato di Torino.

¹²³ Nel 1903, in occasione dell'elezione di Calderini a membro della Giunta superiore di Belle Arti, veniva pubblicato a Torino il numero unico "La baraonda artistica". Il foglio, oltre a celebrare il successo di Calderini, si scagliava contro gli artisti Bistolfi, Calandra, Delleani e Falchetti (*Da questa parte, o Signori*, in "La baraonda artistica", numero unico, 31 maggio 1903, pp. n.n. [3-4]) così come nei confronti di Thovez (*Le paturne di un critico*, ivi, p. n.n., [4]).

stata accompagnata dalla fondazione della rivista mensile “Il Manipolo”.¹²⁴ Oltre a Calderini, l’associazione includeva i pittori Silvio Allason, Carlo Cane, Luigi Onetti, Giovanni Piumati, Carlo Pollonera, Carlo Stratta, lo scultore Francesco Sassi e l’architetto Cimbro Gelati. L’azione di costoro era indirizzata a combattere l’ingerenza e la partigianeria della critica italiana, accusata di sostenere gruppi molto ristretti di artisti, non sempre così meritori, facilitandone il successo nei concorsi e nelle commissioni ufficiali. Il disequilibrio denunciato dal gruppo si rese evidente proprio in quell’anno, nel 1906, con la decisione del municipio di Torino di affidare agli scultori Bistolfi, Calandra, Canonica e Rubino la realizzazione dei gruppi plastici del Ponte Umberto I, senza passare per la naturale prassi del concorso pubblico. L’iniziativa del Comune – giudicata dal gruppo calderiniano come inammissibile – trovò naturalmente ampio consenso in Thovez, che sulle pagine de “La Stampa” commentò:

Per quanto riguarda i quattro gruppi statuari, [...] l’autorità municipale propose di darne privatamente incarico agli scultori Bistolfi, Calandra, Canonica e Rubino; misura logica e imparziale, perché sono questi quattro artisti che per l’ingegno e le opere compiute sono unanimemente riconosciuti come i più eminenti che la nostra città ospiti in fatto di arte statuaria.¹²⁵

La reticenza di Calderini nei confronti dei critici d’arte “professionisti” – quelli estranei, insomma, a una conoscenza pratica e diretta della pittura o della scultura – era nota da tempo. Già nel 1886, sulle pagine della “Gazzetta letteraria”, il pittore invitava a riportare il dibattito critico nel contesto stesso della produzione artistica (“l’arte agli artisti”),¹²⁶ arrivando in tempi più recenti a conclusioni ancora più drastiche. Chiamato nel 1905 a partecipare – insieme allo stesso Thovez –¹²⁷ al Congresso Artistico Internazionale di Venezia, Calderini inviò preventivamente una serie di suggerimenti, che avrebbero posto le basi per le future discussioni da affrontare nel congresso veneziano, previsto nel mese di

¹²⁴ Relativamente all’Unione Artistica Professionale e alla rivista “Il Manipolo” si veda V. Malfa, *Una rivista di artisti a Torino: “Il Manipolo” 1906-1911*, dissertazione finale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e filosofia, relatore F. Rovati, a.a. 2009-2010.

¹²⁵ E. T. [Thovez, E.], *La decorazione del ponte Umberto I*, in “La Stampa”, 23 aprile 1906, p. 3.

¹²⁶ M. Calderini, *I nemici dell’arte*, in “Gazzetta letteraria”, 8 maggio 1886, p. 149.

¹²⁷ All’invito di Fradeletto, Thovez rispondeva: “L’argomento mi interessa assai e forse mi lascerei attirare a svolgerlo se potessi prendere parte al Congresso ma purtroppo ciò non mi sarà possibile perché le mie vacanze estive terminano il quindici settembre, nè potrò in seguito lasciare l’ufficio” (lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 15 agosto 1905, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, b. 22, “Congresso artistico internazionale Venezia 1905”); a fronte delle ulteriori insistenze di Fradeletto, Thovez sarebbe tornato a scrivere: “Purtroppo non potrò recarmi al Congresso: vi assisterò certo in ispirito, facendo voti ardenti pel trionfo della buona causa. Non sono amico dei congressi, ma questo mi pare veramente legittimo necessario, perciò vi avrei partecipato con amore: ma che vuole? Sono oramai un povero schiavo” (lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 9 settembre 1905, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto, b. 2).

settembre. In un elenco distribuito su cinque punti, Calderini individuò come questione prioritaria e di massima urgenza

[la] necessità di escludere da ogni direzione ufficiale di mostre artistiche, – specialmente solenni –, come da ogni direzioni di istituzioni ufficiali artistiche, le persone che non praticano l'arte, e tanto più i cosiddetti [sic] critici d'arte non artisti.¹²⁸

La spaccatura si sarebbe resa ancor più evidente nel corso dell'estate 1906, valicando il confine della carta stampata per approdare sui banchi di un'aula di tribunale. Un giudizio molto severo di Thovez che era stato pubblicato il 4 giugno su "La Stampa" ed era riferito al pittore Vittorio Cavalleri,¹²⁹ presente insieme ad altri artisti piemontesi all'Esposizione di Milano del 1906, innescò una *bagarre* cittadina senza precedenti. Il giorno stesso dell'uscita dell'articolo due allievi di Cavalleri – Mario Gachet e Giulio Vercelli – fecero irruzione nella redazione del giornale, indirizzando a Thovez una serie di "violenti parole offensive",¹³⁰ pronunciate con la "palmare [...] intenzione di offendere".¹³¹

La notizia dell'aggressione verbale perpetrata ai danni di Thovez, unita alla decisione del critico di intraprendere un'azione legale, venne subito resa nota sulle colonne del quotidiano e innescò una serie di reazioni a catena.¹³² I pittori Calderini e Pollonera si schierarono immediatamente a favore degli allievi di Cavalleri, manifestando il loro dissenso in due rispettive violente lettere, indirizzate una al giornale e l'altra direttamente al critico, rese note soltanto in seguito.¹³³

Nonostante le intenzioni iniziali di Thovez fossero orientate a risolvere la controversia attraverso la "soluzione cavalleresca" del duello, il direttore del giornale Alfredo Frassati lo invitò a scegliere la via legale e a querelare i suoi detrattori "perché la critica esercitata serenamente [...] non deve cedere né a violenze, né a intimidazioni".¹³⁴ Un consiglio condiviso anche da Francesco Ruffini, preside della Facoltà di Legge dell'Università di Torino, che fu interpellato da Thovez con la finalità di ottenere un parere autorevole e

¹²⁸ Lettera di M. Calderini al Comitato Ordinatore del Congresso Artistico Internazionale, Torino, 30 aprile 1905, La Biennale, ASAC, Fondo Storico, Carte Antonio Fradeletto, b. 2).

¹²⁹ "Singolare aberrazione è quella del Cavalleri, il quale ha dipinto un cielo popolato di nuvolette geometricamente disposte secondo cerchi che si intersecano come in quei guillochès che si costumavano vent'anni sono sulle calotte degli orologi. Il Cavalleri sembra in vena di questi scherzi geometrici: l'anno scorso a Venezia ci diede i cerchi fatti dalle cipolle rotanti; quest'anno ci spezzetta il cielo in losanghe curvilinee" (E. Thovez, *La pittura a Milano. Artisti organizzati e non organizzati. I piemontesi*, in "La Stampa", 4 giugno 1906, pp. 2-3).

¹³⁰ *Pei diritti della critica*, in "La Stampa", 5 giugno 1906, p. 3.

¹³¹ *La sentenza contro i pittori Pollonera, Gachet e Vercelli. La critica e i suoi diritti*, in "La Stampa", 20 luglio 1906, p. 5.

¹³² *Pei diritti della critica*, in "La Stampa", cit.

¹³³ *Ancora per la libertà della critica*, in "La Stampa", 10 giugno 1906, p. 4.

¹³⁴ Cini, *Reati e pene. Pel diritto e per la libertà della critica*, in "La Stampa", 26 giugno 1906, p. 3.

competente sull'intera vicenda ("La sua questione coinvolge un'altissima questione di principio: di sapere cioè se la critica sia o non libera. Lei freni il suo giusto impulso e pensi che ci vuol maggior coraggio civile ad affrontare un dibattito sulle idee che a scendere sul terreno").¹³⁵

Una decina di giorni dopo l'aggressione al giornale, quando la data dell'udienza era stata probabilmente già stabilita, Thovez scrisse a Ojetti, aggiornandolo sulle sue recenti disavventure. Approfittò dell'occasione per chiedergli di presenziare come testimone al processo contro i tre pittori, nella certezza di un suo sostegno, quale amico e critico, sodale alla "categoria":

Vorrei domandarvi se una gita a Torino vi sarebbe di peso. Ecco di che si tratta. Sono stato aggredito (verbalmente) in modo violentissimo dai miei cari concittadini pittori ed ho dovuto dare due querele. Non è questa che un episodio della campagna organizzata a Torino, Roma, Milano contro i critici d'arte, e della quale non sarete ignaro. Ho tanto in mano da farli condannare dieci volte, e forse appunto per ciò mi faranno le solite scuse. Ma se così non fosse, se le querele si discutessero, la vostra presenza mi sarebbe grata, per testimoniare della mia buona fede... e di altre cose!¹³⁶

Il 25 giugno si aprì il dibattito. Oltre a Gachet e Vercelli, Thovez decise di denunciare anche Pollonera, autore della lettera ingiuriosa recapitata al suo indirizzo. La circostanza del processo contro Gachet-Vercelli-Pollonera assunse sin da subito una fisionomia ben diversa dai consueti dibattimenti, richiamando presso il tribunale torinese non il solito pubblico ma una vasta partecipazione degli artisti presenti in città:

L'aula modesta ed angusta della Prefettura Urbana fu insolitamente affollata quest'oggi d'un pubblico tutt'affatto speciale [...]. Artisti d'ogni età, d'ogni tendenza e d'ogni valore di buon'ora s'accalcarono nel recinto, di solito tribuna riservata agli sfaccendati ed ai dilettanti di dibattimenti.¹³⁷

D'altronde, a prescindere dalla pena che sarebbe stata inflitta ai tre imputati – se ritenuti colpevoli –, il processo richiamava interessi decisamente più alti ed eruditi, dei quali erano tutti consapevoli, tesi a stabilire "fino qual punto la critica potesse vantare ampia libertà di giudizio".¹³⁸

Nonostante la disponibilità accordatagli da Ojetti, Thovez decise di non scomodarlo da Milano. Fece invece intervenire le persone a lui più prossime, interpellate per dimostrare la bontà e l'onestà del suo giudizio di critico. Oltre al direttore Frassati, che definì la sua

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 15 giugno 1906, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

¹³⁷ Cini, *Reati e pene. Pel diritto e per la libertà della critica*, in "La Stampa", cit.

¹³⁸ *Ibidem.*

come una “voce libera ed onesta” (affermando poi di non aver mai “assistito ad una scenata così deplorabile” tra le mura della redazione del giornale), Thovez chiamò a testimoniare gli scultori Calandra e Bistolfi, accolti con una certa ostilità dal pubblico presente, richiamato non a caso più volte all’ordine dal Pretore. Bistolfi, in particolare (“anche lui rumoreggiato... dai nihilisti della critica”), approvò pienamente il giudizio di Thovez su Cavalleri, spingendosi a definirlo addirittura come “il più sereno di tutti i critici”¹³⁹ italiani.

La linea della difesa invece, si appoggiò sul solito pregiudizio di incompetenza avanzato più volte, già al centro dei litigi innescatisi con la Triennale torinese del 1896,¹⁴⁰ ribadito questa volta dall’avvocato difensore Roggeri in sede di dibattimento: “chi vuol parlare di quadri, deve saperne fare!”¹⁴¹

Pollonera, chiamato a testimoniare, affermò l’evidente parzialità e incompetenza del critico (“[Thovez] ha in antipatia un gruppo di artisti. E mentre d’altri va persino alla ricerca delle loro intenzioni per elogiarli, di questi cita invece i difetti, ingigantendoli, e tace ogni merito”), così come lo stesso Calderini, che neanche di fronte all’autorità del Pretore si trattenne dall’utilizzare toni inappropriati e violenti: “Il signor Thovez ha la massima incompetenza e leggerezza: il suo modo di criticare è quello d’un pazzo o d’un cretino”.¹⁴²

Dopo sei ore di udienza il tribunale emise la sua sentenza, che dava piena ragione a Thovez, obbligando i tre pittori a risarcire il critico (50 lire Gachet e Vercelli, 100 lire per Pollonera) accollando loro, inoltre, le spese processuali.¹⁴³

I pittori condannati non si sarebbero comunque arresi, decidendo di proseguire la loro difesa nel processo di appello, sostenuti in questo dalla rivista “Il Manipolo”, che nel mese di luglio licenziò un numero intero a commento della vicenda.¹⁴⁴

Il giorno dopo il processo, il 26 giugno, Thovez comunicava l’esito dell’udienza all’amico Ogetti,¹⁴⁵ che soltanto due mesi più tardi sarebbe stato anche lui coinvolto in un analogo

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, cap. II, *Polemiche intorno a un dipinto*.

¹⁴¹ Cini, *Reati e pene. Pel diritto e per la libertà della critica*, in “La Stampa”, cit.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*. Il testo della sentenza veniva reso noto un mese più tardi, sempre sulle pagine del quotidiano “La Stampa”; *La sentenza contro i pittori Pollonera, Gachet e Vercelli. La critica e i suoi diritti*, in “La Stampa”, 20 luglio 1906, p. 5.

¹⁴⁴ Il quinto numero de “Il Manipolo”, apparso il 5 luglio 1906, era interamente dedicato al processo. In particolare, gli articoli riguardanti Thovez furono: Il Manipolo, *Perché questo numero speciale*, pp. 1-2; M. Calderini, *Delle Relazioni sui Premi alla Critica nelle Biennali venete*, pp. 2-4; Il Registratore, *Le qualità dell’Ottimo e Valoroso nostro Thovez*, pp. 4-6; Dott. C.M. Devecchi, *Il Poema dell’adolescenza (Enrico Thovez)*, pp. 6-8; *La modestia del Dott. Thovez*, p. 8; Ultor, *Verdi fu un incosciente Morelli lavorò inconsapevolmente*, p. 3; M. Calderini, *Un meritato rimprovero*, pp. 5-6.

procedimento giudiziario, impegnato in una causa contro il pittore Sartorio.¹⁴⁶ Una vicenda, finita anche in quel caso con la condanna dell'artista, colpevole di aver inviato una lettera ingiuriosa al critico.

Nel mese di settembre, quando ormai le rispettive vertenze si erano concluse, Thovez poté orgogliosamente scrivere a Ojetti: “Abbiamo dunque una nuova immunità: quella degli artisti [...]. Non mancava che questo solenne incoraggiamento della magistratura per completare l'educazione di certi artisti italiani!”¹⁴⁷

Milano 1906: L'arte malata

Nella primavera del 1906 venne inaugurata l'esposizione internazionale di Milano, organizzata per commemorare l'apertura del traforo del Sempione. L'importante rassegna, già in programma da alcuni anni,¹⁴⁸ rappresentava il primo passo della città verso quel ruolo indiscusso di “capitale industriale” della nazione, destinato a consolidarsi con la fine del decennio in corso.

Nonostante il tenore dell'iniziativa fosse destinato a valorizzare gli ambiti legati allo sviluppo industriale e tecnologico del Paese (il tema della mostra era appunto quello dei trasporti), l'esposizione milanese non abbandonò l'ambizione di offrire comunque il suo contributo al rinnovamento estetico in Italia, già avviato con la *Prima Esposizione Internazionale di Arti Decorative* di Torino quattro anni prima. Fu pertanto deciso di introdurre – oltre alla tradizionale mostra di Belle Arti – anche di una sezione di arti applicate.

Certo che i presupposti, a quattro anni di distanza dalla rassegna subalpina, erano nel frattempo alquanto mutati. Se la mostra di Torino del 1902 era nata con quello spirito di

¹⁴⁵ “Le mie querele furono discusse ieri e finirono come vedrete dalla *Stampa* che vi invio, immaginando possa interessare la vostra curiosità di psicologo della amabile schiera dei nostri amici artisti. [...] Rimpiango che il resoconto del giornale non possa offrirvi le ineffabili teorie svolte dagli avvocati avversari, secondo i quali la critica d'arte sarebbe lecito solo a chi è giunto all'eccellenza dell'arte stessa! Immaginate che per criticare Dante o Leonardo occorra aver fatto la *Commedia* o la *Vergine delle Rocce*?” (lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 26 giugno 1906, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”).

¹⁴⁶ *La querela di Ugo Ojetti contro il pittore Sartorio*, in “Corriere della Sera, 11 settembre 1906, p. 3.

¹⁴⁷ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 13 settembre 1906, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”).

¹⁴⁸ Relativamente all'esposizione si veda P. Redondi, D. Lini (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira 2006.

rinnovamento volto a diffondere i precetti dell'“arte nuova” anche in Italia,¹⁴⁹ contribuendo ad un bilancio più generale sul movimento decorativo moderno, l'esposizione di Milano si trovava in una condizione di entusiasmo ormai superato e doveva fare i conti con la sconfitta di quegli ideali di integrazione “tra arte e vita” a lungo tempo auspicati.

La progettazione dei luoghi dell'esposizione, affidata ad un gruppo di giovani architetti, rappresentò in qualche misura il segno di questo cambiamento, avvertito dallo stesso Enrico Thovez durante la visita al cantiere, un mese prima dell'apertura ufficiale della mostra.¹⁵⁰ Pur non eccedendo in quelle forme di decorativismo di matrice francese, ormai superato (“c'è da rallegrarsi che siano sfuggiti alle stomachevoli banalità del così detto *liberty*”),¹⁵¹ gli edifici destinati ad ospitare le numerose rassegne recuperavano quella tendenza eclettica che sembrava esser stata da tempo seppellita, fondendo lo stile del barocco italiano coi modelli ormai abusati della *Künstlerkolonie* di Darmstadt.¹⁵² Si trattava di un connubio di motivi giudicati indigesti sia da Pica che da Ogetti,¹⁵³ così come dallo stesso Thovez: “L'impressione è che l'architettura dell'Esposizione manca di eleganza e di gusto, che quasi sempre è pesante ed insipida, che talora è bislacca e pretenziosa”.¹⁵⁴

Il ritorno a Milano degli stili storici, nonostante i progressi ottenuti con la mostra del 1902 – che proprio attraverso i padiglioni di D'Aronco aveva dato prova di come l'architettura “effimera” potesse fornire indicazioni significative di gusto, alla pari dell'architettura

¹⁴⁹ La mostra del 1902 aveva portato, a Torino, una ventata di modernità, destinata a perdurare per alcuni anni. Ancora nel luglio del 1911 Luigi Einaudi affermava sulle pagine del “Corriere della Sera”: “Sulla nostra città spira un vento di modernità. Dopo essere stata per anni la città della compagnia della lesina, con tutti i vantaggi e i danni propri della tendenza, come imposte miti, debiti ristretti, spese riscate, poche spese pubbliche, scarsa iniziativa, sembra ora che Torino voglia mettersi alla testa delle città consorelle d'Italia” (L. Einaudi, *Acqua potabile, gas, impianto idroelettrico e piani regolatori a Torino*, I, in *Cronache economiche e politiche di un trentennio (1893-1925)*, vol. II [1903-1909], Einaudi, Torino 1959, p. 144-148 [144]).

¹⁵⁰ E. Thovez, *L'Esposizione di Milano. L'ambiente e gli edifici. Nel Parco*, in “La Stampa”, 13 marzo 1906, p. 1; id., *L'Esposizione di Milano. Gli edifici di piazza d'Armi*, 26 marzo 1906, pp. 1-2.

¹⁵¹ Id., *L'Esposizione di Milano. L'ambiente...*, in “La Stampa”, cit., p. 1.

¹⁵² “I giovani architetti milanesi hanno avuto il torto di ispirarsi a quello stile moderno tra austriaco e tedesco, che vanno diffondendo pel mondo libri e riviste più sollecite del successo editoriale che della bellezza” (*ibidem*).

¹⁵³ Pica definiva l'architettura dell'Esposizione come un “bislacco amalgama di antico e di moderno, direbbesi ideato dalla fantasia di un pasticciere in delirio” (V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, in “Emporium” vol. XXIV, n. 139, luglio 1906, pp. 3-20 [4]).

¹⁵⁴ E. Thovez, *I Sovrani inaugurano l'Esposizione di Milano*, in “La Stampa”, 29 aprile 1906, pp. 1-2 [1].

destinata a durare –¹⁵⁵ sembrò rifiutare quegli sforzi al rinnovamento moderno compiuti negli ultimi dieci anni.

Diversamente dalla sezione di arte decorativa, non commentata poiché colpita da un incendio che ne distrusse buona parte della proposta,¹⁵⁶ la mostra milanese di belle arti permise a Thovez di tracciare una sorta di bilancio generale sullo stato della pittura italiana, forte di un'esperienza ormai più che decennale nel campo della critica d'arte.

La metafora patologica – adottata già nel 1895 con la nota espressione di “rachitismo”, formulata per contestare il dilagare del preraffaellismo “alla moda” – tornò nella circostanza ad essere evocata in un nuovo e lapidario articolo, intitolato *L'arte malata*.¹⁵⁷

A parte la contestazione verso la sovrabbondanza di opere presenti all'esposizione milanese (“Cinquemila opere. Perché cinquemila? Nessuna nazione al mondo ha mai potuto produrre annualmente [...] un tale enorme cumulo di tele e di marmi e di bronzi che avessero decenza artistica),¹⁵⁸ Thovez accusò gli artisti italiani di aver perso quella sincerità di espressione presente invece nella pittura antica (citava in particolare Van Eyck, Leonardo e, tra i moderni, Böcklin),¹⁵⁹ per intraprendere una ricerca capace di mettere al centro unicamente il problema della tecnica, nelle sue varie accezioni contemporanee:

I giovani sono irreggimentati secondo le particolarità tecniche: abbiamo quelli delle rigchette, i puntinisti, i violettomani, gli evanescenti, quelli della granitura, quelli della sfregatura, quelli delle pennellate sesquipedali, quelli dell'incoerenza bambaginoso, quelli del fango grigio, quelli del fango giallo e quelli del fango oliva. Coteste ricette risalgono a maestri geniali [...] ma in essi la formola, talora discutibile, è sottomessa ad una genialità fantastica e sentimentale¹⁶⁰

Un atteggiamento dettato, secondo Thovez, tanto dalla “pigrizia” dei singoli quanto dalla “preoccupazione commerciale” degli artisti,¹⁶¹ che arrivava ad ingenerare una serie di casi limite:

¹⁵⁵ Secondo il critico, infatti: “Per quanto effimeri, gli edifici di un'Esposizione possono servire a combattere il cattivo gusto ed a propagare l'amore delle forme semplici ed armoniche” (Id., *L'Esposizione di Milano. L'ambiente...*, in “La Stampa”, cit., p. 1.).

¹⁵⁶ L'incendio, divampato il 3 agosto, distruggeva il Palazzo delle arti decorative, collocato nel Parco del Sempione, destinato a ospitare la sezione italiana e ungherese; cfr. O. Selvafolta, *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al principio di un'epoca nuova*, Biblioteca d'arte, Milano 2009.

¹⁵⁷ E. Thovez, *L'arte malata*, in “La Stampa”, 19 maggio 1906, pp. 1-2.

¹⁵⁸ Ivi, p. 1.

¹⁵⁹ “Si va perdendo ogni senso di semplicità, di spontaneità, di arte onesta, sincera e ingenuamente commossa. Tutto è artificio, trucco, polvere negli occhi, spaconata, retorica, forzatura” (*ibidem*).

¹⁶⁰ Ivi, p. 2.

¹⁶¹ Come esempio portava – tra gli altri – il caso di Giacomo Balla: “È difficile spiegarsi come un giovane d'ingegno, quale è il Balla, persista in un divisionismo così poco logico. Il Balla dipinge, per esempio, una testa con pennellature fuse, come un non divisionista qualsiasi, e poi vi dissemina, evidentemente a caso,

Ma negli imitatori lo strumento, la formola, esagerata, è divenuta lo scopo. Essa è come una divisa che si veste perché è di moda. Tant'è vero che spesso cambiano di reggimento. Taluni passano da un anno all'altro dal divisionismo rigido alla fluidità bambaginoso. Ne conosco che hanno indossato tutte le livree volta a volta¹⁶²

Soltanto un anno prima, Thovez aveva preso ad esempio una bizzarra illustrazione umoristica, apparsa nel 1896 sulla rivista tedesca "Jugend",¹⁶³ per mostrare la volubilità degli artisti contemporanei. L'illustrazione, che per il critico era talmente pregnante da convincersi ad appenderla alle pareti della sua camera – come conforto alle proprie "persuasioni e come monito eccellente contro le possibili aberrazioni dello spirito" –,¹⁶⁴ ripercorreva le insolite vicende di un artista tedesco, indicato scherzosamente con il nome di Modeslaw Manierewicz. Otto autoritratti restituivano il suo incredibile percorso pittorico, che dalle prime prove accademiche si spingeva sino all'assimilazione delle tecniche figurative più disparate (realismo, simbolismo, *pointillisme*, preraffaellismo), secondo un dettato di ricerca teso unicamente ad inseguire le mode del momento.

Di fronte al dilagare dei tecnicismi finì a se stessi, Thovez auspicò un ritorno della pittura nel suo confine della tradizione antica, sollecitando a quell'"unità della tecnica" che "per cinquecento anni ha retto al pittura".¹⁶⁵ Un "ritorno al mestiere" che secondo il critico avrebbe dovuto nascere sull'esempio delle botteghe medioevali e rinascimentali, richiamato non a caso nella lunga recensione al volume *La tecnica della pittura* di Previati, pubblicata nel 1905.¹⁶⁶ Nel ricostruire la formazione degli artisti del passato, il critico sosteneva infatti come:

Il pittore d'altri tempi imparava in una bottega la tecnica della pittura [...]. Questa iniziazione tecnica rendeva il pittore antico capace di padroneggiare la materia e i mezzi meccanici di rappresentazione in un'età in cui per solito gli artisti moderni lottano con le prime difficoltà della tecnica. Egli poteva volgersi intero alla sua visione interiore di poesia, non più preoccupato del mezzo di estrinsecarla.¹⁶⁷

pochi spruzzi di verde, di rosso, di turchino. Gli stessi divisionisti dovrebbero ripudiare un impiego così strano del loro metodo" (E. Thovez, *La pittura a Milano. I Romani*, 16 luglio 1906, pp. 1-2 [2]).

¹⁶² Id., *L'arte malata*, in "La Stampa", cit., p. 2.

¹⁶³ Cfr. "Jugend", a. I, n. 43, 24 ottobre 1896, pp. 694-695.

¹⁶⁴ "Vi è, in un fascicolo d'anni a dietro della nota rivista artistica di Monaco, la Jugend, un'illustrazione satirico intorno alle tendenze della pittura moderna che mi ha vivamente colpito per l'acume dell'analisi e per la sua profondità filosofica. Io l'ho appesa alle pareti della mia camera, come un amico conforto alle mie persuasioni e come un monito eccellente contro le possibili aberrazioni dello spirito, e come tale la vedo da anni indicando agli amici, pittori e critici d'arte" (E. Thovez, *Il problema delle tendenze*, in "La Stampa", 4 maggio 1905, pp. 1-2 [1]).

¹⁶⁵ Id., *L'arte malata*, in "La Stampa", cit., p. 2.

¹⁶⁶ E. Thovez, *Come si deve dipingere?*, in "La Stampa", 31 marzo 1905, pp. 1-2.

¹⁶⁷ Ivi, p. 1.

Il confronto tra il passato e il presente era schiacciante. La mancanza di un insegnamento in grado di fornire delle solide basi ai giovani pittori (negli stessi rudimenti più elementari, legati ad esempio al “modo di preparare le tele”) portava ad uno smarrimento comune e diffuso, inevitabilmente destinato a ripiegarsi su quei meccanismi di imitazione tanto disapprovati:

Ma che ne sa di tecnica il pittore odierno? Non sa nulla di nulla. Compera da un negoziante i tubetti di colore, una tavolozza ed i pennelli, e si pone, come un barbaro, dinanzi alla tela e cerca di dipingere, come se egli fosse il primo uomo a cui sulla scena del mondo si sia presentato quel problema.¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Ibidem.*

IV. Tempo di bilanci (1907-1917)

Impressionismo e dintorni

Sin dagli albori dell'attività critica di Enrico Thovez, la marcata diffidenza verso le espressioni figurative provenienti dal territorio francese sembrò contraddistinguere gli esiti del suo impegno di commentatore, più propenso ad accogliere positivamente le esperienze che arrivavano dai paesi anglofoni e germanici piuttosto che dalla vicina Francia. Una cautela verso quanto veniva prodotto al di là delle Alpi che, fatte le dovute eccezioni (che riguardavano soprattutto artisti quali Lucien Lévy-Dhurmer, Auguste Rodin, Jules Bastien-Lepage, Pascal Dagnan-Bouveret), nasceva da un forte pregiudizio verso un paese che considerava, ingiustificatamente, troppo sicuro del suo ruolo di portavoce della modernità e del gusto europeo. Le tensioni sia politiche che economiche attive da parecchio tempo tra Francia e Italia non aiutavano certo lo sviluppo di un clima sereno e disinteressato di scambio culturale, riverberandosi – almeno per Thovez, sino a quel momento sostenitore “triplicista” – nello stesso giudizio sulle arti figurative.

La complessa veicolazione della pittura impressionista in Italia, tra la fine dell'Ottocento e l'avvio del nuovo secolo,¹ non trovò certo nel critico torinese uno degli apostoli della sua divulgazione, ma piuttosto uno dei suoi più accaniti e convinti oppositori. Già alla mostra veneziana del 1897, commentando la proposta della sezione francese che in quell'anno mostrava come trionfatori indiscussi Carolus Duran e Leon Bonnat, non mancò di commentare ironicamente la *Veduta di Ventimiglia* di Claude Monet, definendola “visione fantastica a base di azzurro, con frasche informi e colline di pasta molle”, così come pure il

¹ Sempre valido, per una ricostruzione generale sul problema italiano, R. Longhi, *Prefazione con un ragguaglio su L'impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Sansoni editore, Firenze 1949, pp. VII-XXIX. Per un punto di vista più europeo, F. Benzi (a cura di), *Eredità dell'impressionismo 1900-1945. La realtà interiore*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994.

suo *Paesaggio di primavera*, descritto alla stregua di un’“alta visione informe chiarissima di giallo, di azzurro e di rosa, entro cui dovrebbero trovarsi un prato, un bosco e dei fiori”. Un commento negativo che si estese anche ad un altro esponente del movimento francese, Jean-François Raffaëlli, presente con “Due impressioni di Parigi [...], disegnate nel solito modo meschino”.²

Nel 1899, sempre a Venezia, evitò addirittura di segnalare la partecipazione di Raffaëlli, presente con la tela *Contadini di Plougasnou* e con ben venticinque puntesecche, preferendo esaltare il realismo raffinato di Dagnan-Bouveret o quello più austero di Charles Cottet.

Certo la stessa proposta di pittura impressionista offerta in Italia in quel momento doveva scoraggiare non poco una lettura organica ed esaustiva del movimento. L’esposizione veneziana, nonostante gli sforzi compiuti dagli organizzatori – o da individualità chiamate a coadiuvare il difficile reperimento delle opere in Francia –³ ospitava perlopiù saggi di seconda scelta o comunque dipinti non recenti. Una carenza dovuta soprattutto dalla reticenza degli stessi artisti, più propensi a presenziare con opere maggiori in altre occasioni di confronto europeo.⁴ Al di là del critico Vittorio Pica, smaccatamente filofrancese, che nonostante l’assenza dalla rassegna degli artisti interessati già nel 1895 aveva destinato un capitolo intero del suo volume sulla biennale agli *Impressionisti, divisionisti, sintetisti*, affermando la loro centralità nel contesto europeo,⁵ il giudizio della critica italiana sembrava fluttuare in un terreno di ambiguità e di incoerenza di opinioni, che mostrava tutta la difficoltà nel comprendere un movimento ancora molto poco conosciuto nel paese.⁶

Nemmeno l’incontro con un’ampia rassegna di opere di Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Cézanne e Berthe Morisot, esaminate alla mostra Centennale di Parigi del 1900 – era, questa, l’occasione nella quale

² E. Thovez, *L’arte mondiale a Venezia*, in “Corriere della Sera”, 12-13 maggio 1897, pp. 1-2 (2).

³ Sul ruolo di Vittorio Pica - e marginalmente anche di Ugo Ojetti - all’interno dell’esposizione, soprattutto nel loro rapporto con la Francia, si veda L. Lecci, *Un tamborineur per la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914)*, in D. Lacagnina (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 171-193.

⁴ Cfr. Ivi.

⁵ Sul ruolo di Pica si veda M. M. Lamberti, *Vittorio Pica e l’impressionismo in Italia*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie III, vol. 5, n. 3, 1975, pp. 1149-1201.

⁶ Significativa, in questo senso la posizione di Ojetti, che dalle prime opinioni molto severe sull’impressionismo (cfr. U. Ojetti, *Cent’anni di pittura francese*, in “Nuova antologia”, vol. CLXVI, n. 176, fasc. 704, 16 aprile 1901, pp. 639-653) si distinguerà negli anni successivi come uno dei maggiori sostenitori del movimento. Su Ojetti, cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d’arte. Dal “Marzocco” a Dedalo*, Le Lettere, Firenze 2004 e M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle biennali d’arte antica al Premio Cremona*, Il poligrafo, Padova 2016.

aveva invece scoperto, con grande e positivo stupore, Édouard Manet –⁷ permetteva a Thovez di cambiare idea rispetto a quella schiera di pittori ormai ampiamente celebrata in Francia. Piuttosto, serviva ad acuire la sua avversione verso una pittura considerata da tempo come “incompleta” ed errata (sia da un punto di vista tecnico che compositivo), non priva – a suo dire – di una deleteria influenza sullo sviluppo delle più recenti arti francesi. Proprio nel 1901, commentando la gloriosa tradizione dei paesaggisti francesi del Trenta esposta a Venezia (rappresentata nell’occasione da Camille Corot, Charles-François Daubigny e Jean-François Millet), Thovez vi contrapponeva le prove del più recente impressionismo, colpevole, secondo lui, di aver determinato un’involuzione rispetto ad un genere pittorico da sempre considerato come un’eccellenza del paese: “La Francia non brilla presentemente nel campo del paesaggio moderno; si direbbe che l’errore unilaterale degli impressionisti l’abbia fuorviata”.⁸

Lo scarto, a quel punto, si rendeva evidente nello stesso confronto con gli altri critici italiani, come dimostra il giudizio diametralmente opposto fornito da Pica, che indicava invece nel movimento francese l’esempio più alto e rivoluzionario della recente modernità: “evidente appare oggi, a chiunque non abbia la mente ottenebrata da inguaribili pregiudizii – qui il riferimento sembrava essere diretto proprio a Thovez –, che l’evoluzione da loro [gli impressionisti] fatta fare alla pittura negli ultimi 40 anni, col luminismo nell’ordine formale e col modernismo nell’ordine sostanziale, è la più importante, la più essenziale e la più salutare dell’arte moderna”.⁹

Scorrendo le recensioni thoveziane per le mostre veneziane, l’unica pacata apertura verso il movimento francese sarebbe arrivata soltanto nel 1903, destinata puntualmente al caso di uno specifico dipinto, nulla di più. Accanto alle proposte di Monet e Sisley presenti alla quinta esposizione – giudicate irrimediabilmente “mediocri” e “incomplete” –, Thovez si abbandonava ad un commento pienamente positivo per la tela *La Place du Théâtre Français* di Pissarro (“una delle sue cose più complete per finezza di toni chiari, luminosità, vivacità di rappresentazione della folla”),¹⁰ nella quale ritrovava quei caratteri di trascrizione genuina della modernità da tempo ricercata, che difficilmente poteva individuare nella retorica della pittura idealista, diversamente sostenuta.

⁷ Cfr. *supra*, cap. II, *Parigi 1900*.

⁸ E. Thovez, *L’arte a Venezia. Il paesaggio*, in “La Stampa”, 24 settembre 1901, pp. 1-2 (1).

⁹ V. Pica, *La pittura all’Esposizione di Parigi. II*, in “Emporium”, vol. XIII, n. 73, gennaio 1901, pp. 27-44 (37).

¹⁰ E. Thovez, *L’arte a Venezia. Il paesaggio straniero*, in “La Stampa”, 27 ottobre 1903, pp. 1-2 (2).

Se per Pica la lettura dei contributi critici di Joris-Karl Huysmans, Gustave Geffroy e Camille Mauclair lo portava a formulare una disamina tutto sommato corretta del movimento francese (ma sicuramente poco innovativa e battagliera, che tradiva spesso l'uso – dichiarato o meno – delle sue fonti),¹¹ Thovez – a conoscenza, verosimilmente, degli stessi testi – preferiva appoggiarsi ad un autore discusso e discutibile come Robert De la Sizeranne, certamente meno indulgente nel giudizio rispetto ai nomi poc'anzi citati. Lo scrittore e giornalista francese, punto di riferimento imprescindibile per il critico italiano – tanto nella comprensione del pensiero di Ruskin quanto per la conoscenza dei preraffaelliti inglesi –,¹² sentenziava nel 1900 il fallimento del movimento impressionista, ponendosi su quella linea già tracciata vent'anni prima dallo stesso Émile Zola.¹³ Thovez non doveva poi essere a digiuno, tra l'altro, dei contributi del tanto ammirato Joséphin Peladan (“che in mezzo a molte bizzarrie ha scritto verità estetiche profonde”),¹⁴ anch'egli tra i più fervidi oppositori in Francia del movimento impressionista.

¹¹ Oltre al citato contributo di Lamberti (M. M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, cit.), si veda inoltre G. Villani, *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica. Il metodo e le fonti*, Olschki editore, Firenze 2018. La pacatezza di Pica e la sua tendenza a non fornire mai giudizi taglienti era da tempo riconosciuta; già nel 1888 Felix Fénéon lo tratteggiava con le parole: “Pica ...ne dogmatise pas; in n'est pas le pédagogue qui dispense les approbations et les châtements. Il sait bien que le critique doit être une intelligence perspicace et compréhensive, pénétrant dans l'âme de l'artiste, surprenant sa personnalité esthétique, considérant l'œuvre d'art qu'il point de vue de l'auteur et au point de vue du public, - canal de l'un et de l'autre” (F. Fénéon, *Le Pica*, “La Cravache parisienne”, vol. VIII, n. 386, 14 juillet 1888, ora in Id., *Au-delà de l'impressionisme*, a cura di F. Cachin, Hermann, Paris 1966, pp. 135-137).

¹² In particolare, ci si riferisce ai volumi R. De la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, Librairie Hachette et C., Paris 1895; id., *Ruskin et la religion de la beauté*, Librairie Hachette, Paris 1897. Rispetto all'interesse per il critico francese si veda inoltre la lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 17, 21, 26 giugno 1898, in *Diario e lettere*, pp. 792-793. Relativamente al critico francese si veda S. Bann, *Analogie et Anachronisme dans l'œuvre critique de Robert de la Sizeranne*, in R. Recht, P. Sénéchal, C. Barbillon, F.-R. Martin (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle* La Documentation française, Paris 2008, pp. 291-310. Per l'importanza di Sizeranne nel ragionamento di Thovez sulla fotografia, cfr. *supra*, cap. II, *Poesia fotografica*.

¹³ “Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous, éparse dans leurs œuvres. La formule est là, divisée à l'infini; mais nulle part, dans aucun d'eux, on ne la trouve appliquée par un maître. Ce sont tous des précurseurs, l'homme de génie n'est pas né. On voit bien ce qu'ils veulent, on leur donne raison; mais on cherche en vain le chef-d'œuvre qui doit imposer la formule et faire courber toutes les têtes. Voilà pourquoi la lutte des impressionnistes n'a pas encore abouti; ils restent inférieurs à l'œuvre qu'ils tentent, ils bégayent sans pouvoir trouver le mot” (É. Zola, *Le Naturalisme au Salon*, in “Le Voltaire”, 18-22 giugno 1880; ora in id., *Écrits sur l'art*, a cura di J.-P. Leduc-Adine, Gallimard, Paris 1991, pp. 422-423). Sizeranne, infatti scriveva: “Le maître impressionniste n'a pas paru. Cette révolution, si révolution il y a, fut faite par beaucoup de pygmées et non par un géant. C'est la grande différence, en art, entre les révolutions d'autrefois et celles d'aujourd'hui. [...] Il en résulte parfois des tentatives curieuses, intéressantes pour le progrès d'une technique, mais point assez complètes pour la réalisation d'une œuvre et, au bout de quelques années, le mouvement avorte ou se perd en excentricités, pour avoir été entrepris trop tôt, par des bras trop faibles et dans un sentiment trop étroit” (R. De la Sizeranne, *L'Art à l'Exposition de 1900. II. Le bilan de l'impressionnisme*, in “Revue des deux mondes”, vol. CLIX, 1° maggio 1900, pp. 628-651 [645-646]).

¹⁴ E. Thovez, *Poeti e prosatori del paesaggio*, in “La Stampa”, 6 giugno 1905, pp. 1-2 (1).

Il giudizio più esteso di Thovez sull'impressionismo, fornito a partire dal 1905, si può infatti leggere in continuità con l'articolo *Le bilan de l'impressionnisme* di Sizeranne, apparso all'inizio del secolo sulla "Revue des Deux Mondes", ripubblicato nel 1904 all'interno della raccolta *Les Questions Esthétiques Contemporaines* edita a Parigi da Hachette.¹⁵ Un contributo che ridimensionò fortemente l'apporto del movimento, tanto nel giudizio sui suoi maestri che nell'eredità che avrebbe lasciato al futuro della pittura, relegandolo ad un fatto occasionale: "l'impressionnisme est une découverte: ce n'est pas une peinture".¹⁶

A quella data, Thovez, considerava l'impressionismo come sintomo di una degenerazione di tecnicismi in atto, che aveva indiscriminatamente colpito l'intera Europa, dalla Germania (Max Slevogt, Ludwig Dettmann, Max Liebermann) all'Italia (Emma Ciardi, Leonardo Bazzaro, Emilio Gola) sino ad approdare alla Scozia, dove aveva però assunto un carattere di ricerca atmosferica del tutto autonomo e personale. Deriva che, pur avendo il merito iniziale di essersi posta contro l'accademismo ufficiale,¹⁷ era ben presto rientrata in quelle forme di manierismo "morbose", sicuramente "rispettabili come tentativi" ma "assurde come risultato", sostenute grazie al proselitismo "spesso funesto dei critici d'avanguardia [...] indotti a gabellare i tentativi per risultati ed a confondere i mezzi con lo scopo".¹⁸

Le principali accuse mosse alla fase storica del movimento francese rimproveravano all'impressionismo di aver rotto quel rapporto intuitivo e mimetico con la natura, adottando una tecnica pretestuosa, finalizzata a sortire un effetto unicamente ambientale, poco rispondente alla realtà:

L'aver ripulito le tavolozze dalle salse bituminose. L'aver iniziato l'apoteosi del grigio parve un grande trionfo, ma quante doti necessarie e capitali andarono perdute! Il quadro che era stato fin allora, come dev'esser, composizione decorativa, divenne un angolo squilibrato di realtà purchessia: ogni criterio di scelta, di nobiltà, di poesia, andò perduto. La forma, vale a dire il nucleo stesso della rappresentazione artistica, fu strapazzata ignobilmente, il carattere, l'espressione, la linea furono giocondamente sacrificati all'idolo della tonalità ariosa. [...] Non mai la mobilità della natura fu più

¹⁵ R. De la Sizeranne, *L'Art a l'Exposition...*, in "Revue des deux mondes", cit.; id., *Les Questions Esthétiques Contemporaines*, Librairie Hachette et C., Paris 1904, pp. 51-103.

¹⁶ Id., *L'Art a l'Exposition...*, in "Revue des deux mondes", cit., p. 651.

¹⁷ "L'impressionismo ebbe grandi meriti, ma il non vedere quanto vi sia in esso di incompleto, di puerile, l'accettare un così barbaro abbandono d'ogni qualità di disegno, di composizione, di poesia è snobismo pericoloso" (E. Thovez, *L'arte a Venezia. Il paesaggio straniero*, in "La Stampa", 27 ottobre 1903, pp. 1-2 [2]).

¹⁸ E. Thovez, *L'arte Venezia. Le degenerazioni del tecnicismo. Il fallimento delle tecniche moderne*, in "La Stampa", 29 maggio 1905, pp. 2-3 (2).

calunniata e tradita, e qual lungo e faticoso cammino non ha dovuto compier l'arte per redimersi da quell'aberrazione e per ripescare le tradizioni con tanta inconsapevolezza immolate!¹⁹

Al di là delle tangenze con l'articolo di Sizeranne,²⁰ l'unico campo in cui Thovez accoglieva le peculiarità della tecnica si limitava agli studi dal vero, nei quali la rapidità di esecuzione permetteva di "scusare qualche eccesso" della pittura impressionista, altrimenti improrogabilmente contestata (non poteva infatti sfuggirgli un certo legame con gli studi di paesaggio di Antonio Fontanesi o Lorenzo Delleani, caratterizzati proprio da un'esecuzione corsiva e abbozzata del motivo pittorico).²¹

L'avversione più eclatante verso le proposte transalpine si sarebbe manifestata soltanto due anni più tardi, nel 1907, per riproporsi rinnovata nelle stagioni successive, sotto forma di una serie di articoli destinati a "La Stampa". Oltre al consueto appuntamento veneziano, che nell'occasione non riservava alcuna sorpresa particolare rispetto al passato ("L'arte europea attraversa un periodo di stasi. Nessuna personalità possente è sorta a sostituire quelle scomparse, nessun nuovo indirizzo è venuto a sconvolgere quelli universalmente coltivati"),²² Thovez si recava a Parigi – dopo sette anni di assenza –, mentre era di ritorno da un viaggio compiuto in Inghilterra durante il periodo estivo.

La pittura impressionista, ormai musealizzata nella capitale francese (nel 1894 il Musée du Luxembourg acquisì – non senza polemiche – la collezione Caillebotte, accogliendo le opere dei pittori Manet, Cézanne, Pissarro, Sisley, Redon, Degas e Renoir), trovava proprio in quel momento una celebrazione significativa e molto attesa, quella della figura di Cézanne, destinata a far parlare di sé per molto tempo. L'ampia rassegna retrospettiva, organizzata nel contesto dell'annuale Salon d'Automne (il pittore di Aix en Provence era morto soltanto da un anno), richiamava inevitabilmente anche l'attenzione del critico torinese, non totalmente a digiuno della sua fama, ormai diffusasi da tempo anche al di fuori del territorio francese:

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Si legga in rapporto a Thovez il passaggio: "Ce n'est donc pas, dans une œuvre d'art, en supprimant les qualités reconnues comme nécessaires: la composition, le dessin, le côté substantiel des choses, qu'on réalisera l'originalité de la couleur. C'est en les gardant toutes, en les cultivant soigneusement, qu'éclatera, parmi elle, celle qui est destinée à les faire oublier, presque à l'insu de l'artiste qui n'a cherché rien autre chose que la puissance. Pour être elle-même, l'originalité doit être non pas volue, mais subie" (R. De la Sizeranne, *L'Art a l'Exposition...*, in "Revue des deux mondes", cit., p. 649).

²¹ Non a caso, Roberto Longhi, rileggerà proprio quella stagione dell'arte piemontese come esperienza parallela a quella francese; cfr. R. Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno – 19 ottobre 1952), Alfieri, Venezia 1952, pp. 33-36.

²² E. Thovez, *Il "vernissage" della VII Esposizione Internazionale di Arte a Venezia*, in "La Stampa", 27 aprile 1907, pp. 1-2 (1).

Da tre anni Cézanne trionfa; ma non mai come in quest'anno deve trionfare, poiché dagli sparsi saggi si è giunti ad una esposizione ciclica. Che non ho letto sulle novità, robustezza, freschezza dell'arte sua! La descrizione di certe nature morte mi destava in gola dolcezze di deglutizione estetica. L'ansia di una rivelazione mi incalzava verso il Grand Palais, dove la mostra ha luogo [...]: dò appena uno sguardo alla mostra di Carpeaux, largisco appena un'occhiata alle sale della sezione belga [...]: è arte bella, ma la conosco: c'è tempo per essa: è l'ignoto che mi attira: è Cézanne che voglio vedere.²³

La reazione violenta, avuta dinnanzi ai pittori più giovani, ormai impadronitisi deliberatamente della lezione cezanniana,²⁴ lasciava spazio ad una valutazione più meditata sul maestro, nella quale il critico torinese faticava a rintracciare quei pregi tanto decantati dai commentatori francesi, vedendovi solamente inutili e dannose deformazioni, imputabili ad una mancanza di tecnica piuttosto che ad una licenza di poetica. A differenza dei suoi epigoni, Cézanne appariva a Thovez come un pittore sincero ed onesto (“Il maestro mi disarmava. Cézanne non è, come i suoi imitatori, un *fumiste*, un ciarlatano. Non vi è ombra di affettazione e di *bluff* nella sua opera: è un ingenuo e un sincero: egli non ha avuto che un solo torto: dipingere”), portato alla ribalta da un gruppo di mercanti e critici in malafede, non rispettosi delle limitazioni che, in vita, egli stesso aveva apertamente dichiarato: “L'austero e sincero Cézanne ebbe la coscienza della propria inettitudine. ‘*Ce qui me manque c'est la réalisation*’, diceva con amarezza: in un arte figurativa è detto tutto”.²⁵

Le considerazioni di Thovez avrebbero sollecitato reazioni immediate. Tre giorni dopo l'uscita dell'elzeviro su “La Stampa”, pubblicato il 30 novembre, Giovanni Papini, reduce dalla recente avventura di direttore della rivista “Leonardo” (conclusasi soltanto nel mese di agosto) indirizzava all'amico Ardengo Soffici le seguenti parole: “Ti mando uno stupido articolo su Cézanne di Thovez e t'invito, a nome della nuova rivista *Vita d'Arte* che uscirà a Siena in gennaio a scrivere un articolo su Cézanne (bisogna, però, che ti procuri le fotografie)”.²⁶

²³ Id., *L'ultimo genio*, in “La Stampa”, 30 novembre 1907, p. 3.

²⁴ “Il caso mi porta dapprima in una sala di allievi, allievi, si intende, lontani nel tempo e nello spazio, come ne hanno solo i geni [...]. Ho visto centinaia di esposizioni, sotto ogni cielo e latitudine, sono indurato nelle avventure del mestiere, sono avvezzo in fatto di pittura a non stupirmi di nulla, l'abito critico mi ha corazzato contro ogni sensibilità individuale, ma questa volta mi trovo di fronte all'inimmaginabile. Mi domando se per uno sbaglio di scala non sono entrato in un'esposizione umoristica: attonito, mi guardo attorno per schiarimenti ed aiuto” (*ibidem*).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Lettera di G. Papini ad A. Soffici, 3 dicembre 1907, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, a cura di M. Richter, vol. I (1903-1908), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, n. 145, p. 160.

Il giovane Soffici, pittore e critico non ancora trentenne, rientrato in Italia soltanto nell'estate di quell'anno dopo aver per lungo tempo vissuto a Parigi,²⁷ accoglieva le sollecitazioni di Papini facendosi carico di sviluppare un testo sul pittore di Aix. Forte dell'aggiornamento e dell'esperienza maturata nella capitale francese, soprattutto rispetto ai più recenti sviluppi della pittura d'oltralpe, Soffici proponeva sul fascicolo di giugno della neonata rivista "Vita d'Arte" l'articolo *Paul Cézanne* (il primo in Italia consacrato unicamente al pittore), corredandolo da sette illustrazioni recuperate direttamente in Francia grazie all'aiuto del pittore Maurice Denis.²⁸ Al di là del tono fortemente elogiativo verso l'artista "colto e austero", "pazzo e primitivo" esiliatosi volontariamente in Provenza "per non uscirne che raramente, in seguito, e vittorioso", l'articolo si poneva in realtà in maniera piuttosto ambigua rispetto alla fase storica del movimento impressionista, con esiti – seppur decisamente più edulcorati – non così dissimili da quelle accuse di "incompletezza" avanzate da Thovez alcuni anni prima.²⁹ Proprio per la natura spiccatamente informativa della rivista, distante dal tono battagliero del "Leonardo" o di quello polemico de "La Voce", inaugurata alla fine dell'anno, Soffici evitava di aprire un confronto diretto con il critico piemontese (se non fosse per l'invito estesogli da Papini nella lettera citata, il legame tra i due testi sarebbe stato molto arduo da individuare), limitandosi a tracciare un profilo del pittore, in ciò servendosi delle riflessioni proposte dallo scrittore Jules Laforgue e più recentemente dallo stesso Denis.

L'occasione per tornare a discutere di impressionismo veniva offerta a Thovez soltanto un anno più tardi, con l'uscita del volume di Pica *Gli impressionisti francesi*,³⁰ prima ricognizione organica del movimento francese apparsa in Italia.

²⁷ Relativamente a questa stagione sofficianiana si veda M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, Vita e Pensiero, Milano 1970 (ristampa anastatica, "Quaderni sofficiani", n. 6, Pentalinea, Prato 2000); M. M. Lamberti, *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, atti del convegno di studi (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 7-8 giugno 1975), Centro Di, Firenze, 1976, pp. 227-239. Per un resoconto più esteso sulla sua attività di critico si rimanda a V. Trione, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

²⁸ A. Soffici, *Paul Cézanne*, in "Vita d'arte", vol. I, n. 6, 1908, pp. 320-331. Rispetto alla genesi dell'articolo e ai rapporti con Denis si veda M. Secci, *Un progetto di Soffici e Papini per Cézanne: i Nabis e la Scuola di Pont-Aven nelle lettere inedite a Denis*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897 - 1997)*, Pisa, 1996, (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa), pp. 461-468.

²⁹ Soffici scriveva: "Renoir e Pissarro, che insieme Sisley, Monet e alcuni altri formavano il gruppo impressionista, sono dei bellissimi artisti e toccano spesso delle mirabili altezze; ma sempre la loro opera porta i segni di questa unilateralità – diciamo così – d'intenti e di visione; e quasi sempre le più grandi qualità di questa opera sono di ordine prevalentemente tecnico: qualità di analisi esteriore e mutevole. Raramente, o mai, i loro quadri colpiscono per una realizzazione intera od esauriente: appaiono ognora come il preludio di una magnifica opera nella quale potrebbero venire fusi da una volontà sintetica, che per ora manca" (A. Soffici, *Paul Cézanne*, in "Vita d'arte", cit., p. 322).

³⁰ V. Pica, *Gli impressionisti francesi*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1908.

Adottando la formula della recensione libraria, sempre più utilizzata in quegli anni di lavoro, Thovez rispondeva indirettamente alle insistenze critiche, considerando il movimento francese come una tendenza figurativa oramai storicizzata: “l’impressionismo – così scriveva – appartiene alla storia: se ne può parlare con l’effetto di prospettiva storica che è mancato ai contemporanei” (considerazione che altro non era che un calco italiano del passaggio francese di Sizeranne: “l’impressionisme appartient bien au passé. On peut donc sans injustice le comparer à toutes les écoles du passé”),³¹ elevando dunque il suo giudizio ad un’obiettività che altri in passato non avevano potuto avere (“apprezzare le croste impressioniste fu per parecchi anni il *non plus ultra* del buon gusto per le signore intellettuali e pei critici alla moda”).³²

Le accuse erano molte e riformulavano in parte quelle timide aperture mostrate invece in passato. Oltre a ridimensionare l’apporto innovativo dell’impressionismo nello studio della luce, portando l’esempio dei maestri che secoli prima avevano già raggiunto risultati di eccellenza nella restituzione degli effetti luminosi (segnatamente Jan Vermeer e i fratelli Van Eyck), Thovez non riusciva ad accettare la deliberata rottura degli impressionisti con il passato; quel rifiuto, insomma, delle nozioni fondamentali che da secoli reggevano la tecnica della pittura e lo studio del disegno:

Gli impressionisti francesi non immaginarono di aver nulla da imparare dal passato: poiché la pittura accademica dei loro giorni era melensa di sentimento e fiacca di forma, non cercarono di prendere il buono e di buttare il cattivo: ne fecero tabula rasa e cominciarono *ab ovo*. Non si può buttare dalla finestra l’insegnamento e le esperienze della tradizione senza trovarsi terribilmente poveri. Così accade a loro: ne sorse un’arte che aveva l’infantilità delle cose primitive senza avere la spontaneità e la freschezza.³³

In assenza di quell’evoluzione ritenuta necessaria per uno sviluppo organico della pittura (soltanto un anno più tardi, in una lettera a Benedetto Croce, il caso delle arti figurative veniva preso a esempio per sviluppare alcune considerazioni parallele rispetto al progresso della poesia italiana),³⁴ Thovez indicava poi il rischio di una deriva diletteristica del

³¹ E. Thovez, *L’arte di dipinger male*, in “La Stampa”, 7 gennaio 1909, p. 3; R. De la Sizeranne, *L’Art a l’Exposition...*, in “Revue des deux mondes”, cit., p. 645.

³² E. Thovez, *L’arte di dipinger male*, in “La Stampa”, cit., p. 3.

³³ *Ibidem*.

³⁴ “Ella dice che è *impossibile* che un poeta nuovo parta dal punto più alto raggiunto dai suoi predecessori; ma io non dicevo di partire dal punto più alto raggiunto con la genialità creativa, ma dal punto più alto raggiunto come *metodo*. Vorrà Ella negare la realtà delle conquiste tecniche? Prendiamo un’arte più evidente: la pittura. Crede Ella che i pittori italiani, poniamo dal 500 all’800, abbiano tutti *ricominciato da capo il viaggio* ed abbiano cercato *le vie adatte e gli strumenti necessari*? Se così fosse avremmo avuto nel 500 o nel 600 o nell’800 le ingenuità, gli errori di disegno e di prospettiva dei primitivi. Allora Carlo Dolci sarebbe un genio infinitamente superiore a Giotto perché partendo dallo stesso punto è giunto a un possesso della forma

movimento, connaturata nella stessa tecnica “frettolosa e sommaria” – definita da “scansafatiche” – che “permetteva di mettere in mostra una sbrigiatezza di mano” mentre “nascondeva sotto i cumuli di pasta le deficienze e gli errori di forma”. Contestava inoltre gli stessi temi e soggetti affrontati dai pittori impressionisti (“scene di trattoria, di canottaggio, di scuola di ballo e di carnevale”), giudicati di una “incommensurabile vacuità morale”, scelti unicamente per reagire alle “convenzionalità accademiche”.³⁵

Le eccezioni individuate erano sicuramente poche, limitate alle prime opere di Manet (“composte sotto l’influenza di Velasquez”) o ai paesaggi di Monet, realizzati prima degli anni Settanta. All’impressionismo veniva riconosciuto unicamente il merito di aver ottenuto, talvolta, alcuni effetti cromatici particolarmente armonici, ma pur sempre accompagnati da inammissibili deficienze di forma.³⁶ La conclusione della recensione di Thovez al volume di Pica suonava come una sentenza definitiva al movimento d’oltralpe, giudicato senza appello: “In verità, l’impressionismo francese non è che l’arte di dipinger male”.³⁷

Non sarebbe passato molto tempo per veder nascere un serie di contestazioni in merito all’articolo, intraprese non tanto dalle voci più autorevoli ed accreditate della critica nazionale (lo stesso Pica, diretto interessato, non si sarebbe pronunciato), ma da una generazione giovane ed informata di intellettuali. Per primo Nino Barbantini, da poco alla guida dell’istituzione veneziana di Ca’ Pesaro, esternava sulle pagine della “Gazzetta di Venezia” tutta la sua contrarietà nei confronti delle affermazioni di Thovez, con un articolo che si mostrava già eloquente nella scelta stessa del titolo: *Un critico in errore*.³⁸ Barbantini tentava di scardinare puntualmente le accuse del critico torinese, ricollegando l’impressionismo ad una tradizione pittorica tutta francese e rigettando l’ipotesi di aver agito in totale contrapposizione rispetto alle esperienze figurative del passato:

tanto superiore. Ma non è: gli artisti ~~si sono~~ hanno approfittato man mano delle conquiste progressivamente accumulate dai predecessori. Perché ciò che è avvenuto nella pittura (e nella scultura e in tutte le arti che hanno avuto uno svolgimento normale, e palesemente nella scienza) non deve o non può avvenire nella lirica? E se io, pittore moderno, invece di trar partito per esempio delle conquiste pittoriche di un Velasquez e di un Van Dyck mi rimetto per imitazione ai metodi di Giotto non pecco contro la logica, contro il buon senso, contro la realtà, contro la sincerità?” (lettera di E. Thovez a B. Croce, Torino, 25 gennaio 1910, Napoli, Fondazione Biblioteca “Benedetto Croce”, Fondo Benedetto Croce, Serie 1, Carteggio “Thovez, Enrico”).

³⁵ E. Thovez, *L’arte di dipinger male*, in “La Stampa”, cit., p. 3.

³⁶ “Prive di forma, destituite di espressione, ignare di poesia, barbare di tecnica, che cosa resta a queste tele? Resta, talvolta, un senso più fresco del colore, una armonia delicata di toni chiari, una gamma seducente di grigi” (*Ibidem*).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ N. Barbantini, *Un critico in errore*, in “Gazzetta di Venezia”, 16 gennaio 1909, p. 3.

L'impressionismo volle sottrarre la pittura alla tradizione accademica che ne sottopone il destino a una formulario scolastico, ma intanto voleva ricongiungersi a un'altra tradizione, a quella della corrente realistica che volse l'arte, come nel periodo gotico, allo studio diretto del vero, in particolare al realismo francese di Giovanni Fouquet e di Francesco Clonet [sic], ripreso nel settecento da Watteau, Fragonard, Quintino Latour ecc.³⁹

Più tardi tornava a farsi sentire anche Soffici che, per interessamento di Giuseppe Prezzolini – neo direttore de “La Voce” –, otteneva la pubblicazione dell'articolo *Enrico Thovez e l'arte moderna* sulle pagine del quotidiano fiorentino “Fieramosca”,⁴⁰ giornale che molto spesso accoglieva i contributi del vicino gruppo vociano.⁴¹

L'articolo di Soffici, più pacato rispetto a quello di Barbantini, difendeva la validità dell'impressionismo non tanto nei termini delle sue conquiste sul fronte percettivo e luminoso (come sosteneva, ad esempio, Pica), ma piuttosto giustificando l'affermazione dei suoi mezzi come una conseguenza naturale – quasi fisiologica e pragmatica – delle accelerazioni e dai rivolgimenti imposti dalla società moderna:

come potranno il disegno, la composizione e il colore esser calmi, pacati e corretti, se la nostra mente è inquieta e tumultuosa e il nostro cuore sconvolto da mille contraddizioni? [...] L'artista moderno i cui occhi non veggono più le nobili armonie delle feste pagane e dei fasti antichi s'è buttato con un amore disperato sulla vita che freme e fugge e la sua arte ne ha sposate le forme e la febbre e s'è fatta violenta e feroce.⁴²

Contrariamente a quanto si sarebbe potuto pensare, l'avversione verso Thovez non venne assunta dal gruppo vociano come un *cliché* dai tratti ormai prestabiliti. Il confronto, anche spietato, fu oggetto di brillante discussione, richiamata ogni qualvolta se ne presentò l'occasione, con giudizi talora anche pienamente positivi verso l'operato del critico piemontese (come sarà, ad esempio, per il saggio letterario *Il Pastore, il Gregge e la*

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ulderigo [A.] Soffici, *Enrico Thovez e l'arte moderna*, in “Fieramosca”, 27-28 gennaio 1909, p. 3. L'iniziativa, anche questa volta, era partita non tanto da Soffici, ma piuttosto da Prezzolini. Il 10 gennaio 1909, il pittore scriveva al direttore de “La Voce” Prezzolini: “Ho pensato che mandandomi il giornale [il numero de “La Stampa” con l'articolo *L'arte di dipinger male*] tu abbia voluto dirmi tacitamente di scrivere qualcosa in proposito e l'ho scritto. Io avrei un milione di cose da dire su questo soggetto: ma mi sono contenuto per via dello spazio e spero di non aver abusato. Credo che non ci sarà nulla nel mio scritto che posso spiaccerti”. Prezzolini, a sua volta, rispondeva il 14 dello stesso mese: “Mi avvedo con dispiacere che non hai ricevuto insieme al giornale la mia, nella quale ti pregavo di un articolo per il Fieramosca e di una nota per la Voce sull'articolo di Thovez. Ho mandato l'articolo al F. [ieramosca] dove sarà stampato in settimana ti sarà ricompensato” (G. Prezzolini, A. Soffici, *Carteggio*, a cura di M. Richter, vol. I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1977, nn. 29, 30, pp. 27-28).

⁴¹ Sul numero dell'11 marzo 1909 de “La Voce”, un trafiletto redazionale informava: “*Perché scrivete nel Fieramosca?*” – Così ci chiedono alcuni amici: ai quali abbiamo il piacer di rispondere che ci scriviamo, perché ci siamo stati invitati e *con piena libertà di parola*, atto che così di rado avviene nel giornalismo, E tale da meritarsi una pronta accettazione” (*Perché scrivete nel “Fieramosca”?*), in “La Voce”, a. I, n. 13, 11 marzo 1909, p. 52).

⁴² Ulderigo [A.] Soffici, *Enrico Thovez e l'arte moderna*, in “Fieramosca”, cit.

Zampogna, apparso nel 1910).⁴³ Se il nome di Thovez tornava ad essere citato da Soffici come esempio negativo di travisamento del movimento francese (in apertura del suo noto articolo *L'impressionismo e la pittura italiana*),⁴⁴ il giornalista Luigi Ambrosini, scrittore e polemista, nel tracciare un profilo del quotidiano “La Stampa” e dei suoi collaboratori sempre sul periodico “La Voce”, indicava in Thovez la figura di maggior risalto e qualità all’interno del giornale, anche rispetto all’intero panorama pubblicistico nazionale: “Dov’è un altro critico d’arte nella penisola, che possa vantare tradizioni d’onestà e di libertà e pregi di intelligenza austera, superiori a quelli di Enrico Thovez?”.⁴⁵

Gli orientamenti di Thovez attivi in quel momento si sarebbero resi evidenti nelle due successive edizioni della mostra veneziana, organizzate a scadenza ravvicinata (nel 1909 e, subito dopo, nel 1910) per la concomitanza delle grandi celebrazioni cinquantenarie dell’Unità d’Italia del 1911, programmate a Torino, Roma e Firenze.

La linea figurativa privilegiata da Thovez non prevedeva grosse novità rispetto al passato, ma si districava tra un’ammirazione incontrollata verso l’idealismo di Franz Von Stuck (“è un trionfo dell’idea e del pensiero sulla pura sensualità pittorica che oggi regge l’arte, della poesia di sostanza sulla poesia tecnica”)⁴⁶ o quello Oskar Zwintscher, celebrati rispettivamente a Venezia nel 1909 e nel 1910, e il decorativismo raffinato di Gustav

⁴³ E. Cecchi, “*Il pastore, il gregge e la zampogna*”, in “La Voce”, a. II, n. 19, 21 aprile 1910, pp. 306-207. Toni entusiastici verso la pubblicazione thoveziana venivano espressi anche da Papini, che in una lettera a Soffici del 31 gennaio 1912 commentava: “Due cose mi hanno fatto bene [in quel momento Papini, viveva una profonda crisi personale]: la lettura del Rimbaud tuo (te ne scriverò apposta) | la lettura del libro di Thovez (*Il pastore, il gregge e la zampogna*) dove molte cose nostre sulla poesia italiana son dette abbastanza bene. Leggerai anche te questo libro e credo che sarai d’accordo. Per darti un’idea della sua forza ti dirò che è riuscito a farmi calare dinanzi agli occhi Carducci. Dinanzi a questi egli ha più coraggio di noi” (G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, a cura di M. Richter, vol. II [1909-1915], Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999, n. 434, p. 275).

⁴⁴ “A sentire Enrico Thovez, fu [l’impressionismo] un abbassamento di tutte le dignità estetiche operato da fannulloni infatuati, da pittorelli scansafatiche e un po’ farabutti, con l’unico scopo di nascondere sotto una tecnica arruffona la loro impotenza” (A. Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana. I*, in “La Voce”, a. I, n. 16, 1° aprile 1909, p. 61).

⁴⁵ Cepperello [L. Ambrosini], *Nel giornalismo torinese: “La Stampa”. III*, in “La Voce”, a. I, n. 12, 4 marzo 1909, pp. 47-48 (47); Ambrosini continuava poi affermando: “non è celebre, ma è un uomo al quale si guarda in faccia volentieri, Thovez è un giornalista non solamente con delle idee, ma che ha anche delle opinioni. Perciò, quasi tutto quello che scrive non pure è ingegnoso, ma è pensato; non pure pensato, ma voluto. È un giornalista di studio e di coscienza. Si vede subito che non gli importa nulla di nessuno, e ha studiato più di quello che espone; i suoi articoli sono atti di fede, espressioni sincere della sua anima, tappe del suo ingegno che prova in sé continuo lo sprone allo studio, alla ricerca. Non sfiora gli argomenti, ma cerca sempre di penetrarli, sviscerarli, e rendersene conto con calma precisione ed esattezza. È un uomo rispettabile per tutto ciò che fa; rispettabilissimo per ciò che potrebbe fare. Eppure non c’è alla *Stampa* un uomo più sprecato più rattappito più cincisiato di lui. Invece di ritrovar sé stesso, tutto sé stesso, e distendersi e adoprarsi intero nella milizia quotidiana del giornalismo, si perde, si annuvola, svanisce. Gli manca il dono dell’azione energica e continuata” (*ibidem*).

⁴⁶ “la forza e l’originalità di questa pittura stanno nell’aver sostituito alla spinta accademica, letteraria, di cultura convenzionale, una visione naturalistica, un sentimento che discende nel cuore del mito e dell’epopea o della leggenda e del dramma e li rende cose vive e nuove” (E. Thovez, *L’arte a Venezia. Franz Stuck*, in “La Stampa”, 6 maggio 1909, p. 3).

Klimt, associato per affinità all'architettura della *Wagnerschule*, in particolare ai progetti di Joseph Olbrich.⁴⁷ Tra gli italiani, il giudizio si faceva decisamente meno convinto. Oltre ai consueti nomi di Ettore Tito e Giulio Aristide Sartorio, Thovez indicava Felice Casorati come uno dei più promettenti pittori della giovane generazione, che proprio nel 1909 esordiva per la prima volta all'esposizione veneziana con il dipinto *Le vecchie e Le figlie dell'attrice*.⁴⁸

In quel giro di anni era soprattutto la pittura preraffaellita a rappresentare il modello più alto e colto di rappresentazione, nonché l'esempio attraverso il quale prendere le mosse per contrastare il dilagare di tecnicismi (notoriamente il divisionismo e l'impressionismo) o gli ultimi strascichi del realismo più volgare, corrotto ormai dalla fotografia. Nella pittura preraffaellita Thovez intravedeva una forma di arte che, rimanendo entro il confine dell' "umile, disinteressato, paziente, indefettibile rispetto del vero", era in grado di veicolare motivi aristocratici e poetici "che mancarono e mancano quasi sempre ai realisti latini".⁴⁹

Il ritorno di interesse verso il movimento inglese nasceva sicuramente dall'occasione di un viaggio in Inghilterra, compiuto nell'estate del 1907, che aveva portato il critico a toccare i centri di Londra, Oxford, Liverpool, Manchester e Birmingham, permettendogli di osservare *de visu* le opere di Holman Hunt, Ford Madox Brown e Dante Gabriel Rossetti conservate nelle gallerie cittadine, sino a quel momento conosciute soltanto attraverso le riproduzioni. Un'attenzione che veniva riconfermata con l'incarico di integrare, con alcune brevi notizie sulla diffusione del movimento in Italia, il più ampio volume *Prerafaelismo* di Anna Michaelson, *alias* Jarno Jessen, uscito per l'editore Carlo Clausen di Torino nel 1907.⁵⁰

Nel 1910 l'esposizione veneziana mostrava, più che in passato, un'attenzione verso la promozione della pittura d'oltralpe, allestendo quattro esposizioni personali dedicate ai pittori Pierre-Auguste Renoir, Adolphe Monticelli, Gustave Courbet e Alfred Roll. Al di là delle apparenze, la proposta impressionista di Renoir (o quella pre-impressionista di Monticelli) era in realtà molto meno audace di quanto si possa credere, ma seguiva la linea

⁴⁷ Id., *L'arte a Venezia. Un decoratore: Gustav Klimt*, in "La Stampa", 18 maggio 1910, p. 3.

⁴⁸ Molto interessante l'intuizione thoveziana circa l'uso della fotografia in Casorati ("Dubito un poco che si aiuti con la fotografia, ma in ogni caso lo fa con grandissima abilità, mentre ci sono tanti altri che lasciano trasparire gli errori dell'obbiettivo..." [id., *L'arte a Venezia. I piemontesi*, 20 maggio 1909, p. 3]), ampiamente confermato dagli studi moderni sul pittore; cfr. M. M. Lamberti, *Felice Casorati e la lanterna magica*, in "Prospettiva", nn. 57-60, 1989-1990, pp. 439-448.

⁴⁹ E. Thovez, *L'arte a Venezia. Dal realismo di Courbet a quello di Roll*, in "La Stampa", 24 maggio 1910, p. 3.

⁵⁰ J. Jessen [Anna Michaelson], *Prerafaelismo*, con aggiunte originali sul Preafaelismo in Italia del Dr. Enrico Thovez, Carlo Clausen, Torino 1907 (le parti scritte da Thovez riguardano le pp. 57-62.).

espositiva tracciata dal Salon d'Automne di Parigi, che già nel 1904 e 1908 dedicava rispettivamente una mostra retrospettiva ai due pittori.

Se la presenza di Monticelli veniva ripercorsa da Thovez con indicazioni incredibilmente positive, rintracciando nella sua pittura quei caratteri di libertà cromatica già presenti in Watteau ma anche, con un parallelo più audace, in Paolo Veronese e Giambattista Tiepolo,⁵¹ la sala di Renoir – ordinata da Ugo Ojetti – lo portava a tornare su quelle posizioni di difesa della tradizione, già avanzate alcuni anni prima. La sua riflessione polemica, diretta non soltanto verso il pittore, ma anche verso la stessa critica modernista (Thovez non mancava infatti di ricordare lo scandalo che, soltanto pochi mesi prima, aveva animato il Salon des indépendans di Parigi con la presentazione della tela *Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique* realizzata dall'ignoto pittore genovese Joachim-Raphaël Boronali, ma in realtà dipinta da un asino),⁵² lo portava ad avanzare dei giudizi anche molto pesanti verso le tele di Renoir esposte a Venezia:

La verità innegabile è questa: che di questi trentasette quadri, trentacinque per lo meno, inviati ad una qualunque nostra promotrice di Belle Arti nell'anno di grazia 1910 sarebbero inesorabilmente rifiutati [...] e con piena ragione, perché sono goffi, puerili, ridicoli, inetti, spiacevoli.⁵³

Pur riconoscendo la qualità di un dipinto come *La Loge* (non presente in mostra, ma osservato alla *Centennale* di Parigi del 1900), l'insufficienza anatomica delle figure di Renoir induceva Thovez ad utilizzare epiteti certamente poco qualificanti per definirle: si passava dalle “teste di foca” agli “occhi di pesce”, sino ad arrivare alle “mani che sembrano branche di anfibi” o a “certe chiome piatte e lustre come tela cerata”.⁵⁴ Questa volta era lo stesso critico a chiamare in causa la critica italiana, accusata – per mancanza di sincerità e coraggio – di aver “perpetuato un equivoco funesto”, ponendosi pedissequamente sulla linea tracciata dai commentatori francesi. Il testo di Ojetti per il catalogo veniva infatti ripreso e parafrasato.⁵⁵ Serviva per aprire una questione che, al di là del dibattito sulle teorie del colore e della luce, si configurava problema di natura spiccatamente formale, non ancora del tutto chiarito:

⁵¹ E. Thovez, *L'arte a Venezia. Un sognatore: Monticelli*, in “La Stampa”, 10 maggio 1910, p. 3; il lungo contributo critico thoveziano, certamente uno dei più completi apparsi sino a quel momento in Italia, si basava sullo studio di C. Faure, *Monticelli*, Collection de la Grande Revue, Paris 1909.

⁵² L'accaduto, che all'epoca aveva ingannato molti critici d'arte, verrà da Thovez rievocato in un successivo articolo; cfr. Simplicissimus [E. Thovez], *La coda dell'asino*, in “La Stampa”, 12 dicembre 1912, p. 3.

⁵³ Id., *L'arte a Venezia. Un impressionista: Renoir*, in “La Stampa”, 1 giugno 1910, p. 3.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ U. Ojetti, *Mostra individuale di Pierre Auguste Renoir*, in *IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 22 aprile – 31 ottobre 1910), Ferrari, Venezia 1910, pp. 36-40.

non basta dire che la gloria dell'impressionismo sta nell'aver affermato che forma e colore sono la stessa cosa, e che l'una non esiste senza l'altro: bisognava spiegare perché mai facendone una cosa sola per scrupolo di verità, i polsi diventassero più larghi delle mani e le braccia nascessero dalle orecchie, e le sedie traballassero sul pavimento...⁵⁶

Una domanda che, sottotraccia, non mancava di essere indirizzata a distanza ad un'altra compagine di personalità, che proprio in quei mesi era impegnata a diffondere in Italia la pittura impressionista. Nell'aprile di quell'anno, Soffici inaugurava presso il *Lyceum Club* di Firenze la *Prima mostra italiana dell'impressionismo*,⁵⁷ una rassegna messa insieme tra mille difficoltà, che riuniva opere di Cézanne, Degas, Forain, Gauguin, Matisse, Monet, Pissarro, Renoir, Medardo Rosso, Toulouse-Lautrec e van Gogh, mostrando per la prima volta nel paese una selezione ampia – anche se non sempre qualitativamente alta – di pittura impressionista. Sulle pagine de “La Voce” il pittore toscano, presentando la mostra fiorentina, tornava a scontrarsi con i “pappagalli di terza pagina dei grossi giornali” e tracciava un ritratto negativo dell’“uomo coltivato italiano”, altrettanto impenitente al cambiamento figurativo moderno. Un profilo sicuramente poco encomiastico, che per il lettore dell'epoca non doveva essere difficile associare alla figura del tanto avversato critico Thovez.⁵⁸

⁵⁶ E. Thovez, *L'arte a Venezia. Un impressionista: Renoir*, in “La Stampa”, cit.; Nel suo testo Ojetti scriveva: “Ora che quelle teorie [degli impressionisti] si sono attuate in memorabili opere per più di quarant'anni e che tutto quel che se ne poteva trarre se n'è tratto e che gli stessi avversari le hanno, per qualche parte parte, applicate, esse sono state dai molti storici e critici dell'Impressionismo ridotte a tre principii fondamentali. Primo, forma e colore sono la stessa cosa o almeno sono due illusioni inseparabili: non v'è forma senza colore e non v'è colore senza forma [...]. Secondo, anche le ombre sono dei colori [...]. Terzo, la fusione dei colori deve avvenire nell'occhio dello spettatore, non sulla tavolozza o sul quadro [...]” (U. Ojetti, *Mostra individuale di Pierre Auguste Renoir*, in *IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., p. 37).

⁵⁷ Per la mostra fiorentina del 1910 si veda il catalogo F. Bardazzi (a cura di), *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo – 29 luglio 2007), Electa, Milano 2007; e i contributi di F. Fergonzi, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, in “Bollettino d'arte”, a. LXXVIII, n. 79, maggio-giugno 1993, pp. 1-26 e J-F. Rodriguez, *La réception de l'Impressionnisme à Florence en 1910: Prezzolini et Soffici maitres d'oeuvre de la “Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso”*, Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti, Venezia 1994.

⁵⁸ “l'uomo coltivato italiano pensa oggi, come mezzo secolo fa, che un quadro, una scultura, un disegno non possono essere detti opera d'arte se non portano dati caratteri di grandezza, di stile, o che so io, che egli crede indispensabili e che in fondo in fondo non sono mai stati, nel passato, se non i segni di una concezione del mondo, per parte degli antichi, piuttosto scientifica e logica che intuitiva, puramente artistica, o poetica. [...] La sincerità e spontaneità erompenti da una combinazione impreveduta di colori, di linee e di volumi, l'emozione di un momento felice perpetuata in un'opera d'arte, un bramito di libertà spirituale espresso coi mezzi del suo mestiere da un pittore o da uno scultore, non hanno nessun prezzo per lui. E vi dirà che la realtà di tutti i giorni è senza interesse, che l'artista deve nobilitare e ingigantire l'aspetto quotidiano della vita, trasportare l'osservatore del regno della fantasia, condurre a una visione più vasta e più eroica del mondo” (A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze*, in “La Voce”, a. II, n. 22, 12 maggio 1910, pp. 317-318 [317]).

Una stagione di mostre

A partire dal 1907 l'impegno giornalistico di Enrico Thovez si sarebbe ampliato rispetto al decennio appena trascorso: l'assunzione in pianta stabile all'interno del quotidiano "La Stampa", con il compito per nulla marginale di redattore,⁵⁹ l'avrebbe visto occupato in differenti incarichi di lavoro, non più limitati all'esclusivo ufficio della critica d'arte, ma aperto a nuove forme di collaborazione, talvolta anche destinate al semplice servizio cronachistico.

Lo stesso quotidiano torinese aveva già tentato in precedenza, in più occasioni, di estendere l'ambito della sua collaborazione, ma con condizioni che egli non riteneva in quel momento assolutamente accettabili. Thovez, ad esempio, aveva declinato l'invito a recarsi come corrispondente del giornale a San Pietroburgo, a Londra e a Berlino per stare accanto alla madre,⁶⁰ divenuta vedova nel 1903, preferendo piccoli spostamenti, sempre limitati entro i confini nazionali. Soltanto in occasione del viaggio di Vittorio Emanuele III ad Atene, programmato nell'aprile del 1907, aveva rotto qualsiasi tipo di indugio, accettando l'incarico di trasferirsi temporaneamente in Grecia, attratto da quel paese ricco di storia e di cultura che aveva profondamente segnato la sua formazione giovanile (in quegli anni in cui si dichiarava "innamorato pazzo della letteratura greca").⁶¹ Una fascinazione verso quel territorio culla della cultura classica che aveva conosciuto soltanto attraverso le letture o le immagini compulsate sugli atlanti geografici e che in quel momento gli faceva superare – almeno in parte – la sua proverbiale reticenza a viaggiare, per lui comunque sempre problematica (in viaggio verso Corfù, a bordo del piroscafo, lamentava: "Ho dormito come si può dormire sotto l'incubo che la pingue mole dell'ignoto che russa nella cuccetta superiore infranga improvvisamente le maglie della rete metallica, che mette a dura prova").⁶²

Più del fatto cronachistico e politico legato al viaggio ufficiale del re, l'itinerario in Grecia era diventato per Thovez l'occasione per ripercorrere i luoghi e i monumenti della classicità tanto amati, scoperti molti anni addietro sui manuali di archeologia o attraverso qualche rara fotografia, custodita nella sua raccolta personale ("Ho quasi vergogna di calpestare quei marmi che per tanti anni, nelle fredde immagini dei libri, ho adorato come

⁵⁹ L'incarico di redattore sarebbe stato assegnato il 1° maggio 1904; cfr. L. Frassati, *Un uomo, un giornale. Alfredo Frassati*, vol. I, parte prima, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1978, p. 206.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ E. Thovez, 21 maggio 1889, diario, in *Diario e lettere*, p. 36.

⁶² Id., *Verso la Grecia in attesa del Re d'Italia*, in "La Stampa", 8 aprile 1907, pp. 1-2 (1).

creature ideali”).⁶³ Dall’Acropoli di Atene sino alle rovine di Micene, il critico torinese restituiva in una serie di articoli le sue peregrinazioni lungo il territorio greco, offrendo al lettore un insieme di testi molto vivaci e narrativi, dal taglio quasi reportagistico, riuniti sotto il titolo evocativo di *Ricordi di un viaggio in Grecia*. Sempre in qualità di “inviato”, l’anno successivo raggiungeva la più vicina Bordighera per seguire i funerali di Edmondo De Amicis, città dove lo scrittore era mancato nella notte dell’11 marzo. Con un piglio tutto letterario, Thovez descriveva il particolare raccoglimento che si era manifestato intorno alla figura dello scrittore, sensibilmente espresso tanto dalle classi popolari – da sempre al centro dei suoi romanzi – quanto dalle più note personalità della cultura nazionale, accorse numerose per rendere omaggio alla memoria del letterato scomparso.⁶⁴ Il fatto che Thovez si prestasse ad attività diverse da quelle consuete non deve certamente sorprendere. Egli stesso, d’altronde, covava da tempo l’ambizione di allargare il campo della propria produzione giornalistica verso l’ambito letterario,⁶⁵ accogliendo forme di scrittura e di narrazione non ancora sperimentate prima.

Proprio nel dicembre del 1907, mentre tentava di estendere la propria collaborazione all’importante rivista fiorentina “il Marzocco” (in passato molto severa nei suoi confronti)⁶⁶ chiariva al direttore Adolfo Orvieto le sue rinnovate intenzioni di autore, esponendogli la volontà di occuparsi non soltanto più di arte, ma anche di questioni di attualità e di politica, attraverso una forma di scrittura spiccatamente narrativa:

L’amico Domenico Lanza [critico teatrale de “La Stampa”] mi dice che Ella si raccomanda per articoli: gradirà questo che le invio? È un dialogo sceneggiato su argomenti del giorno. Se Ella lo accetta pel *Marzocco* potrò mandarne altri già abbozzati, nei quali per mezzo di un giro di personaggi irreali o rappresentativi del tempo vorrei lumeggiare taluni aspetti dei problemi morali, estetici, politici dell’ora presente, con intendimento puramente letterario e con vivezza di rappresentazione quasi come novella.⁶⁷

La lettera rappresenta il punto di avvio di una nuova stagione di articoli, interpretati sotto forma di saggi dialogati, spesso moraleggianti, inerenti a questioni talvolta anche molto

⁶³ Id., *Sull’acropoli*, in “La Stampa”, 10 aprile 1907, p. 1.

⁶⁴ Sul numero del 13 marzo 1908 de “La Stampa” escono a firma di Thovez ben tre articoli: *Una visita alla salma di De Amicis* (p. 3); *L’amico dell’Alpe* (*ibidem*); *Veglia funebre. Mondiale plebiscito di dolore* (p. 4). Il giorno successivo in prima pagina compare invece il lungo articolo *Il funerale di Edmondo De Amicis fra un nembo di fiori a Bordighera* (p. 1).

⁶⁵ Nel 1913 dopo la morte del giornalista Dino Mantovani, firma storica del giornale “La Stampa”, assumerà – seppur temporaneamente – l’incarico della critica letteraria.

⁶⁶ Cfr. L. Zuccoli, *L’antropofago*, in “Il Marzocco”, a. I, n. 7, 15 marzo 1896, p. n.n. (3).

⁶⁷ Lettera di E. Thovez ad [A. Orvieto], Torino 2 dicembre del 1907, Firenze, Gabinetto scientifico-letterario G.P. Viesseux, Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”, Fondo Angiolo, Adolfo e Laura Orvieto, Serie Corrispondenza generale, Or. 1.2320.1.

disparate tra di loro, riguardanti problemi di attualità, di politica o di costume (si passa, ad esempio, dalla drammatica vicenda di Dorando Pietri alle Olimpiadi di Londra del 1908, alla difficile identificazione del cinema come forma artistica, esaminata nel noto articolo *L'arte di celluloido*, considerato come apripista del genere in Italia).⁶⁸ Tali articoli si ritroveranno per tutto l'arco della sua attività giornalistica non tanto sul citato "Marzocco", ma piuttosto sulle pagine dei quotidiani nazionali – oltre "La Stampa", "Il Resto del Carlino", "La Gazzetta del Popolo" e "Il Secolo" – sui quali si sarebbe avvicinata man mano la sua collaborazione di pubblicista. Un insieme di testi che, raccolti in antologia, daranno origine alle due pubblicazioni più tarde, *Mimi dei moderni* e *La ruota di Issione*, apparse per l'editore Ricciardi di Napoli, rispettivamente nel 1919 e nel 1925.⁶⁹

In questo particolare frangente di contributi – più di opinione che di vera e propria critica – Thovez avrebbe adottato una serie di *nom de plume*. Oltre al più noto e ricorrente *Simplicissimus*,⁷⁰ si sarebbero aggiunti, in misura minore, quelli di Calamus e Crainquebille (quest'ultimo rappresentava un chiaro rimando al racconto giudiziario di Anatole France, nel quale il protagonista viene ingiustamente accusato di un reato mai compiuto), differenziandoli così in maniera netta dai suoi più ufficiali contributi di critica d'arte. La sua firma estesa, in quegli anni e soprattutto nei ristretti ambienti cittadini, doveva d'altronde suonare per molti come una vera e propria sventura: va inteso in questo senso l'atteggiamento adottato nel 1908, a due anni di distanza dal processo contro i pittori Mario Gachet, Giulio Vercelli e Carlo Pollonera,⁷¹ quando per evitare qualsiasi tipo di polemica con gli artisti Thovez rifiutò l'incarico di recensire la seconda mostra Quadriennale di Torino, lasciando il compito della critica al collega Vittorio Pica.⁷²

⁶⁸ Crainquebille [E. Thovez], *L'arte di celluloido*, in "La Stampa", 29 luglio 1908, p. 3. Sull'importanza del contributo thoveziano nel dibattito teorico sul cinema dell'epoca si veda L. Mazzei, *Papini, Orvieto e Thovez (1907-1908): il cinema entra in terza pagina*, in "Studi Novecenteschi", vol. 28, n. 61, giugno 2001, pp. 19-29.

⁶⁹ E. Thovez, *Mimi dei moderni*, Ricciardi, Napoli 1919; Id., *La ruota di Issione. Mimi di un decennio*, Ricciardi, Napoli 1925. Relativamente a queste due raccolte si veda P.M. Prosio, *Un'immagine di Thovez prosatore: dai "Mimi dei moderni" alla "Ruota d'Issione"*, in "Otto/Novecento", n. 1, gennaio-febbraio 1982, pp. 115-136.

⁷⁰ La scelta di questo pseudonimo ben rappresentava la dualità dei suoi interessi, divisa tra la cultura classica – quella del latino appunto – e quella germanica: "Simplicissimus" è infatti il nome di una nota rivista umoristica tedesca, particolarmente nota per le sue taglienti illustrazioni.

⁷¹ cfr. *supra*, cap. III, *Sodalizi e ostilità*.

⁷² "Abbiamo chiesto, come di consueto, al nostro critico d'arte, Enrico Thovez, la rassegna della Quadriennale di Belle Arti, testè aperta. Il Thovez ci ha pregato di esimerlo per questa volta dall'incarico. 'L'ambiente artistico torinese, ci ha osservato, non è purtroppo nel momento presente in quelle condizioni di serenità, di pace e di armonia nelle quali soltanto può svolgersi fruttuosamente una critica che sia preoccupata dei soli interessi dell'Arte e non di quelli delle persone. In tali condizioni, certamente passeggiare, una voce nuova all'ambiente e non indigena può nutrire la speranza di riuscire più persuasiva, e giovare più efficacemente agli interessi dell'Arte vera'. Ci siamo piegati, per quanto a malincuore, a questo convincimento del nostro antico collaboratore e dovendo rinunciare alla sua rassegna, abbiamo pregato un

In questo periodo, accanto a queste nuove forme di contribuzioni giornalistiche, Thovez non mancò comunque di visitare e recensire le più importanti occasioni espositive del momento, incrementate soprattutto con l'avvio del nuovo decennio.

Nell'estate del 1908 si recava in vacanza a Monaco di Baviera. Oltre ad assistere alla rappresentazione del *Rheingold* di Richard Wagner (già ascoltato in precedenti occasioni in Italia), approfittava della circostanza per ripercorrere le gallerie e i musei cittadini e, soprattutto, per visitare l'importante mostra di arti decorative aperta da maggio ad ottobre (che riteneva comunque "poco interessante").⁷³ La stagione invernale era invece segnata da un lutto, preannunciato da una malattia: a sessantotto anni moriva a Torino il pittore Lorenzo Delleani, artista con il quale Thovez aveva condiviso le primissime esperienze nel comitato per la mostra di "arte decorativa moderna" e nei confronti del quale non era mai mancata un positivo giudizio verso la sua attività, evidente soprattutto nella recente occasione veneziana del 1907.⁷⁴

Ad un lungo e sentito necrologio pubblicato su "La Stampa"⁷⁵ faceva seguito un progetto di mostra, organizzata in tempi rapidissimi e promossa dallo stesso giornale, ordinata da Leonardo Bistolfi e dallo stesso Thovez nei locali della Società Promotrice di Belle Arti di Torino, dal 17 gennaio al 17 febbraio del 1909.⁷⁶

Sprovvisto, forse, di una conoscenza organizzativa adeguata (se si esclude la parentesi del 1902, nella quale risulta comunque difficile stabilire i termini del suo contributo effettivo nell'ordinamento della mostra) Thovez – coadiuvato dall'amico scultore, certamente più esperto di lui in questo genere di iniziative – riusciva a reperire ed esporre quasi duecento opere del pittore scomparso.

La familiarità con la personalità di Delleani e con il suo studio, già visitato nel 1904,⁷⁷ gli permetteva di compiere una selezione "intima" del suo lavoro, caratterizzata non tanto dalle opere più compiute e note, ma piuttosto da una lunga serie di studi dal vero, che lo

altro critico valoroso, Vittorio Pica, di scrivere le sue impressioni sulla Quadriennale" (*L'arte italiana dalla "Quadriennale"*, in "La Stampa", 15 maggio 1908, pp. 3-4).

⁷³ Cartolina di E. Thovez al fratello Ettore, Monaco, 29 agosto 1908, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie 1, "Diari corrispondenza", 8.

⁷⁴ Nella sala piemontese, era stata infatti allestita un piccola mostra personale del pittore, comprendente trentacinque studi di paesaggio, profondamente lodata dal critico. Cfr. E. Thovez, *La pittura piemontese a Venezia*, in "La Stampa", 20 maggio 1907, p. 3.

⁷⁵ E. Thovez, *Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 15 novembre 1908, p. 3.

⁷⁶ Cfr. A. Dragone, *Delleani*, vol. I, Cassa di risparmio, Biella 1973 (in particolare pp. 610-611); E. Thovez, *Rivelazione postuma di Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 18 gennaio 1909, p. 3.

⁷⁷ Id., *Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 30 dicembre 1904, p. 5.

potavano a ridefinire la sua fisionomia di pittore come un “impressionista del paesaggio”,⁷⁸ senza però ricadere in quell’accezione negativa del termine, attribuita invece ai tanto odiati artisti francesi.

Con l’avvio delle grandi celebrazioni per il cinquantenario dell’Unità d’Italia, indette a Roma, Torino e Firenze per il 1911, Thovez si trovava catapultato in un’intensa attività professionale. Oltre al consueto impegno per il giornale, l’occasione della celebrazione fiorentina gli permetteva di entrare a far parte – seppur a distanza – dell’organizzazione di una mostra, che da tempo si andava predisponendo nella città toscana. Era stata progettata nel quadro di una spartizione ragionata di eventi tra le tre “capitali” italiane, concordata per evitare inutili e dannose sovrapposizioni. Roma era stata scelta, con una forte e inaspettata connotazione culturale, come luogo adatto per presentare le espressioni artistiche degli ultimi cinquant’anni. Torino, nel ribadire invece la sua natura di centro industriale e produttivo, era stata indicata come ottimale ad ospitare l’Esposizione internazionale dell’industria e del lavoro. Firenze, infine, si proponeva con una mostra retrospettiva dedicata al ritratto italiano, ripercorso nella sua evoluzione storica dalla fine del Cinquecento sino all’Unità d’Italia.⁷⁹

La mostra fiorentina, che era curata e ideata da Ugo Ojetti secondo un progetto che risaliva già al 1908, si poneva come una sorta di sprone per la rivalutazione di una tradizione pittorica italiana sicuramente poco conosciuta e studiata.⁸⁰ Ma non soltanto; ricollocare storicamente una stagione eccellente di pittura poteva servire da esempio alla formazione di una nuova concezione di gusto, a fronte del disorientamento provocato dall’avvento delle avanguardie. La posizione di Thovez non era per nulla così distante: proprio in quegli anni incominciava a guardare con interesse alla pittura del Sei e Settecento, contravvenendo a quella rigidità ruskiniana – volta perlopiù all’apprezzamento del medioevo e del rinascimento – per molto tempo univocamente sostenuta. Come per Ojetti, anche l’esempio settecentesco poteva servire a porre gli argini a quel dilagare di

⁷⁸ Id., *Lorenzo Delleani*, in “La Stampa”, cit.

⁷⁹ *Mostra del ritratto italiano. Dalla fine del sec. XVI all’anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Firenze 1911.

⁸⁰ Relativamente alla mostra i veda E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l’arte figurativa italiana*, in “Studi di Memofonte”, n. 6, 2011, pp. 63-79; T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell’identità nazionale*, in M. M. Donato, M. Ferretti, “*Conosco un ottimo storico dell’arte...*”. *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 407-413; M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia*, Il Poligrafo, Vicenza 2016 (in particolare il paragrafo *1911. Ritrarre una nazione*, pp. 39-54).

degenerazioni figurative moderne, denunciate a gran voce da Thovez ogni qual volta se ne offriva l'occasione.⁸¹

Già sul finire del 1909 veniva chiamato a far parte della commissione regionale per la mostra fiorentina. Il comitato piemontese si componeva delle "più insigni autorità del campo artistico e storico" e riuniva, oltreché Thovez, anche Alessandro Baudi di Vesme, Vittorio Avondo (rispettivamente direttore della Galleria Sabauda e del Museo Civico di Torino), Antonio Manno, Pietro Toesca, Faustino Curgo e il conte Provana di Collegno.⁸²

Come si evince dall'epistolario con Ojetti, al critico torinese veniva chiesto un aiuto nel reperimento delle opere.⁸³ Toccava a lui sondare la possibilità di rinvenire i materiali conservati nelle raccolte private o collezionati dagli stessi artisti (lavoro che gli era stato parallelamente proposto anche per l'esposizione romana dal critico Diego Angeli, ma in questo caso rifiutato).⁸⁴

Recatosi a Firenze per l'inaugurazione della mostra, Thovez trovava la città profondamente cambiata rispetto a quella che aveva conosciuto durante gli anni di gioventù, quando per la prima volta aveva affrontato, in compagnia del fratello Ettore, un viaggio oltre i confini regionali ("Firenze mi pare meno bella di 20 anni fa. Anche i quadri famosi mi lasciano più calmo: ne ho visti troppi altri più interessanti dopo!"; o ancora, riferendosi all'evoluzione urbanistica della città "Firenze coi trams elettrici e luce idem non mi pare più quella").⁸⁵ Durante i giorni di permanenza nella città toscana, nonostante le incalzanti richieste de "La Stampa" che lo impegnavano oltremodo nella sua attività

⁸¹ Recensendo la mostra *Mostra di ritratti del Settecento*, allestita nel 1910 alla Permanente di Milano, scriveva: "L'arte moderna nella sua beata baldanza presume troppo spesso di rifar tutto dalle fondamenta e dimentica che potrebbe risparmiar tempo e fatica facendo tesoro delle esperienze del passato. Se ciò è vero per l'arte in genere, è poi di un'evidenza tanto chiara che divien persino malinconica per ciò che riguarda il ritratto" (E. Thovez, *Il ritratto nel Settecento alla Società per le Belle Arti di Milano*, in "La Stampa", 3 marzo 1910, p. 6. L'interesse verso la pittura del settecento si era reso già evidente in una lunga recensione al volume su Giambattista Tiepolo di Pompeo Molmenti (P. Molmenti, *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Hoepli, Milano 1909), pubblicata nel 1909; cfr. E. Thovez, *Tiepolo*, 23 giugno 1909, p. 3.

⁸² Cfr. *La Mostra fiorentina del ritratto italiano*, in "La Stampa", 22 dicembre 1909, p. 6; A. Sorani, *La Mostra del Ritratto a Firenze*, in "La Stampa" 21 ottobre 1910, p. 3

⁸³ cfr. biglietto di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 20 dicembre 1910; e lettera E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 22 febbraio 1911, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

⁸⁴ "Ho ricevuto da [Diego] Angeli invito di assumermi *da solo* l'impresa di radunare tutte le opere piemontesi per l'esposizione cinquantenaria di Roma. Naturalmente ho risposto che era impresa superiore alle mie forze" (biglietto di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 20 dicembre 1910, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico").

⁸⁵ Cartoline di E. Thovez alla madre M. A. Berlinguer, Firenze, 8 e 11 marzo 1911, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie 1, "Diari e corrispondenza", 14.

giornalistica,⁸⁶ trovava anche il tempo per visitare la Galleria dell'Accademia e il Museo Archeologico. Incontrava personalmente anche Ojetti che da tempo si era stabilito a Firenze, facendogli visita nella sua ricca abitazione cittadina (l'incontro, com'è facile intendere, provocava una certa invidia nel critico torinese, da sempre in profonda difficoltà economica).⁸⁷

L'esposizione aperta l'11 marzo del 1911 e allestita nelle sale di Palazzo Vecchio serviva – secondo Thovez – non soltanto a sollecitare l'attenzione del pubblico e degli studiosi verso secoli di pittura ancora poco conosciuti, ma anche e soprattutto a rimettere in discussione le stesse convinzioni della critica nostrana, incentrando la scelta su un genere pittorico connotato da profonde valenze politiche e identitarie, utile per un generale ripensamento sulla tradizione figurativa nazionale:

La mostra di Firenze non è un adunamento festivo di tele: è uno dei primi contributi pratici a quella miglior conoscenza dell'arte italiana degli ultimi tre secoli [...] e servirà di primo documento per quella 'tramutazione dei valori', per adoprare una frase nietzschiana, che da tempo si impone alla critica artistica italiana.⁸⁸

Una lezione sul ritratto utile a tutti, ma in particolar modo necessaria per gli artisti ("C'è da imparare per tutti; non solo per gli studiosi della storia; ma anche e più per gli artefici dell'arte presente e futura")⁸⁹ colpevoli, nonostante l'affermazione della fotografia li avesse liberati dalle strettoie di un mimetismo documentale, di non aver minimamente pareggiato il livello e le conquiste raggiunte dalla pittura antica:

Per gli antichi il problema era più semplice. Il ritratto era per loro innanzi tutto un documento iconografico destinato a perpetuare attraverso i secoli la memoria di una persona. [...] Ma noi abbiamo la fotografia; noi possiamo procurarci con poca fatica infinite riproduzioni della nostra apparenza vitale [...]. Il ritratto moderno, libero dall'ufficio materialmente iconografico dovrebbe, come il paesaggio, cominciare dove la fotografia finisce: essere veramente arte.

Appunto, mi sento osservare. Appunto perché il ritratto moderno non ha più da servire innanzi tutto da documento iconografico, perciò appunto gli è lecita una ricerca di verità, di luce, di colore anche a scapito della integrità descrittiva, anche a scapito della rassomiglianza...

È la tesi dei futuristi, pei quali il ritratto deve guardarsi bene dal rassomigliare al modello. Ma neanche in questo essi non hanno inventato nulla di nuovo [...]. Tutti i visi dipinti da Van Dyck

⁸⁶ Il giorno dopo l'inaugurazione, scriveva alla madre: "stanotte sono andato a letto alle 3, ma ora la *corvée* è finita. Scriverò ancora un articolo, ma con calma" (cartolina di E. Thovez alla madre M. A. Berlinguer, Firenze, 11 marzo 1911, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez).

⁸⁷ "Stamane visitai l'Accademia e il Museo Archeologico; poi fui a colazione da Ojetti che ha una palazzina elegantissima, piena di quadri..." (cartolina di E. Thovez alla madre M. A. Berlinguer, Firenze, 12 marzo 1911, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie I, "Diari e corrispondenza", 14).

⁸⁸ E. Thovez, *La Mostra del ritratto italiano a Firenze*, in "La Stampa", 11 marzo 1911, pp. 4-5 (4).

⁸⁹ Ivi, p. 5.

hanno una visibile parentela non solo tecnica ma etnica, come tutte le mani dei suoi modelli hanno l'uguale languidezza dinoccolata: è il pittore che persegue inconsciamente un suo tipo umano di eleganza fisica e che inconsciamente eleva ad esso i suoi modelli. Così è probabile che i ritratti di Tiziano fossero poco rassomiglianti: la sua visione grandiosa, generalizzatrice, stilistica non gli consentiva di arrestarsi alle particolarità fisiognomiche che colpivano un Van Eyck un Holbein adoratori umili e rispettosi del vero.⁹⁰

I ritmi incalzanti del 1911 portavano Thovez a rientrare a Torino pochi giorni dopo l'inaugurazione fiorentina e ripartire, già alla fine del mese di marzo, alla volta di Roma, con l'impegno a recensire le manifestazioni programmate nella capitale.⁹¹ Le mostre romane, al di là della presenza di Klimt nella sezione austriaca e della mostra retrospettiva di Castel Sant'Angelo – che ripercorreva la storia della città attraverso reperti archeologici, documenti e oggetti –⁹² non sollecitava grandi interessi nei commenti del critico, che già verso la metà di aprile, dopo un breve soggiorno a Napoli,⁹³ rientrava stabilmente a Torino per seguire l'apertura dell'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro.

La mostra torinese, incentrata esclusivamente sullo sviluppo meccanico e industriale della nazione (l'automobile e l'aereo rappresentano le massime espressioni del progresso tecnologico, insieme alle nuove applicazioni della corrente elettrica), registrava un gran successo di pubblico, che superava i sette milioni di visitatori. Le intenzioni degli organizzatori di veicolare un'immagine di progresso e innovazione si scontravano però con un aspetto esteriore della mostra ripiegato su posizioni ben più reazionarie: nell'architettura effimera dei padiglioni tornava in auge quell'eclettismo baroccheggianti che, con l'esposizione del 1902, sembrava esser stato messo definitivamente al bando, soprattutto in una città come Torino che era stata la culla del rinnovamento decorativo moderno.⁹⁴ Un fallimento che si estendeva nella stessa proposta delle arti decorative (definite nella circostanza più cautamente come "arti applicate all'industria"), ampiamente presenti nell'occasione ma con prove generalmente banali e scontate, che non potevano

⁹⁰ E. Thovez, *L'Alfa e l'Omega*, in "La Stampa", 17 marzo 1911, p. 3.

⁹¹ Partiva da Firenze la mattina del 15 marzo, rientrando in serata a Torino (cfr. cartolina di E. Thovez al fratello Ettore, Firenze, [13] marzo 1911); il 20 si trovava invece già a Roma (cfr. cartolina di E. Thovez alla madre M. A. Berlinguer, Roma, 20 marzo 1911, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie 1, "Diari e corrispondenza", 15).

⁹² E. Thovez, *La Mostra retrospettiva di Castel Sant'Angelo*, in "La Stampa", 29 marzo 1911, p. 3; id., *La mostra di Belle Arti a Roma. I Reali inaugurano il Padiglione austriaco*, in "La Stampa", 5 aprile 1911, p. 3.

⁹³ Nei primi giorni di aprile scriveva alla madre: "Credo che mi fermerò ancora uno o due giorni. Poi, o andrò per un paio di giorni a Napoli oppure tornerò a casa. Le finanze vanno male qui!" (cartolina di E. Thovez alla madre M. A. Berlinguer, Roma, 2 aprile 1911, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez, serie 1, "Diari e corrispondenza", 15).

⁹⁴ Cfr. E. Thovez, *Alla vigilia del grande avvenimento. Attraverso l'Esposizione*, in "La Stampa", 20 aprile 1911, p. 5.

certo eguagliare le esperienze moderniste avanzate nove anni prima. Lo sconforto di Thovez, già preannunciato alla vigilia dell'apertura dell'esposizione,⁹⁵ si sarebbe concretizzato in una presa di coscienza molto dolorosa, che lo portava a dichiarare la sconfitta di quegli ideali di rinnovamento che tanto avevano animato le intenzioni degli antichi promotori:

Quell'insigne raccolta di documenti [la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna], quella memorabile testimonianza di sforzi, quella messe geniale, per quanto riguarda l'Italia è stata senza conseguenze, è caduta nel nulla. [...] L'arte decorativa italiana, anzi "l'arte applicata all'industria" come la si volle chiamare, quasi per togliere nell'espressione all'elemento artistico una preponderanza sconveniente, è ritornata a ciò che era prima della mostra del '98: non c'è nulla di mutato.⁹⁶

Nel frattempo, qualche segno di pacato riconoscimento sarebbe arrivato anche per Thovez, indirizzato non soltanto a celebrare la sua più che decennale attività di critico, ma a valorizzare le sue capacità di organizzatore, dimostrate recentemente con l'esposizione di Delleani. L'occasione, anche in questo caso, sarebbe nata da un fatto luttuoso, legata alla morte del pittore paesista Vittorio Avondo – artista formatosi a Ginevra con Alexandre Calame, nonché direttore dei Musei Civici torinesi per oltre vent'anni e figura di rilievo nel panorama regionale –⁹⁷ avvenuta il 14 dicembre del 1910. La circostanza dolorosa impegnava la commissione della X Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia ad avanzare il progetto di una sua mostra retrospettiva, da realizzarsi nell'imminente edizione del 1912. Lo scopo era quello di rimediare ad evidenti difetti del passato, che vedevano l'artista per molto tempo assente dalle rassegne lagunari, a tal punto da determinarne l'oblio.

La segretaria dell'esposizione inoltrava la proposta di celebrare Avondo alle più autorevoli personalità torinesi, includendo tra i nomi lo stesso Thovez, che proprio sulle pagine de "La Stampa" aveva lanciato – all'indomani della morte dell'artista – la proposta di mettere insieme una tale, doverosa, iniziativa espositiva.⁹⁸ Il 5 novembre del 1911 il critico

⁹⁵ "Le promesse [innescate con l'esposizione del 1902] non furono seguite dai frutti e l'ammaestramento di quella mostra fu quasi nullo. Anzi, se qualche traccia ne rimase, fu più luttuosa che lieta, perché trovarono imitatori non le tendenze buone ma le cattive, non le serie, ma le stravaganti" (id., *Le Arti Decorative alla Mostra di Torino*, in "Esposizione di Torino 1911", a. I, n. 10, ottobre 1910, pp. 148-149 [148]).

⁹⁶ Id., *Attraverso l'Esposizione. L'arte e la casa*, in "La Stampa", 10 luglio 1911, p. 3.

⁹⁷ Su Vittorio Avondo si veda R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo. Vittorio Avondo (1836 - 1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno (Torino, 27 ottobre 1995), Celid, Torino 1997.

⁹⁸ "Da anni Vittorio Avondo aveva cessato di prender parte alle mostre d'arte, o se si induceva a rompere il suo proposito, era per concedere qualche piccola opera alle mostre locali; il resto della nuova Italia lo ha ignorato. Ed egli ha fatto nulla per rivelarsi a lei. Modesto e quasi timido aveva rifiutato quasi con terrore la

accettava l'incarico di commissario dell'esposizione,⁹⁹ incarico che gli era stato rivolto direttamente dal presidente, Filippo Grimani, che affiancava il suo nome a quelli di Bistolfi, Calandra, Carlo e Giacomo Grosso, chiamati pure loro a occuparsi dell'ordinamento della sala.

Scorrendo le carte conservate presso l'archivio dell'istituzione veneziana appare piuttosto evidente come, sin da subito, il compito di sovrintendere l'intera impresa fosse affidata a Thovez piuttosto che al gruppo di artisti citati.¹⁰⁰ L'incarico a cui era stato chiamato doveva ritenersi particolarmente autorevole, non soltanto verso la memoria dell'artista (che, tra le molte sue attività, era stato tra i fautori del *revival* medioevale in Piemonte), ma come opportunità per un'affermazione personale da non lasciarsi sfuggire, soprattutto rispetto a un'istituzione che non era sempre stata così indulgente e propositiva nei suoi confronti.¹⁰¹

proposta di fare una mostra ciclica delle cose sue alle biennali Veneziane. A chi gli obiettava la necessità di rivelare la sua opera alle generazioni nuove, rispondeva con quel suo fine sorriso tra di modesto e di scettico e crollava il capo come non persuaso di quell'opportunità. Non so se la dispersione grande delle sue cose, emigrate in non piccola parte, renderà possibile di fare quella Mostra postuma che sarebbe per la scuola piemontese un dovere, ma se possibile sarà, è facile vaticino predire che sarà per molti una rivelazione, diversa, ma non molto minore di quella che fu per gli Italiani la mostra veneziana dell'opera di Fontanesi. Fra tanta anarchia di indirizzi fallaci, fa tanto imperversare di calunnie della bellezza della natura, l'Italia conoscerebbe un pittore raro, un paesista non possente, ma squisito, un vero pittore poeta" (E. Thovez, *Vittorio Avondo*, in "La Stampa", 15 dicembre 1910, p. 3). La proposta veniva ribadita dieci mesi più tardi, in una riflessione più generale sulle mostre retrospettive veneziane, insieme a innumerevoli altri nomi: "Abbiamo visto e vedremo mostre cicliche di artisti giovanissimi che potrebbero aspettare con molto loro profitto una maggior maturità. Non so se l'anno prossimo vedremo a Venezia l'opera del Ranzoni; certo non v'è ancora compresa quella del Cremona; e so che v'è un altro e maggiore che aspetta dall'Italia il suo riconoscimento: Faruffini, e penso che dovrebbe venir l'ora anche per due artisti nostri: Avondo e Bonatto-Minella" (id., *Un dimenticato: Ranzoni*, in "La Stampa", 29 settembre 1911, p. 3). A differenza del primo articolo, quest'ultimo avrebbe sortito un effetto importante. Il giorno successivo dall'uscita, Antonio Fradeletto scriveva a Thovez: "Egregio amico, Leggo il vostro nobile articolo su *Daniele Ranzoni* e applaudo. Voi scrivete: 'Non so se l'anno prossimo vedremo a Venezia l'opera del Ranzoni; certo non v'è ancora compresa quella del Cremona'. Ecco. Per Ranzoni siamo ancora incerti [...] ma quanto a Tranquillo Cremona, sono felice di potervi comunicare *confidenzialmente* che l'iniziativa è già stata presa. [...] Faruffini l'ho nel cuore per cui altra volta. E con Vittorio Avondo, sempre invitato, e inutilmente! alle Mostre veneziane. Non conosco il Bonatto-Minella" (lettera di A. Fradeletto a E. Thovez, Venezia, 30 settembre 1911, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Copialettere, n. 416).

⁹⁹ "Illm Signor Presidente, Le sono vivamente grato della testimonianza di stima che Ella mi ha dato, invitandomi a far parte della Commissione incaricata di allestire una mostra delle opere del pittore Avondo nella prossima mostra veneziana. Per la simpatia che mi lega alle esposizioni d'arte della città di Venezia e per l'ammirazione che nutro pel valoroso artista che il Piemonte ha perduto, accetto con riconoscenza l'incarico" (lettera di E. Thovez a F. Grimani, Torino, 5 novembre 1911, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, "Mostra collettiva Vittorio Avondo", 37 Oa 4).

¹⁰⁰ A quanto pare, erano stati gli stessi artisti ad indicarlo come responsabile. Il 30 dicembre specificava in una sua lettera alla direzione come "I colleghi mi vogliono a segretario" (lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 30 dicembre 1911, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, "Mostra collettiva Vittorio Avondo", 37 Od 17).

¹⁰¹ Cfr. *supra*, cap. II, *Sconforto Biennale*.

Già alla fine di novembre, facendosi portavoce dell'intero gruppo, Thovez chiedeva ad Antonio Fradeletto di poter disporre di una sala più grande rispetto a quella prospettata,¹⁰² con lo scopo di restituire al meglio la fisionomia artistica di un pittore purtroppo dimenticato, la cui opera era raramente uscita dai confini regionali:

Ella comprende che prendendo l'impegno di evocare l'opera del pittore così poco conosciuto al gran pubblico e così degno di consacrazione internazionale, sia nostro dovere provvedere che l'evocazione sia fatta in modo degno: Venezia, che ha a suo titolo d'onore la rivelazione dell'opera del Fontanesi, non può far torto ora all'Avondo: un'opera di più o di meno non muta di molto l'opera di un giovine: può invece nuocere grandemente ad una mostra commemorativa.¹⁰³

Nonostante l'iniziale preoccupazione sulla possibilità di riuscire a mettere insieme un numero qualitativamente elevato di opere – data la profonda dispersione dei suoi lavori – già nei primi mesi del 1912 Thovez comunicava notizie molto incoraggianti alla direzione veneziana (“Ogni giorno rintracciamo qualche opera dispersa. Non prenderemo che il meglio; ma l'esito ci pare fin d'ora assicurato”),¹⁰⁴ prevedendo inoltre di ampliare la proposta espositiva a una serie di disegni, ritenuti parte integrante per la comprensione del pittore (“converrà aggiungere studi e disegni che nell'opera dell'Avondo sono notevolissimi”).¹⁰⁵

Oltre alla stesura della consueta nota introduttiva destinata al catalogo generale dell'esposizione (che redigeva occupandosi in contemporanea e professionalmente, come sempre, del lavoro di redazione presso “La Stampa”),¹⁰⁶ Thovez veniva proprio in quei mesi coinvolto in un progetto editoriale decisamente più ambizioso, promosso dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti di Torino, della quale lo stesso Avondo era stato per molti anni convito animatore. L'istituzione cittadina, fondata nel 1874 con l'intento di promuovere e difendere il patrimonio artistico e archeologico regionale, aveva ricevuto in lascito dal pittore la proprietà della sua residenza abitativa, divenuta poi nel

¹⁰² La sala, che inizialmente doveva essere la quinta (quella che nel 1910 aveva ospitato la mostra di Monticelli), veniva ben presto sostituita con il più spazioso ambiente della sala XXIII, generalmente attribuito alla sezione del Piemonte.

¹⁰³ Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 30 dicembre 1911, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, “Mostra collettiva Vittorio Avondo”, 37 Od 17.

¹⁰⁴ Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 21 gennaio 1912, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, “Mostra collettiva Vittorio Avondo”, 37 Od 5.

¹⁰⁵ Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 30 dicembre 1911, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, “Mostra collettiva Vittorio Avondo”, 37 Od 17.

¹⁰⁶ “Mi metto anche a sua disposizione per il cenno illustrativo che converrà preporre nel catalogo alla lista delle opere. Desidererei per altro farlo a esame compiuto delle opere che raccoglieremo per poter illustrare meglio la collezione” (Lettera di E. Thovez ad A. Fradeletto, Torino, 16 gennaio 1912, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 37, “Mostra collettiva Vittorio Avondo”, 37 Od 7). Cfr. E. Thovez, *Mostra retrospettiva di Vittorio Avondo*, in *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 23 aprile – 31 ottobre 1912), C. Ferrari, Venezia 1912, pp. 66-67.

1910 la sede ufficiale della Società. Thovez – iscritto alla Società dal 1908 –¹⁰⁷ veniva incaricato nel gennaio del 1912 di compilare una breve monografia su Avondo, destinata a delinearne il percorso sia artistico che umano, anche attraverso la pubblicazione di un apparato illustrativo sino a quel momento scarsamente diffuso.¹⁰⁸

Il testo di Thovez, che nasceva da una rielaborazione del suo lungo necrologio apparso su “La Stampa” nel 1910,¹⁰⁹ ricollocava con equilibrio la figura del pittore piemontese nel contesto nazionale riconoscendogli, oltretutto i meriti di aver sviluppato una personalissima e intima visione del paesaggio, gli inevitabili difetti, dovuti ad una discontinuità di lavoro molto spesso deleteria (“Non c’è da cercare in lui la linea dritta e progressiva secondo la quale si svolse tutta l’opera del Fontanesi: vi scorgono invece sbalzi, ritorni, anacronismi: vi è nella sua attività qualche cosa della curiosità del dilettante, ed egli fu infatti un dilettante, nel senso migliore della parola, un dilettante di finissimo gusto e di rari mezzi”).¹¹⁰ La pubblicazione dello studio, apparso con un tempismo non proprio eccellente soltanto un mese dopo l’inaugurazione della mostra veneziana,¹¹¹ veniva affidata all’editore Emanuele Celanza, che aveva da poco inaugurato una raffinata collana di edizioni d’arte, avviata nel 1911 con un saggio su Antonio Fontanesi.

L’impegno veneziano, chiuso ufficialmente alla fine di ottobre, avrebbe impegnato il critico ben oltre le tempistiche previste. Oltre agli apprezzati ed autorevoli messaggi di gratitudine ricevuti sia dalla direzione della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, che dall’organizzazione della biennale,¹¹² rimaneva per Thovez una serie di incombenze da risolvere. Una coda di seccature impreviste, relative soprattutto al ricollocamento delle opere presso gli innumerevoli prestatori, per le quali era stato lasciato

¹⁰⁷ Cfr. *Adunanza mista (amministrativa e scientifica) del 22 gennaio 1908*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, vol. VIII, Fratelli Bocca, Torino (1908-1915), pp. 13-17 (16).

¹⁰⁸ “[Alfredo D’Andrade, presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti] Comunica [...] ai Soci che nella Esposizione di Belle Arti di Venezia nel corrente anno, figurerà una sala dedicata all’opera artistica di Vittorio Avondo. In questa occasione per cura della Società sarà pubblicata in volume la riproduzione dei migliori quadri e disegni del compianto pittore: l’opera sarà arricchita da riproduzioni a colori, ed il testo sarà scritto da Enrico Thovez” *Adunanza amministrativa del 24 gennaio 1912*, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, vol. VIII, Fratelli Bocca, Torino (1908-1915), pp. 154-155 (154).

¹⁰⁹ E. Thovez, *Vittorio Avondo*, in “La Stampa”, cit.

¹¹⁰ Id., *L’opera pittorica di Vittorio Avondo*, Edizioni d’arte E. Celanza, Torino 1912, p. n.n.

¹¹¹ Più precisamente il 19 maggio 1912, come riportato sulla stessa monografia. Come si apprende dal carteggio con l’editore, Thovez, proprio mente si trovava Venezia per l’inaugurazione, rispedita a Torino le bozze corrette del volume; cfr. lettera di E. Thovez a E. Celanza, Venezia, 18 aprile 1912, Torino, Biblioteca Civica Centrale, Fondo Emanuele Celanza, n. 1.

¹¹² “Dopo la lettura ed approvazione del verbale della precedente seduta il Vice-Presidente Dott. Carbonelli prende a parlare della pubblicazione, testé edita, sull’opera di Vittorio Avondo che fu distribuita ai soci nella settimana scorsa; propone soci un voto di plauso e di gratitudine al Dott. Enrico Thovez che compilò il testo illustrativo e suggerisce di offrirgli 10 esemplari a titolo di omaggio” (*Adunanza amministrativa del 16 giugno 1912*, *Atti della Società Piemontese...*, vol. VIII, pp. 160-161 [160]).

totalmente da solo. Il 10 gennaio 1913, rispediti finalmente tutti i dipinti ai legittimi proprietari, Thovez scriveva con un certo risentimento – ma anche con legittimo sollievo – al responsabile amministrativo dell’esposizione, Romolo Bazzoni: “Sono lieto che tutto sia terminato perché le noie e le responsabilità caddero tutte sulle mie sole spalle!”.¹¹³

La Galleria Civica d’Arte moderna di Torino (un critico come direttore)

Le sorti della Galleria Civica di Torino, dopo la morte del suo direttore Vittorio Avondo – in carica dal 1890 –, non sarebbero state più le stesse. La storica istituzione cittadina fondata nel lontano 1863 per iniziativa del Municipio, avrebbe visto dopo il 1910 modificare il proprio regolamento e suddividere l’ente in due separate direzioni, una relativa alla collezione antica e l’altra a quella moderna, sino a quel momento attribuite ad un’unica figura. La decisione venne presa soprattutto per far fronte ad esigenze di natura pratica e si inserì in una linea di riorganizzazione generale dell’istituzione, tracciata dallo scomparso direttore negli anni della sua gestione.¹¹⁴ La pinacoteca moderna, in particolare, si trovava da tempo in una condizione transitoria, separata fisicamente dalle raccolte di arte antica – rimaste nella sede storica di via Gaudenzio Ferrari – e rinchiusa dal 1895 all’interno di un edificio piuttosto datato collocato in corso Siccardi (l’attuale corso Galileo Ferraris). Era un fabbricato costruito nel 1880 per la IV Esposizione Nazionale di Belle Arti e per nulla adatto a un uso museale stabile e definitivo. La struttura lamentava da tempo una carenza di spazi, ormai insufficienti rispetto alle donazioni e agli acquisti di opere nel frattempo sopraggiunti, che avevano portato ad una saturazione delle sale ritenuta da molti visitatori oramai come inammissibile (nel 1905 il poeta e magistrato Giovanni Camerana lasciava in eredità oltre cinquecento opere di Fontanesi, acuitizzando ulteriormente una situazione di sovraffollamento già molto compromessa).¹¹⁵

¹¹³ Lettera di E. Thovez a R. Bazzoni, Torino, 10 gennaio 1913, Venezia, ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere, n. 35, “Corrispondenza varia”, 35 O 121.

¹¹⁴ Relativamente alla storia della Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino, per il periodo preso in considerazione si veda: R. Maggio Serra, *La Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40. Storia minuta della politica degli acquisti*, in L. Caramel, P. Fossati e R. Maggio Serra (a cura di), *Materiali: arte italiana 1920-1940 nelle collezioni della Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna, settembre – dicembre 1981) Musei Civici, Torino 1981, pp. 11-18; F. Grana, *La direzione separate dei musei civici dal 1913 al 1921: l’esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta*, in S. Abram e S. Baiocco (a cura di), *I direttori dei Musei Civici di Torino. 1863-1930*, L’Artistica, Savigliano 2019, pp. 145-167.

¹¹⁵ Relativamente alle vicende del lascito di Giovanni Camerana si veda P. Pro시오, *Un problema aperto: il lascito di Fontanesi, da Camerana al Museo Civico*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, a cura di R. Maggio

Vi era infatti da molto tempo il progetto di trasferire le pinacoteche civiche all'interno dello storico edificio del Castello del Valentino, non carente certamente di locali ampi e strutturati. Si immaginava così di costituire un polo unico di attrattiva culturale, destinato a celebrare in maniera organica l'evoluzione delle arti in Piemonte.¹¹⁶ Un'idea che era sicuramente ambiziosa ma che, per motivi di ordine soprattutto economico, non trovò mai una effettiva realizzazione.

Il rapporto di Enrico Thovez con le gallerie cittadine – al di là delle sue frequenti peregrinazioni nelle sale dei musei con finalità di studio – lo vedeva da anni piuttosto attento agli sviluppi e alle attività proposte dall'istituzione: già nel 1899, pochi mesi dopo aver intrapreso la sua collaborazione con “La Stampa”, lodava profondamente l'uscita del catalogo illustrato delle collezioni antiche, compilato dallo studioso Alessandro Baudi di Vesme dopo un generale riordinamento della pinacoteca storica di via Gaudenzio Ferrari.¹¹⁷ Nel 1905, invece, commentando l'arrivo delle cinquecento opere di Fontanesi negli spazi di corso Siccardi, proponeva una risistemazione più organica della donazione, in quel momento semplicemente ammassata in una sala.¹¹⁸

La mancanza di un direttore portava, dopo il 1910, a soluzioni provvisorie: dapprima alla guida dei musei venne incaricato Riccardo Brayda che, nel 1912, venne sostituito istituzionalmente dall'assessore delegato Giuseppe Luigi Pomba. Si trattò di una gestione temporanea, dettata dal particolare momento, attuata nell'attesa che si creassero le condizioni favorevoli per l'elezione dei nuovi direttori. In consiglio comunale si stava infatti discutendo la modifica generale del regolamento del museo, che veniva intrapresa affidando l'incarico a un'apposita commissione, delegata a rivedere le precedenti disposizioni del 1908 e a favorire soprattutto quello sdoppiamento di funzioni direttive da tempo auspicato. Il dibattito sulle nuove disposizioni museali non si limitò alla sola aula consiliare. Per volontà del consiglio vennero interpellate quelle istituzioni cittadine che maggiormente si erano distinte in campo culturale, chiamate ad indicare le figure più

Serra, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 giugno-2 novembre 1997), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, pp. 139-144.

¹¹⁶ L'idea di trasferire le collezioni in un unico edificio era già stata avanzata dallo stesso Avondo, che nel suo testamento lasciava le seguenti indicazioni: “A voi lascio una grande responsabilità nel scegliere la via da seguire nella Direzione; a voi indico che tutti i migliori elementi amati della gloria del Piemonte devono essere attirati verso quel Centro; che dev'essere ospitato in un ambiente storico ed architettonico riccamente magnifico, circondato dal verde di alberi secolari che ne rendano la sua sede avvolta da quella poesia della natura, atta ad avvalorare i tesori in esso racchiusi” *Vittorio Avondo* [commemorazione], in *Atti della società...*, cit., pp. 150-151.

¹¹⁷ E. Thovez, *La Pinacoteca di Torino riordinata*, in “La Stampa”, 24 gennaio 1899, pp. 1-2.

¹¹⁸ Id., *La sala Fontanesi al nostro Museo Civico. Ciò che si è fatto e ciò che si deve fare*, in “La Stampa”, 21 dicembre 1905, p. 3.

autorevoli destinate a comporre le fila di questa nascente *Commissione per lo studio delle modificazioni ai regolamenti del Museo civico*.

È proprio in questo frangente che il nome di Thovez approdava per la prima volta in Comune, ma in realtà senza un esito concreto: proposto dal presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Alfredo d'Andrade, insieme a quelli di altre eminenti personalità del panorama culturale cittadino (quali Giovanni Chevalley, Vincenzo Fontana, Giuseppe Assandria, Leonardo Bistolfi e Davide Calandra),¹¹⁹ non ottenne sufficienti preferenze per entrarne a far parte. La commissione, eletta il 12 giugno 1912 e composta perlopiù da figure già appartenenti al consiglio comunale,¹²⁰ si sarebbe dunque riunita lungo tutto il restante anno, apportando quelle modifiche ritenute da tempo necessarie per il futuro dei musei.

Con l'avvio del 1913, la "commissione per il regolamento" tornò ad essere nuovamente interpellata dal Municipio, ma questa volta con un incarico di natura consultiva: le veniva infatti chiesto di fornire i nomi (o una rosa di nomi) dei possibili direttori delle due istituzioni museali torinesi. Una selezione preventiva, operata appunto da personalità teoricamente competenti, che doveva anticipare la decisione finale spettante in ogni caso al consiglio comunale.¹²¹ Le cariche delle due direzioni, oramai separate ma comunque senza portafoglio (anche a fronte del nuovo regolamento),¹²² vennero discusse dalla commissione il 13 febbraio e messe in votazione "a schede segrete".¹²³ Nella quaterna di nomi dei possibili direttori della pinacoteca moderna fu prospettato quello di Thovez (definito nei documenti alternativamente come "pubblicista" o "scrittore d'arte"), al quale si aggiunsero quelli dei pittori Giacomo Grosso e Carlo Stratta, oltre a quello del fotografo Guido Rey. Dopo una prima votazione Grosso otteneva la maggioranza dei voti (sei contro i tre di Thovez, più una preferenza destinata a Stratta e una scheda bianca).

¹¹⁹ *Elenco di nomi consegnato al Sindaco dal Comm.re D'Andrade il 7 aprile 1912 (per la Comm.ne per la revisione dei Regolamenti dei Musei)*, Torino, Archivio Storico della Città (ASCTo), Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67.

¹²⁰ *Verbale della Seduta del Consiglio Comunale di Torino*, 12 giugno 1912, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67.

¹²¹ Il 5 febbraio, la commissione per la riforma del regolamento viene delegata dal consiglio comunale per fornire i nomi per la nomina dei direttori. Cfr. *Proposte per la nomina dei direttori dei Musei Civici. Verbale di adunanza*, 13 febbraio 1913, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67.

¹²² L'articolo 2 del regolamento infatti specificava: "Il governo della Galleria, sotto la presidenza del Sindaco o dell'Assessore da lui delegato, è affidato ad un Direttore coadiuvato da un Comitato direttivo composto da sei membri e assistito da un Segretario-conservatore. [...] Le cariche di Direttore e di membro del Comitato sono gratuite" (*Regolamento pel Museo Civico – Galleria di Arte Moderna*, in *Annuario del Municipio di Torino 1913-1914*, Tipografia Enrico Schioppo, Torino 1914, pp. 557-560 [557]).

¹²³ La commissione era composta da Gustavo Balsamo-Crivelli, Davide Calandra, Arturo Ceriana, Giuseppe Lavini, Dino Mantovani, Andrea Marchisio, Vittorio Molinari, Carlo Nasi, Guido Rey, Costanzo Rinaudo, Edoardo Rubino.

Il desiderio di fornire un solo nome al consiglio convinse la commissione ad intraprendere una nuova votazione, che però non modificò in alcun modo la situazione profilatasi precedentemente (sei voti contro tre, più due schede bianche).¹²⁴ L'esito fu accolto in Municipio il 5 marzo e il consiglio comunale si trovò dunque a dover decidere tra due candidati, indicati ai consiglieri in ordine di preferenza generica: "Per la carica di direttore della Galleria di Arte moderna, la maggioranza [della commissione consultiva] designò il professore Giacomo Grosso e la minoranza il dottor Enrico Thovez".¹²⁵ Contro ogni aspettativa, che voleva il celebre e influente professore dell'Accademia Albertina come il candidato più prevedibile e legittimato al compito della direzione, il critico torinese otteneva un'ampia preponderanza di voti (trentadue contro diciassette, più un voto disperso, attribuito ancora una volta a Stratta), venendo eletto come il nuovo – e di fatto il primo ed unico, dopo le novità apportate con la recente riorganizzazione dei musei – direttore della Galleria d'arte moderna.

Anni di militanza sul giornale, di battaglie talvolta impopolari e violente contro l'immobilità artistica nazionale dovettero, questa volta, condurre a un risultato finalmente positivo. Certo, i fattori che portarono al suo successo potevano essere molti. Lo stesso impegno profuso per la riuscita della retrospettiva di Avondo alla biennale di Venezia, inaugurata soltanto un anno prima, gli aveva permesso di giocare qualche carta in più rispetto ad altri possibili concorrenti. La rievocazione della memoria del precedente direttore (condotta da Thovez anche attraverso la citata monografia edita da Celanza, promossa dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti),¹²⁶ aiutava inoltre ad innescare un parallelo non privo di significati tra le due figure, permettendo un avvicinamento ideale tra le direzioni, più coerente del previsto.

Scorrendo i nomi dei consiglieri presenti alla votazione non viene difficile immaginare quali, tra questi, potessero aver accordato la loro fiducia al critico piuttosto che al pittore. Oltre ai compagni di studi universitari, Gustavo Balsamo-Crivelli e Zino Zini, con i quali non interruppe mai i rapporti sia professionali che di amichevole confronto, Thovez poteva contare su Dino Mantovani, suo collega a "La Stampa", storico collaboratore per la parte della critica letteraria. Ma non solo. Thovez doveva inoltre ottenere la fiducia del consigliere Guido Rey, fotografo e alpinista, frequentato dai tempi dell'esposizione del 1902, così come quella di Arturo Ceriana, personalità di spicco all'interno della Società

¹²⁴ ASCTo, Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67.

¹²⁵ *Verbale della Seduta del Consiglio Comunale di Torino*, 5 marzo 1913, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67.

¹²⁶ cfr. *supra*, nota 110.

Piemontese di Archeologia e Belle Arti, tra i sostenitori dell'iniziativa editoriale avondiana del 1912. È possibile che l'appoggio di Balsamo-Crivelli e Zini, entrambi appartenenti di spicco del gruppo socialista, avesse portato a far confluire, proprio sul nome del critico, il sostegno dell'intera area politica da loro rappresentata.

Letta in un'ottica più generale, l'elezione di Thovez dovette suonare come una vera e propria sconfitta per i fronti artistici più conservatori, da sempre impegnati a combattere l'inopportuna intromissione dei critici nella vita artistica nazionale. Soprattutto a Torino, la linea ostile e reazionaria intrapresa dal pittore Marco Calderini aveva portato in più occasioni a violenti scontri, che trovavano nella figura e negli scritti del nuovo direttore uno dei bersagli più frequenti delle loro accuse.

Il nuovo incarico di direttore venne comunicato dal sindaco Teofilo Rossi (già deputato e senatore del Regno, poi ministro) con una lettera generica, priva di auspici o infiorettamenti di circostanza, recapitata all'interessato due giorni dopo l'elezione del 5 marzo.¹²⁷ Thovez, sicuramente già al corrente del risultato (è molto probabile, infatti, che fosse stato avvertito dai numerosi amici consiglieri), rispose alla comunicazione del Sindaco in maniera molto equilibrata, ringraziandolo per l'importante compito che gli veniva inaspettatamente attribuito:

Sono vivamente grato al Consiglio della lusinghiera dimostrazione di stima e della fiducia di cui ha voluto onorarmi: comprendo di dovere la designazione soprattutto al carattere dei miei studi. Profondamente persuaso che una Galleria civica d'arte moderna debba avere un ufficio di cultura, cercherò con tutte le mie forze di contribuire a che essa venga man mano integrando con elementi degnamente rappresentativi il quadro storico dell'arte piemontese, a maggior illustrazione ed onore dell'attività artistica della nostra regione.¹²⁸

Il tono marcatamente regionale evocato nelle sue parole non deve certo stupire. Thovez non faceva altro che ribadire, a modo suo, l'indirizzo profondamente localistico dell'istituzione, prescritto nel primo articolo del Regolamento e destinato ad influenzare tanto le campagne per le nuove acquisizioni quanto le stesse scelte espositive (il testo recitava: "La Galleria civica di Arte moderna ha per iscopo principale la storia della scultura, della pittura, dell'architettura in Piemonte dal principio del diciannovesimo

¹²⁷ "Sono lieto di comunicarle la sua nomina a Direttore della Galleria Civica d'Arte Moderna per il sessennio 1913-1918; per deliberazione del Consiglio Comunale 5 corrente mese. Con la maggior considerazione. Il Sindaco" (minuta di lettera del Sindaco T. Rossi a E. Thovez e G. Vacchetta, 7 marzo 1913, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 355, fascicolo 67).

¹²⁸ Lettera di E. Thovez al sindaco Teofilo Rossi, Torino, 12 marzo 1913, ASCTo, Classe 57, Museo Civico, posizione 4, fascicolo B, Personale, 57.4.B/4.

secolo in poi”).¹²⁹ A differenza delle precedenti norme, il Regolamento del 1913 forniva al Comitato direttivo della Galleria (composto, oltre che dal direttore, da sei consiglieri, eletti ogni quattro anni) un campo d’azione maggiore rispetto al passato. Se fino a quel momento le acquisizioni potevano aver luogo soltanto nelle mostre annuali della Promotrice di Belle Arti, le nuove indicazioni aprivano indiscriminatamente la possibilità a tutte le “pubbliche Esposizioni”.¹³⁰

La notizia dell’elezione di Thovez fu trasmessa ai quotidiani locali e nazionali che approvavano la scelta del Municipio, dimostrandosi fiduciosi nei futuri sviluppi della sua direzione.¹³¹ Certo non tutti dovevano gioire per questa nuova nomina. Le sue ben note posizioni di critico, certamente poco inclini ad accettare le proposte delle avanguardie (ma nemmeno le ormai consolidate ricerche impressioniste e postimpressioniste), lasciavano un certo dubbio sulla reale imparzialità del suo operato, prefigurando una possibile stagnazione – in senso tradizionalista e reazionario – del museo.

Puntuale e non casuale – è da credere – arrivò infatti la stoccata di “Lacerba”, la rivista diretta da Giovanni Papini e Ardengo Soffici, che in quel momento si faceva portavoce nel paese delle più aggiornate proposte dell’avanguardia italiana e internazionale.¹³² A scrivere non fu tanto Soffici, distintosi già alcuni anni prima per alcuni attacchi diretti al critico, ma piuttosto lo scrittore tedesco Curt Seidel, che dal 1905 si era stabilito proprio a Torino. Nella sua *Pizzicata ad un criticaastro*,¹³³ pubblicata il 1° maggio 1913, Seidel smontava puntualmente le affermazioni di Thovez (definito altrove come “preteso oracolo della critica torinese”)¹³⁴ in merito all’impressionismo e all’arte in genere, delegittimando di fatto l’autorità che da poco gli era stata riconosciuta con il prestigioso incarico di direzione del Museo.

L’impegno attivo come direttore non si sarebbe comunque fatto attendere. Appena entrato in carica, Thovez si trovò a dirimere l’importante questione di una donazione, forse la più rilevante dell’intero suo mandato. La scrittrice e critica d’arte olandese Etha Fles, dopo

¹²⁹ *Regolamento pel Museo Civico – Galleria di Arte Moderna*, in *Annuario del Municipio di Torino 1913-1914*, cit., p. 557.

¹³⁰ Art. 7, *ivi*, p. 558.

¹³¹ *Thovez nominato direttore del Museo d’arte moderna a Torino*, in “Corriere della Sera”, 6 marzo 1913, p. 4; *Consiglio comunale di Torino. Le entrate – I direttori di Musei*, in “La Stampa”, 6 marzo 1913, p. 4.

¹³² A questo proposito si veda A. Del Puppo, “*Lacerba*” 1913-1915. *Arte e critica d’arte*, Lubrina Editore, Bergamo 2000.

¹³³ Seidel [C. Seidel], *Pizzicata ad un criticaastro*, in “Lacerba”, a. I, n. 9, 1° maggio 1913, pp. 95-96. L’articolo di Seidel si apriva parodiando l’articolo thoveziano *L’arte di dipinger male* del 1909, recensione al volume *Gl’impressionisti francesi* di Vittorio Pica.

¹³⁴ C. Seidel, *Torino mia. Impressioni di uno straniero*, incisioni su legno di Nicola Galante, Mittone, Torino [1912], p. 42. Sul ruolo dell’intellettuale tedesco nel tessuto culturale cittadino si veda: E. Chiarelli, *Curt Seidel nella Torino Anni Dieci*, in “Studi Piemontesi”, vol XXXIV, fasc. 2, dicembre 2005, pp. 421-429.

aver visitato la galleria torinese in compagnia del nuovo direttore, propose in dono alcune opere del suo compagno Medardo Rosso, legando l'iniziativa alle origini piemontesi dello scultore.

Nella prima seduta del nascente consiglio direttivo dell'istituzione torinese, chiamato ad accettare la donazione, le posizioni sarebbero state sin da subito molto discordanti. Pietro Canonica rifiutava recisamente la proposta mentre Giacomo Grosso, e con lui Giorgio Ceragioli, valutavano positivamente l'offerta avanzata da Etha Fles, proponendo di accogliere in museo soltanto le opere dello scultore giudicate le migliori. La posizione di Thovez, contrariamente a quanto si sarebbe potuto immaginare, era in linea con questi ultimi due: mettendo da parte le proprie preferenze personali (sicuramente non così indulgenti verso Rosso) Thovez misurava la decisione unicamente in funzione degli interessi del museo, accogliendo la gentile proposta delle sculture, incrementata ulteriormente nei successivi anni sempre per iniziativa della scrittrice olandese.¹³⁵

Ma l'impegno che occupò maggiormente Thovez in questo primo anno di direzione fu sicuramente il riallestimento delle collezioni. Nonostante la Galleria di corso Siccardi fosse sin da principio ritenuta come una sede espositiva temporanea (in attesa del tanto auspicato trasferimento al Castello del Valentino), il critico, prendendo alla lettera le prescrizioni fornite dallo stesso regolamento del museo,¹³⁶ decideva di rivedere integralmente – o quasi – l'assetto espositivo della medesima per “permettere al pubblico un godimento più agevole ed una rassegna più educativa” delle collezioni,¹³⁷ mai più ripensate organicamente dopo l'apertura del museo.

La scelta principale doveva inevitabilmente indirizzarsi verso il recupero degli spazi inattivi, ciò per far fronte alla sovrabbondanza di opere che contraddistingueva – sino a

¹³⁵ Sul verbale della prima seduta del comitato si informa che Thovez “è di parere che a titolo di deposito si possa accettare; fa osservare il pericolo che tali opere, offerte ad altro Museo, vengano accettate, e che rimproveri poi la Commissione di averle lasciate sfuggire; tanto più che opere del Rosso vennero acquistate da vari Musei d'Europa”, proseguendo poi con un giudizio di carattere qualitativo “[il direttore] ammette che è, quella del Rosso, una forma d'arte speciale, che ha pure dell'ingegnoso, del geniale ed una ricerca di carattere che non è del primo venuto” (*Verbali Comitato Arte Moderna 1913-1923, n. 1*, seduta del 15 aprile 1913, Torino, Archivio storico dei Musei Civici [AMCTo], CAP 9). Nel 1913 entrò in museo il bronzo *Bimbo al sole*, l'anno successivo le cere *Bimbo che allatta* e *Donna con bimbo*, a cui si aggiunse bronzo *Il birichino*, già in deposito presso la galleria.

¹³⁶ “Il Direttore cura l'ordinamento delle raccolte, la compilazione dei cataloghi e degli inventari del materiale artistico” (*Regolamento pel Museo Civico – Galleria di Arte Moderna*, in *Annuario del Municipio di Torino 1913-1914*, cit., art. 15, p. 560).

¹³⁷ “da parecchi anni, cioè da quando la collezione fu trasportata nella sede attuale, non si era più fatto alcun ordinamento: anzi, gli spostamenti resi necessari annualmente dall'acquisto e dalla collocazione di nuove opere avevano spesso reso meno armonico il primitivo aspetto delle sale” (*Relazione esercizio 1913*, 6 febbraio 1914, AMCTo, CAA 51); pubblicata anche in E. Thovez, *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l'anno 1913*, in *Annuario del Municipio di Torino 1912-1913*, G. V. Vassallo, Torino 1913, pp. 467-468.

quel momento – l’aspetto generale dei locali espositivi. Il recupero partiva da uno spazio inutilizzato, più precisamente dal corridoio che forniva l’accesso al piano superiore del padiglione, ambiente che molto astutamente Thovez riconvertiva nell’inedita funzione di “galleria dei disegni”, sfruttando peraltro la qualità luminosa del passaggio, definita dallo stesso direttore come “sufficientissima all’uopo”.¹³⁸ Al di là dell’interesse verso le forme grafiche, rintracciabile lungo tutta la sua produzione di critico, il direttore non faceva altro che replicare una modalità espositiva già vista e conosciuta in differenti occasioni. La scelta di collocare le opere di “bianco e nero” in spazi minori, soprattutto accessori o di collegamento, rispecchiava una modalità di allestimento da tempo in uso, adottata ad esempio nelle stesse biennali veneziane o alla mostra di Milano del 1906 (dove i disegni vennero collocati nelle “gallerie perimetrali” dell’Arena del parco Sempione).¹³⁹

Pur mantenendo un indirizzo cronologico, già adottato dallo stesso Avondo, Thovez si era prefissato di “costituire nuclei armonici” di opere, rispettosi delle esigenze “delle dimensioni, del genere, della luce e del colore, che sono pur sempre quelle a cui deve rispondere la collocazione di opere d’arte”.¹⁴⁰ Un allestimento nel quale la componente estetica doveva giocare un ruolo sicuramente importante, pur rimanendo in una tradizione di quadreria dal gusto ancora fortemente ottocentesco.

Recuperando spazio, Thovez riuscì dunque a ripensare all’organizzazione delle collezioni e delle opere nelle sale, soprattutto a spaziare maggiormente i quadri sino a quel momento ammassati – su più registri – sulle pareti. Soltanto la sala dedicata a Fontanesi non fu in alcun modo rimaneggiata: si trattava infatti di uno spazio ripensato di recente, ordinato da un gruppo di allievi del pittore a partire dal 1908 ed inaugurato soltanto nel 1911, costituito per far fronte all’imponente lascito fontanesiano del 1905.¹⁴¹

Al di là delle scelte di allestimento, lo spazio che meglio rispecchiava il gusto del direttore era sicuramente rappresentato dalla sala VIII.¹⁴² Thovez riunì qui il meglio della pittura moderna degli ultimi trent’anni includendo soprattutto gli artisti piemontesi recentemente

¹³⁸ Ivi, p. 467.

¹³⁹ Relativamente alla raccolta grafica del museo e alle prime strategie espositive si veda V. Bertone, “*Le austere gioie del bianco e nero*”: per un profilo del Gabinetto Disegni e Stampe della GAM di Torino, in id. (a cura di), *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Olschki, Firenze 2009, vol. I, pp. VII-LXIX.

¹⁴⁰ E. Thovez, *Relazione del Direttore per l’anno 1913*, in *Annuario del Municipio di Torino 1912-1913*, cit., p. 468.

¹⁴¹ Cfr. *supra*, nota 115.

¹⁴² Gli stessi commenti della stampa sembravano convenire sulla qualità e sulla bellezza di questo spazio: “È questa una meraviglia, Enrico Thovez l’ha resa sopra tutte le altre preziosa accogliendovi opere di innegabile valore e di inefabile [sic] bellezza” (*Il riordinamento della Galleria d’Arte Moderna. Notevoli doni e acquisti – La magnifica ala VIII*, in “La Stampa”, 1 luglio 1914, p. 6).

scomparsi, operando in tal senso una sorta di tributo alla loro memoria. Si ritrovavano in questo ambiente quelle linee di gusto e quelle predilezioni dichiarate in più occasioni nei suoi scritti, ottenute compatibilmente con i “materiali” figurativi a disposizione del museo: si passava infatti dal preraffaellismo nostrano di Carlo Bonatto Minella e Giuseppe Ricci (con la sua *Annunciazione*, che alludeva a una pala d’altare antica), alle scene di interno di Federico Boccardo (quali *Candore* e *Decaduta*), che riecheggiavano la pittura intima e luminosa di Vermeer o quella del più recente Vilhelm Hammershøi. La corrente idealista era invece ben rappresentata da Felice Carena, con il suo *Autoritratto* allucinato del 1904, mentre la grande stagione della pittura a soggetto letterario veniva evocata con il monumentale e drammatico dipinto *La cella delle pazze* di Giacomo Grosso, posto in massima evidenza. Lo spazio risultava poi completato da una serie di altri autori, oscillanti tra il gusto romantico e quello realista (Marco Bedeschi, Angelo Pascal, Francesco Mosso e Enrico Junck). Certo l’effetto prorompente e inaspettato della sala doveva arrivare non tanto nel 1913 ma piuttosto nell’anno successivo, quando Thovez decideva di collocare, proprio in questo spazio, le sculture di Medardo Rosso approdate nel frattempo in Galleria, mettendo in scena una sorta di cortocircuito stilistico e visivo tuttora difficile da immaginare. L’allestimento, iniziato con il suo arrivo in Galleria, si sarebbe concluso soltanto nel 1914, con la tinteggiatura delle pareti, per le quali aveva scelto di alternare, secondo le esigenze specifiche, le tonalità del “rosso granata” e del “verde oliva”,¹⁴³ in modo da “offrire una varietà propizia alla collocazione di opere che per la differenza della loro colorazione non avrebbero trovato tutte in un unico tono di fondo la condizione più adatta”.¹⁴⁴

Le rivoluzioni della Galleria furono accolte dall’Amministrazione con un grande interesse e riconoscente approvazione.¹⁴⁵ Dello stesso avviso fu anche il pubblico, che non era mai

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ E. Thovez, *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l’anno 1914*, in *Annuario del Municipio di Torino 1914-1915*, Enrico Schioppo, Torino 1915, pp. 517-519 (517). I lavori di tinteggiatura vennero realizzati in con grande sollecitudine, lo stesso direttore informava che “fu condotta a termine in brevissimo tempo, senza necessitare la chiusura della Galleria per più di una settimana” (*ibidem*).

¹⁴⁵ “Nell’adunanza del 7 corrente dicembre, durante la discussione del bilancio dei Musei civici per l’esercizio 1915, venne rilevata in seno al Consiglio comunale, l’opera intelligente ed illuminata che la S.V. Illma ha svolta in questi due anni quale Direttore della Galleria di Arte moderna, a tutto onore dell’arte nostra, e con il plauso di tutti i Colleghi ho avuto l’incarico di esprimere alla S.V. On.ma i sensi di riconoscenza dell’Amministrazione municipale per l’alto contributo che Ella ha saputo portare nell’ordinamento del nostro Museo.” (minuta di lettera dell’assessore G. L. Pomba a E. Thovez, 9 dicembre 1914, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 371, fascicolo 67).

stato – prima d’allora – così numeroso nelle sale del museo.¹⁴⁶ Gli stessi giornali, posto fine all’allestimento, dedicarono ampie rassegne alle nuove collocazioni, decretandone univocamente il successo:

Il senso di pesantezza che prendeva il visitatore delle Gallerie, troppo affollate, ora non lo si prova più: le opere sono tutte disposte, senza preconcetti di scuola e di simpatia, in numero da rivelare anche la più riposta bellezza e le qualità tecniche meno evidenti: non ci sono più vicinanze contrastanti e urlanti: tutti gli artisti viventi che hanno l’onore di essere rappresentati al nostro Museo debbono esser grati all’eminente critico.¹⁴⁷

Le azioni per valorizzare la Galleria non si sarebbero fermate al solo riordino delle collezioni. Di concerto con il collega Giovanni Vacchetta, omologo di Thovez nella sezione antica, venne dato alle stampe un gruppo di ventotto cartoline, che ottennero un importante e immediato riscontro nelle vendite (a tal punto da prevederne, sin da subito, la pubblicazione di una nuova serie). Le campagne di acquisizione di nuove opere, condotte da Thovez insieme al comitato direttivo impegnato nelle mostre annuali della Promotrice – ma anche presso la Società amici dell’arte o il Circolo degli Artisti – portavano all’ingresso di numerosi dipinti e sculture, riferibili tutte al contesto artistico regionale.¹⁴⁸

L’attenzione del comitato era rivolta soprattutto ai giovani artisti. Tra il 1913 e il 1917 entrava in museo una buona rappresentanza delle tendenze attive in quel momento in Piemonte: dagli innumerevoli allievi di Grosso, progressivamente distaccatisi dai dettami del maestro (Evangelina Alciati, Cesare Ferro, Domenico Buratti e Agostino Bosia) sino ad artisti dal gusto più spiccatamente europeo (Mario Reviglione e Domenico Maria Durante), senza tralasciare le ricerche provenienti dall’area divisionista (Cesare Maggi e Matteo Olivero).

¹⁴⁶ Nel 1913 si erano infatti registrati 96.481 visitatori, un risultato decisamente superiore rispetto agli anni precedenti (nei quali il numero dei visitatori oscillava tra il minimo del 1905 di 51.012 e il massimo di 74.929 del 1911).

¹⁴⁷ *Il riordinamento della Galleria d’Arte Moderna. Notevoli doni e acquisti – La magnifica ala VIII*, in “La Stampa”, cit.; Analoghe, se non addirittura speculari, le considerazioni apparse sulla rivista milanese “Pagine d’Arte”: “In poco più di un anno di intenso lavoro, Enrico Thovez, da valoroso direttore, ha quasi del tutto trasformata la mostra della Galleria d’Arte Moderna. È un insieme più interessante, più luminoso. È scomparso quale senso di pesantezza che prendeva il visitatore delle gallerie affollate. Oggi le opere vi sono disposte senza preconcetti di scuola o di simpatia, ambientate secondo un vero criterio d’arte. L’atrio, colle sculture, è rimasto pressoché invariato, e però i disegni e gli schizzi della prima sala sono stati radunati in una speciale sala-galleria, molto adatta. [...] mi auguro di gran cuore che il pubblico – anche il grosso pubblico – abbia a visitare con amore la bella Galleria così saggiamente riordinata.” (A. V., *Il riordinamento della Galleria d’Arte Moderna*, in “Pagine d’Arte”, a. II, n. 13, 30 luglio 1914, p. 186).

¹⁴⁸ Soltanto in un caso, Thovez si faceva portavoce di una proposta di donazione, riferita ad un pastello dell’artista belga Henri De Groux, immediatamente bocciata dalla commissione; cfr. *Verbali Comitato Arte Moderna 1913-1923, n. 11*, seduta del 1° luglio 1915, AMCTO, CAP 9.

Certo la situazione, da lì a poco, sarebbe ben presto mutata, influenzata dall'evento bellico che stava imperversando in tutta Europa. Già nel 1915 le visite alla Galleria registravano una drastica flessione, condizionate da una situazione politica e sociale – evidenziata nella relazione annuale dallo stesso direttore – per nulla favorevole.¹⁴⁹ Una situazione che portava nel 1916 alla riduzione dell'orario di apertura dettato dalla mancanza del personale di servizio, chiamato in quel momento a combattere al fronte.

L'impegno di Thovez, costantemente indirizzato a migliorare l'aspetto e la proposta artistica della Galleria,¹⁵⁰ si trovava nel 1917 a fare ancor più concretamente i conti con l'emergenza bellica. La paura di non improbabili incursioni aeree portava il Comitato direttivo a valutare possibili soluzioni in difesa della collezione, optando poi per una chiusura temporanea della pinacoteca cittadina, concretizzatasi nei primi mesi del 1918.¹⁵¹

Estetica di guerra

Come buona parte degli intellettuali italiani (ad esclusione dei precoci schieramenti dannunziani e marinettiani), la posizione di Enrico Thovez rispetto ai conflitti apertisi in Europa nel luglio del 1914 era contraddistinta da un atteggiamento di estrema cautela, che rispecchiava una generale confusione politica e sociale, presente in quel momento nel paese.¹⁵² Di fatto, la sua convinta adesione triplicista, così come la sua ammirazione per i

¹⁴⁹ Nel 1915 i visitatori furono 30.262 “la metà esatta del numero raggiunto nel 1914 ed un terzo circa di quello dell'anno precedente, diminuzione spiegabilissima date le condizioni eccezionali della vita nazionale” (E. Thovez, *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l'anno 1915*, in *Annuario del Municipio di Torino 1915-1916*, Enrico Schioppo, Torino 1916, pp. 203-206 (204).

¹⁵⁰ Continue erano infatti le richieste del direttore per un aumento dei fondi per gli acquisti, così come per una risistemazione dei locali. Ben conscio che il trasferimento della collezione al Castello del Valentino non si sarebbe concretizzato in tempi brevi, Thovez progettava nel 1918 di ampliare la Galleria, edificando “una galleria a T costruita sull'asse dell'edificio”, necessaria per far fronte ai più recenti ingressi di opere; cfr. minuta di lettera di E. Thovez all'assessore E. Rubino, 21 dicembre 1918, AMCTo, CAA 55, 1918. *Arte Moderna*. 3, pratica n. 6.

¹⁵¹ “chiusa la Galleria il 14 febbraio, si diede subito opera alla costruzione di opportuni ripari in legno e sacchi di sabbia per difendere le tre statue di maggior pregio: Minerva e Angelo del Vela, Eulalia Cristiana del Franceschi. Secondo le successive deliberazioni del Comitato direttivo, non essendo possibile per ragioni finanziarie l'incassare e trasportare in un luogo più sicuro l'intera collezione, e non essendo agevole porre ripari sul luogo alle tele e soprattutto a quelle di grandi dimensioni, si ritirarono in locali più sicuri alcuni quadri minori” (*Relazione esercizio 1918*, 24 aprile 1919, AMCTo, CAA 58, pratica n. 5). Relativamente ai provvedimenti di difesa, messi in atto a Torino, si veda M. B. Failla, *Musées et résidences de la maison de Savoie pendant la Grande Guerre. Turin ville d'expérimentation*, in M. Scavino (a cura di), *Turin dans la Grande Guerre. Société, politique, culture*, L'Harmattan, Paris 2017, pp. 273-287.

¹⁵² Sull'argomento si veda M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, il Mulino, Bologna 2007. Nel novembre del 1914, il direttore del “Marzocco” invitava Thovez a partecipare ad un'inchiesta, chiedendogli quale fosse il giudizio e il sentimento dei suoi concittadini torinesi rispetto alla guerra. Il critico rispondeva: “Caro Sig. Orvieto, La ringrazio per l'invito. Collaborerei volentieri alla sua inchiesta, ma io vivo qui così

paesi germanofili,¹⁵³ lo portavano ad avere una posizione inizialmente neutrale verso le sorti del conflitto (e rispetto allo stesso possibile intervento dell'Italia), secondo una linea ch'era ufficialmente adottata dallo stesso giornale per cui lavorava, apertamente schierato su degli orientamenti filogiolitiani.¹⁵⁴

Una presa di posizione più netta e sicuramente sofferta doveva arrivare soltanto alcuni mesi dopo la dichiarazione del 28 luglio 1914, quando nel settembre dello stesso anno le truppe tedesche del fronte occidentale bombardavano con il fuoco d'artiglieria la cattedrale gotica di Reims, compromettendone pesantemente la struttura. L'evento tragico, vissuto con grande commozione anche in Italia, rappresentava una sorta di spartiacque per l'opinione pubblica ed era destinato ad innescare numerose reazioni e proteste verso una nazione che, sino a quel momento, si annoverava ancora tra quelle alleate.

L'atto, considerato come vile e barbaro, oltre a riverberarsi sul piano politico e diplomatico, avrebbe determinato una presa di posizione netta degli intellettuali italiani, portandoli a riconsiderare negativamente lo stesso ruolo culturale della nazione tedesca, da sempre egemonico nel campo della filosofia, dell'arte e della musica europea.

Un affronto verso la cultura occidentale che si sarebbe ben presto ripresentato – innescando una serie di drammatici confronti paralleli – anche in Italia, con la distruzione nell'ottobre del 1915 del soffitto tiepolesco della chiesa degli Scalzi di Venezia, ad opera questa volta delle bombe austriache.

solitario che non posso in coscienza lumeggiare lo stato d'animo torinese di fronte alla guerra. Se dovessi giudicare dall'affollamento dei teatri e dei cinematografi direi che è d'indifferenza. Ma non voglio diffamare i miei concittadini” (biglietto di E. Thovez a A. Orvieto, Torino, 15 novembre 1914, Firenze, Gabinetto scientifico-letterario G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”, Fondo Angiolo, Adolfo e Laura Orvieto, Serie Corrispondenza generale, 1.2320.3).

¹⁵³ A proposito dell'influenza della cultura tedesca tra gli intellettuali italiani Alberto Monticone mette a fuoco puntualmente il problema, proprio negli anni che anticipano lo scoppio Grande Guerra: “In generale c'erano sia nelle posizioni dei futuristi, dei vociani, o dei nazionalisti della cultura, come nelle posizioni dei crociani, motivi di apprezzamento della tradizione filosofica tedesca, accanto a motivi di critica soprattutto per le ultime posizioni, cioè per le posizioni più compromesse con lo Stato forte, imperiale tedesco. Mentre gli ammiratori della Germania, compreso Croce, in questo ambito, si fermavano, diciamo così, agli aspetti tradizionali della cultura germanica, i detrattori puntavano soprattutto sugli ultimi sviluppi che consideravano di involuzione. Tuttavia in complesso prevaleva sempre una certa ammirazione: negli articoli di giornali e riviste italiane degli anni immediatamente precedenti la guerra, si trovano sì alcune punte, ma sono punte politiche antitedesche, mentre nell'ambito della cultura sono poche le voci di critica, che comunque non negano la grande tradizione culturale germanica. Nelle università italiane di quegli anni, 1912-14, mentre fuori di esse si discuteva di nuovi valori, di rivolta ideale, di futurismo e per conto suo Croce conduceva il suo discorso idealistico, nelle università prevaleva ancora la cultura positivista. Positivismo sia nel campo storiografico, della stoa antica e moderna, sia nel campo della filologia, dove appunto trionfavano in modo specifico le caratteristiche della ricerca minuta, specializzata, classificatoria delle scuole tedesche. Storici, filologi, storici dell'arte modellavano in Italia le loro opere e il loro insegnamento universitario sui grandi della cultura tedesca” (A. Monticone, *Gli italiani in uniforme 1915/1918. Intellettuali, borghesi e disertori*, Laterza, Bari 1972, p. 35).

¹⁵⁴ Cfr. V. Castronovo, *La Stampa 1867-1925. Un'idea di democrazia liberale*, Franco Angeli, Milano 1987 (in particolare il capitolo 8, *La battaglia neutralista*, pp. 207-242).

La distruzione di Reims portava Thovez a prendere una posizione netta nei confronti della Germania,¹⁵⁵ che lo poneva in una condizione certamente non semplice, oscillante tra quell'ammirazione sfrenata verso i miti della sua formazione (rappresentati dall'immane terzetto di Wagner, Böcklin e Nietzsche) e la condanna di un fatto reputato certamente come oltraggioso.

La difficoltà a far coesistere queste due anime lo portava ad assumere una posizione che poteva essere giudicata certamente come ambigua, se non addirittura antipatriottica: la campagna anti-tedesca, condotta da buona parte degli intellettuali italiani, si stava velocemente riformulando in una revisione a tutto campo negativa della cultura germanica, senza esclusione di colpi. Thovez, invece, nel suo articolo *Estetica di guerra*, non faceva altro che ribadire, attraverso le parole di un personaggio immaginario (un intellettuale chiamato a sottoscrivere una ipotetica "Unione estetica latina", associazione che doveva riunire "tutti gli spiriti latini per la difesa e per l'incremento dell'idea classica nel campo dell'arte") la validità e l'attualità delle proposte tedesche, contro l'incipiente ostracismo nazionale: "la bontà della causa delle genti latine contro il germanesimo non può indurmi in nessun caso a variare il mio giudizio sopra un genio dell'arte tedesca più che non possa innalzare ai miei occhi un genio dell'italiana".¹⁵⁶

Con l'entrata in guerra dell'Italia al fianco delle forze dell'Intesa, Thovez appoggiava la scelta interventista senza grossi proclami, vivendola con quella riservatezza e diffidenza tipica del buon subalpino. Soltanto cinque giorni dopo la mobilitazione delle truppe sul fronte pubblicava sotto lo pseudonimo di "Calamus" un lungo articolo sui monumenti dei territori irredenti, come recensione al volume illustrato *Lembi di patria* di Tommaso Sillani,¹⁵⁷ concludendo il proprio contributo con un'esortazione speranzosa verso la futura riannessione di quelle zone: "da queste pagine balzano ai nostri occhi secoli di storia, solenni memorie, fiori di bellezza. Fu fino a ieri visione ammonitrice ed incitatrice: oggi consideriamo questi documenti di un'italianità compressa e negata, con un sentimento solo: quello dell'attesa".¹⁵⁸

Le considerazioni del critico si sarebbero ben presto incentrate sul problema delle arti figurative e, più in particolare, sull'impatto che la guerra poteva provocare nella produzione degli artisti contemporanei. Già nel febbraio del 1915, in uno dei suoi articoli

¹⁵⁵ La sua condanna al bombardamento di Reims sarebbe stata dichiarata nell'articolo *Simplicissimus* [E. Thovez], *L'enigma*, in "La Stampa", 25 settembre 1914, p. 3.

¹⁵⁶ *Simplicissimus* [Id.], *Estetica di guerra*, in "La Stampa", 2 aprile 1916, p. 3.

¹⁵⁷ T. Sillani, *Lembi di patria*, Alfieri e Lacroix, Milano 1915.

¹⁵⁸ Calamus [E. Thovez], *La voce dei monumenti*, in "La Stampa" 29 maggio 1915, p. 3.

dialogati firmati *Simplicissimus*, Thovez inseriva tra i protagonisti dalla sua *mise-en-scène* letteraria proprio un pittore (insieme ad uno scrittore, un critico e un poeta, in una sorta di ideale ritratto autobiografico, includente le sue molteplici attività e passioni). Il suo personaggio, pur non partecipando direttamente al conflitto, si dichiarava certamente non immune dalla drammaticità degli eventi che si stavano consumando attorno a lui:

Mi era sempre parso che la mia arte stesse alta e intangibile al disopra degli eventi umani: che nulla potesse scuotere la mia fede in lei. Vi confesso che gli avvenimenti esterni avevano una scarsa risonanza sul mio spirito sul mio lavoro: mi pareva che nulla avesse il diritto di turbarlo. Ebbene: sono stato scosso. Mentre lavoro, tra me e la tela il pensiero della guerra si insinua mio malgrado. Talvolta smetto di dipingere per l'irresistibile bisogno di scendere a comprare il giornale, nella speranza segreta, ridicola forse, ma istintiva e prepotente, che sia accaduto qualche cosa di risolutivo che mi tolga quel peso dalla mente.¹⁵⁹

Un anno più tardi, nel settembre del 1916, l'incontro con un articolo apparso sulla popolare rivista francese "L'Illustration" gli serviva da abbrivio per una trattazione più compiuta del problema, partendo da un esempio concreto di rappresentazione della guerra. Ad attirare la sua attenzione era un lungo contributo dedicato all'artista Mathurin Méheut,¹⁶⁰ un illustratore francese impegnato in quel momento sul fronte occidentale, del quale la rivista dava riproduzione tanto delle lettere indirizzate alla moglie quanto dei suoi drammatici disegni e acquerelli, realizzati durante le battaglie di trincea. Lodando – più nelle intenzioni che negli esiti –¹⁶¹ le prove che sino a quel momento aveva potuto osservare, Thovez, nel suo articolo *L'Arte e la Guerra*, reputava il conflitto bellico come un'occasione irripetibile per poter finalmente liberare la pittura e la scultura dalle degenerazioni dei tecnicismi, riportando l'attenzione verso la semplice osservazione della realtà drammatica:

Questa guerra che ci ha colto all'impensata, ci ha brutalmente scossi e strappati alle regioni ideali in cui si era svagato il nostro confidente ottimismo, per metterci sott'occhio una realtà umana, cruda, atroce, indeprecabile, eterna, che credevamo oltrepassata: occorre che l'arte non ignori questa realtà crudele e luttuosa, ma non simile ad alcuna altra; che anzi se ne imbeva, per cogliere la terribile grandezza tragica, per suscitare il senso e renderla memorabile. Contro una rappresentazione realistica non stanno più nemmeno le ragioni estetiche che ne resero schivi gli artisti anni a dietro.

¹⁵⁹ *Simplicissimus* [E. Thovez], *La crisi ideale*, in "La Stampa", 11 febbraio 1915, p. 3.

¹⁶⁰ *Un artiste combattant. Mathurin Méheut*, in "L'Illustration", n. 3834, 26 agosto 1916, pp. n.n.

¹⁶¹ "L'arte, che credevamo paralizzata da questo immenso cataclisma, che ci pareva peritosa di mostrar la sua fronte alla luce sanguigna di questi tempi, il sentimento estetico che ci sembrava un lusso di giorni sereni incompatibile con l'ansia di ore in cui le sorti di popoli stanno in bilico sul filo della spada, riprendono i loro diritti [...]. Come non ha frenato altri istinti, così questa terribile guerra che chiede ai nervi umani spasimi e resistenze forse non mai conosciute, non ha potuto frenare l'istinto della rappresentazione artistica" (E. Thovez, *L'Arte e la Guerra*, in "La Stampa", 29 settembre 1916, p. 2).

Questa atroce lotta ha spogliato i combattenti di tutto l'orpello teatrale di cui in tempi di pace si era vestito il guerriero: certe fotografie di artiglieri in trincea, chiusi nelle nude uniformi, coperti dell'elmo, hanno la semplicità di linee e la bellezza di bassorilievi greci.¹⁶²

Un compito, però, che veniva attribuito non tanto alla restituzione degli eventi bellici in sé, per i quali reputava il mezzo fotografico come uno strumento di registrazione imbattibile,¹⁶³ ma piuttosto nella prospettiva di una celebrazione postuma della memoria, che si sarebbe resa necessaria all'indomani delle cessazioni del conflitto. I maggiori timori, infatti, erano quelli di tornare a rivedere – tanto in scultura che in pittura – quelle leziose e indecifrabili allegorie che lungo tutta la stagione postrisorgimentale avevano tentato di celebrare, senza grande pregnanza, la tragicità della guerra:

Non occorre agli artisti che di *saper* vedere, che di *poter* sentire. Questa realtà che tutti abbiamo oggi, direttamente od indirettamente, sott'occhio è capace di assumere nell'arte una bellezza tipica, una grandezza tragica, di determinare un'età e uno stile. E quando in tempi lontani, i futuri vedranno i monumenti funebri e celebrativi della nostra età non dovranno indagare quale oscuro concetto si nasconda sotto vaghe nudità e pieghe elegantemente svolazzanti: diranno: è un monumento della guerra, della grande guerra, e avranno negli occhi e nel cuore l'immagine vera di questi anni di ferro e di sangue, sentiranno veramente quali siano stati, e quanto grandi, il valore ed il sacrificio.¹⁶⁴

L'arte la Guerra rappresentava una sorta di commiato di Thovez da "La Stampa": la sua collaborazione si era in realtà già da tempo diradata, complice la temporanea interruzione degli eventi di carattere artistico nel paese, irrimediabilmente imposta dalla guerra. Dopo quasi vent'anni di assidua collaborazione, le condizioni per proseguire si sarebbero ben presto arrestate.¹⁶⁵ Alla base di questa rottura permaneva infatti una divergenza di vedute da sempre sottaciuta, ma comunque ben presente, che si sarebbe resa evidente proprio in quegli ultimi mesi del 1916. La posizione del quotidiano torinese rispetto al conflitto, tracciata dal suo direttore Alfredo Frassati e contraddistinta da un neutralismo filogliottiano, si scontrava con l'interventismo difeso in quel momento da Thovez, convintamente sostenuto, anche se mai apertamente dichiarato. Nel novembre del 1916, quando le sorti della guerra sembravano orientarsi verso una possibile risoluzione –

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ "Chi guardi alla sostanza dovrà confessare che quando l'arte dei nostri giorni vuol essere documento di storia, ben di rado supera la fotografia. Fra tante illustrazioni e composizioni artistiche dei lutti e delle rovine di questa guerra non m'è occorso di vedere alcuna che raggiungesse, per esempio, la poesia tragica di due semplici pagine fotografiche pubblicate da un Comando Supremo: un Crocifisso penzolante dal muro di una chiesa diroccata della Fiandra, invasa dalle erbe e dai rovi, profilato sopra un tagico cielo di crepuscolo; una messa dei morti in un piccolo cimitero dell'Alsazia, tra le miti colline, sotto un grigio cielo brumoso" (*ibidem*).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Sull'argomento si veda P. Luparia, *Enrico Thovez e la guerra. (L'esame di coscienza di un moralista romantico "fin-de-siècle")*, in "Studi Piemontesi", vol. XIII, fasc. 2, novembre 1984, pp. 269-313.

ventilata dagli stessi imperi centrali – Frassati decideva di inviare una lettera al capo del governo, Paolo Boselli, invitandolo a valutare una soluzione pacifica per il paese – già fortemente compromesso da quasi due anni di conflitto – e avviare una trattativa con la Germania. Nel farlo, il direttore chiedeva a Thovez di redigere (come una sorta di *ghost writer*) la lettera al posto suo, assicurandolo che il “servizio” di compilatore sarebbe rimasto nel più completo e assoluto anonimato (“nessuno saprà mai che l’ha scritto lei. Io dirò anzi che lei pensa l’opposto”).¹⁶⁶ La richiesta, inizialmente accettata dal critico, veniva in un secondo momento recisamente rifiutata, proprio per quell’inconciliabilità di posizioni mai schiettamente manifestate tra i due. Il 26 novembre – verosimilmente pochi giorni più tardi dell’incarico affidatogli – Thovez scriveva al direttore:

Mi sono accinto a scrivere l’articolo. Ma per quanto Ella mi chieda di esser l’elaboratore letterario della sua tesi non posso esimermi dal meditare la sostanza del problema, ed esso mi getta in tale perplessità che mi paralizza la penna. Preferisco declinare l’incarico e pregarla di scusarmi se in così grave argomento non sono capace di scrivere in veste altrui.¹⁶⁷

La situazione sarebbe in poco tempo precipitata. La scelta di Thovez veniva accolta con grande risentimento dal direttore che mal accettava di ricevere rifiuti, soprattutto quando arrivavano dai suoi collaboratori.¹⁶⁸ Un distacco che, nonostante gli sforzi di riavvicinamento tentati poco più tardi da Frassati, avrebbe portato ad una rottura definitiva del critico con il giornale. Una rottura che si aggiungeva a quella di Giuseppe Bevione e Domenico Lanza, storiche firme del quotidiano, che abbandonavano la redazione per motivi questa volta spiccatamente politici.

L’uscita da “La Stampa” – dettata, come si è visto, da questioni di principio e di ordine morale – doveva essere certamente molto dolorosa per Thovez: non soltanto per l’affezione che provava verso la testata che da molti anni ospitava i suoi articoli – senza imporre alcuna limitazione di contenuto –, ma anche per le inevitabili ricadute di carattere economico e professionale.

¹⁶⁶ Appunto di Thovez, annotato a seguito sul dialogo intercorso con Frassati; cfr. L. Frassati, *Un uomo, un giornale...*, vol. I, cit., p. 383 e P. Luparia, *Enrico Thovez e la guerra...*, in “Studi Piemontesi”, cit., p. 305.

¹⁶⁷ Minuta di lettera di E. Thovez ad A. Frassati, 26 novembre 1916, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez. Riprodotta in P. Luparia, *Enrico Thovez e la guerra...*, in “Studi Piemontesi”, cit., p. 305.

¹⁶⁸ Dopo il rifiuto, Frassati scriveva a Thovez: “Ella può essere ben sicura che per tutta la mia vita non Le chiederò mai più un qualsiasi piacere che possa riguardare la mia persona. Farò io la lettera a Boselli: la forma sarà letterariamente meno bella, ma non vi saranno viltà di cuore. Questo è l’essenziale. Auguro con tutto l’animo che l’avvenire dia ragione a Lei e torto marcio a me e che Ella non debba mai rammaricarsi di non avermi aiutato in un’opera che ha per iscopo di salvare (quanto è ancora salvabile) questo povero ed amato paese” (lettera di A. Frassati a E. Thovez, 29 novembre 1916, Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez; riprodotta in P. Luparia, *Enrico Thovez e la guerra...*, in “Studi Piemontesi”, cit., p. 306).

La notizia veniva infatti per molto tempo sottaciuta, anche ai suoi più stretti corrispondenti. Soltanto un anno più tardi, nel settembre del 1917, invitato a recensire il volume *I monumenti italiani e la guerra* del collega Ojetti,¹⁶⁹ Thovez doveva necessariamente gettare la maschera e confidare all'amico critico l'interruzione del suo rapporto con il quotidiano torinese ("debbo dirvi che da molti mesi non ho più scritto una riga per quel giornale per certa differenza di idee") pregandolo poi di non diffondere la notizia negli ambienti giornalistici a lui vicini ("Vi prego di non parlare di ciò con [Luigi] Ambrosini od altri, ve ne dirò un giorno le ragioni").¹⁷⁰

La comunicazione ad Ojetti, arruolato in quel momento nell'esercito come volontario e impegnato nella tutela dei monumenti nazionali,¹⁷¹ si chiudeva con un bilancio drammatico verso una stagione che, seppur non l'avesse visto attivamente partecipe nel conflitto, l'aveva profondamente segnato da un punto di vista lavorativo, ma anche e soprattutto umano e personale. Thovez scriveva:

Vorreste discorrere con me di tante cose? È un desiderio che provo anch'io spesso; ma poi mi dico che forse a guerra finita non ne faremo nulla. [...] Questa esperienza triennale ha accresciuto indicibilmente il mio pessimismo che era di già grande, e vivo più solitario che mai.¹⁷²

¹⁶⁹ E. Thovez, *I monumenti italiani e la guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Alfieri & Lacroix, Milano 1917.

¹⁷⁰ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Testona Torinese, 26 settembre 1917, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico". Luigi Albertini dirigeva in quel momento il quotidiano "Corriere della Sera".

¹⁷¹ cfr. M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Terra Ferma, Treviso 2003.

¹⁷² Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Testona Torinese, 26 settembre 1917, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

V. Ultime battaglie (1918-1925)

Infantili, balbuzienti e analfabeti

L'uscita da "La Stampa", avvenuta verso la fine del 1916, impose sin da subito a Enrico Thovez la ricerca di una nuova occupazione, resa sicuramente più complessa dal periodo storico che si stava vivendo. La sua fermezza di indirizzo interventista, a quel punto non più celata all'opinione pubblica, dovette infatti confrontarsi con gli orientamenti politici ingaggiati dalle varie testate nazionali. I quotidiani, proprio in quegli anni, assunsero posizioni anche molto manifeste in merito al conflitto, rendendo certamente più difficile l'ingresso stabile all'interno di una redazione giornalistica. Thovez commentava rassegnato: "Purtroppo per chi non abbia la spina dorsale flessibile bisogna pelegrinare di giornale in giornale... Brutta cosa il giornalismo!"¹

Nell'attesa di riconquistare sul mercato della carta stampata il proprio lavoro di critico, la temporanea disoccupazione lo portò a intraprendere lavori anche molto disparati. Per far ciò mise a frutto quelle conoscenze pratiche affinate durante gli anni di formazione giovanile, divise tra lo studio indefesso delle lettere e l'esercizio del disegno. Non è infatti un caso che, ricordando quella problematica stagione, Thovez confidava all'amico Ojetti di essere stato per alcuni anni a lavorare come disegnatore presso un amico architetto, con la semplice prerogativa di sbarcare il lunario:

rimasto senza impiego [da "La Stampa"] feci del brodo ristretto finché trovai occupazione da un amico architetto, del quale fui per tre anni ispiratore e collaboratore. E vi disegnai (questo vi interesserà), al vero e per disegni di esecuzione, colonne, capitelli, soffitti, mosaici, sedie, letti,

¹ Lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 4 marzo 1920, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

armadi, in stile, naturalmente, perché si trattava di un pescecane. E alcune di queste opere mi sono care quanto la mia poesia, ma il proprietario va, naturalmente, sostituendoli con mobili antichi!²

Soltanto all'inizio del 1918 Thovez trovò occupazione presso il quotidiano bolognese "Il Resto del Carlino", diretto in quel momento da Mario Missiroli.³ Il giornale era certamente allineato su posizioni ben più confacenti alla sua rispetto a quelle de "La Stampa" (lo stesso critico ricorda come, al suo ingresso, la testata gli "rilasciò una dichiarazione scritta di franco interventismo").⁴ Proprio in quel periodo vantava le firme più autorevoli dell'intero panorama culturale nazionale: da Benedetto Croce a Giovanni Gentile, da Alfredo Panzini a Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini.⁵

L'inizio della collaborazione gli impose sin da subito una certa cautela. Le posizioni fortemente anti moderniste, esternate da Thovez negli ultimi testi licenziati per "La Stampa", si sarebbero per il momento limitate ad alcune riflessioni molto più pacate e caute. Il suo proposito era quello di continuare a mantenere l'alternanza di firme – quella estesa col suo nome e quella di *Simplicissimus* – caratteristica del lavoro di pubblicitista e rispondente a differenti tipologie di scrittura e di soggetti affrontati. Tornò, senza grosse polemiche, a difendere la genialità tedesca contro i pregiudizi innescati durante la guerra. Si fece difensore tanto della pittura di von Stuck quanto delle proposte dell'architetto Marcello Piacentini, presentate in quel momento a Roma e tacciate di essere troppo allineate con il gusto secessionista della *wagnerschule*.⁶ Le presenze sul giornale, non programmate, si sarebbero ampliate in base alle occorrenze particolari ed adattate alla bisogna. In occasione delle celebrazioni per il quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci, ad esempio, Thovez entrò nel dibattito aperto dallo studioso Luca Beltrami e

² *Ibidem*.

³ Relativamente al quotidiano bolognese si veda D. Biondi, *Il Resto del Carlino 1885-1985. Un giornale nella storia d'Italia*, Poligrafici Editoriale, Bologna 1985.

⁴ Lettera di E. Thovez a U. Ogetti, Torino, 4 marzo 1920, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ogetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico".

⁵ Cfr. M. L. Altieri Biagi (a cura di), *Il Resto del Carlino in un secolo di storia, tra cronaca e cultura*, Bologna, Pàtron 1985.

⁶ La polemica nasceva dall'edificio del Cinema-teatro Corso in piazza S. Lorenzo in Lucina a Roma che, una volta costruito, fu fortemente avversato per i suoi caratteri germanici, a tal punto da portare Piacentini a riconfigurare – a sue spese – l'aspetto della facciata; cfr. E. Thovez, *Estetica di guerra*, in "Il Resto del Carlino", 30 maggio 1918, p. 3. Per quanto riguarda il testo su von Stuck (E. Thovez, *Franz Stuck*, in "Il Resto del Carlino", 14 maggio 1919, p. 3), il pretesto veniva invece fornito da un articolo di Nino Barbantini pubblicato sulla "Rassegna d'arte antica e moderna" (N. Barbantini, *I Moderni alla XI Biennale Veneziana. Medardo Rosso – James Ensor*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. I, vol. II, 1914, pp. 174-188) in cui ironizzava sul pittore tedesco definendolo con l'appellativo sicuramente poco generoso di "erudito birraio" (ivi, p. 176).

incentrato sui ritratti dell'artista,⁷ proponendo un'inedita identificazione del pittore con il volto del *David* di Andrea del Verrocchio.⁸

L'esperienza con il "Carlino", concretizzatasi in soli due anni di collaborazione, finì per risolversi con la pubblicazione di pochi articoli; per l'abbandono fu determinante, questa volta, non tanto la questione dei posizionamenti ideologici mal conciliati tra la direzione e il giornalista, ma piuttosto le questioni più banalmente economiche, che diventeranno oggetto di discussione qualche mese più tardi con lo stesso Ojetti.⁹

Questa volta l'avvicendamento lavorativo sarebbe stato immediato. Già il 4 marzo del 1920 – a pochi mesi dall'abbandono del giornale bolognese – annunciava all'amico critico di aver trovato una nuova occupazione. Lo informava di voler finalmente dare un senso compiuto alla sua prolifica carriera di scrittore d'arte e provvedere alla raccolta dei testi sin qui pubblicati: "Da tre mesi – raccontava a Ojetti – scrivo nella locale Gazzetta del Popolo. Ivi appunto ho pubblicato gli articoli che vorrei raccogliere in volume".¹⁰ Prima d'allora l'unica raccolta antologica messa in cantiere aveva interessato gli articoli di carattere moraleggiante (firmati perlopiù con lo pseudonimo *Simplicissimus*) che erano stati pubblicati nella raccolta *Mimi dei moderni*.¹¹

Per Thovez si trattava di un autorevole rientro nella sua città: l'approdo era in un giornale da sempre orientato su posizioni nazionaliste e interventiste, apertamente antigiolittiane.¹²

Di lunga tradizione storica, la "Gazzetta del Popolo", diretta in quel momento da Delfino Orsi, vantava una diffusione nazionale pari – se non superiore – a quella della diretta concorrente "La Stampa". Sino a quel momento aveva avuto, come riferimento per il settore delle arti figurative, la firma di Ernesto Ferrettini.

Al di là di semplicistiche conclusioni, suggerite come sempre dal suo proverbiale isolamento, l'entrata alla "Gazzetta" non faceva altro che riconfermare la posizione

⁷ L. Beltrami, *Il volto di Leonardo*, in "Emporium", vol. XLIX, n. 289, gennaio 1919, pp. 3-17.

⁸ E. Thovez, *Il volto di Leonardo*, in "Il Resto del Carlino", 15 febbraio 1919, p. 3; l'articolo di Thovez, ritenuto particolarmente significativo, sarebbe stato ripubblicato sulla "Rivista critica d'arte", inaugurata a Roma proprio in quell'anno.

⁹ "Dall'ottobre non scrivo più nel 'Carlino'. Mi rincresca perciò per la mia parte di responsabilità nel vostro abbonamento! Il direttore rifiutò di accrescermi il compenso ante guerra. È la teoria di Missiroli che gli intellettuali non possono pretendere di essere pagati come i facchini del porto di Genova: ad essi deve bastare la soddisfazione intima di fare opere d'arte. Disgraziatamente con ciò non si può né pagare il sarto, né il calzolaio" (lettera di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 4 marzo 1920, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico").

¹⁰ *Ibidem*; in realtà, Thovez, aveva incominciato a pubblicare i suoi articoli sulla "Gazzetta del Popolo" già nell'ottobre del 1919.

¹¹ E. Thovez, *Mimi dei moderni*, Ricciardi, Napoli 1919.

¹² Relativamente alla "Gazzetta del Popolo" si veda A. Cali, *La "Gazzetta del Popolo" di fronte alla prima guerra mondiale (1914-1918)*, tesi di laurea, Facoltà di Scienze politiche, Università di Torino, a. a. 1995-1996, relatore Bartolo Gariglio.

centrale del critico, soprattutto nel contesto cittadino. Thovez godeva in quel momento di una certa stima non soltanto da parte di una generazione di artisti ormai tramontata (ben rappresentata dagli immancabili Grosso e Bistolfi) ma anche da una compagine più giovane di pittori, certamente affascinata dalla sua grande erudizione e dal suo peso istituzionale di direttore della Galleria d'arte moderna di Torino.

Almeno sino ai primi anni Venti, Thovez rappresentò in città un'autorità egemonica nel campo delle arti, certamente non scalfita da quelle incursioni futuriste e marinettiane affacciate prima della guerra, che per il momento avevano raccolto poco seguito tra gli artisti e gli intellettuali torinesi.¹³ Ci sarebbe voluto ancora qualche anno prima di intravedere un avvicendamento di forze, di natura perlopiù intellettuale, capace di creare un fronte nuovo di indirizzo estetico, più orientato verso la Francia, costituito sotto l'egida di Lionello Venturi, approdato nel 1915 all'insegnamento di storia dell'arte presso l'ateneo torinese.¹⁴

Appare infatti significativa l'ammirazione – disinteressata, poiché indirizzata a terzi – di un pittore come Felice Casorati che, arrivato a Torino nel 1918, indicò proprio in Thovez la figura di massimo rilievo dell'intero panorama subalpino. Certamente gli interessi verso le ricerche secessioniste, presenti in quel momento nel pittore, dovettero trovare una positiva consonanza con gli orientamenti del critico, che da sempre privilegiava l'area culturale austro-tedesca a quella francese. Nel settembre del 1919, Casorati confidava all'amico poeta Lionello Fiumi in una lettera:

Sono stato da Thovez, ma non l'ho trovato essendo egli ora in campagna – ho lasciato a casa sua il tuo libro [lo studio critico sul poeta Corrado Govoni, pubblicato da Fiumi nel 1918] con tre righe mie. Quando vieni te lo presenterò... andremo a trovarlo in campagna.

È l'unico uomo qui a Torino che valga davvero qualche cosa!¹⁵

¹³ Sulla stagione successiva alla guerra si veda E. Mana, *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino. Dalla Grande guerra alla Liberazione 1915-1945*, vol. VIII, Einaudi, Torino 1998, pp. 109-178; rispetto al panorama intellettuale torinese cfr. A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000; per un utile riscontro sulle testimonianze artistiche, architettoniche, urbanistiche e culturali in genere si veda il catalogo *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra (Torino, Musei Civici, marzo - giugno 1978), Torino 1978; nello specifico delle arti figurative M. Cossu, C. Michelli (a cura di), *Cultura artistica torinese e politiche nazionali 1920-1940*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 16 dicembre 2004 - 13 febbraio 2005), Electa, Milano 2004.

¹⁴ Relativamente alla presenza di Venturi a Torino si vedano i volumi collettanei M. M. Lamberti (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Fondazione CRT, Torino 2000; F. Varallo (a cura di), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Aragno, Torino 2016.

¹⁵ Lettera di F. Casorati a L. Fiumi, 25 settembre 1919, trascritta in G. Bologna, *Arte, critica, esposizioni: Felice Casorati e Lionello Fiumi. Con un'appendice di lettere inedite*, pp. n.n. [risorsa online] http://www.academia.edu/14464355/Arte_critica_esposizioni_Felice_Casorati_e_Lionello_Fiumi (31/10/2019). Nonostante l'ottimismo casoratiano, lo studio di Fiumi su Govoni (L. Fiumi, *Corrado Govoni*,

Con il nuovo lavoro per la “Gazzetta” Thovez riprese le fila della sua polemica nel punto in cui l’aveva lasciata anni prima, instradandosi su quella linea battagliera intrapresa ancora prima della guerra, diretta non a caso a quegli autori già protagonisti dei passati scontri. I primissimi articoli, infatti, apparso tra l’ottobre e il dicembre del 1919, altro non erano che una risposta – data a distanza – a Nino Barbantini e Ardengo Soffici, autori delle già citate polemiche sull’impressionismo.¹⁶ Se il pretesto del recente volume di Barbantini su Previati¹⁷ offriva l’opportunità di screditare l’autorevole direttore di Ca’ Pesaro, accusandolo di mancare di obbiettività e storicità nel suo giudizio verso il pittore ferrarese e più in generale verso l’arte italiana (il suo atteggiamento era definito come “assoluto e dogmatico”),¹⁸ Soffici veniva richiamato in causa in una nuova invettiva contro Cézanne, riprendendo alcuni stralci del suo saggio per “Vita d’Arte” del 1908.¹⁹

Le modalità stesse della stesura dei testi erano infatti per lui profondamente mutate. A fronte da una scrittura sempre molto personale e autonoma, Thovez decideva di incorporare nei suoi articoli lunghe citazioni (i cui autori non venivano quasi mai nominati), utilizzate per mostrare l’inattendibilità o l’incoerenza di giudizio dei suoi avversari. I lunghi stralci, spesso sostanziali nei suoi articoli, mostravano comunque una certa conoscenza del dibattito artistico contemporaneo. Ad essere richiamati non erano soltanto i giudizi di Soffici o Barbantini, ma anche quelli di Arnaldo Cantù, Ricciotto Canudo e di Vittorio Pica.²⁰

Sul fronte francese, invece, spiccava fra tutti il nome di Camille Mauclair, ai cui testi si aggiungevano le dichiarazioni dei pittori post-impressionisti (*in primis* Émile Bernard così come pure lo stesso Cézanne, o ancora Maurice Denis) o quelle degli stessi cubisti

Taddei, Ferrara 1918) sarebbe stato stroncato piuttosto sonoramente dal critico torinese; cfr. E. Thovez, *L’infantilismo*, in “Gazzetta del Popolo”, 4 gennaio 1920, p. 3.

¹⁶ cfr. *supra*, cap. IV, *Impressionismo e dintorni*.

¹⁷ N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Bestetti & Tumminelli, Roma Milano 1919.

¹⁸ E. Thovez, *Figure e problemi dell’arte. Previati*, in “Gazzetta del Popolo”, 19 ottobre 1919, p. 3; la risposta di Barbantini alle accuse thoveziane su Previati sarebbe arrivata soltanto tre anni più tardi, in occasione dell’uscita della raccolta *Il Vangelo della Pittura*; cfr. N. Barbantini, *Una replica al Thovez*, in “Gazzetta di Venezia”, 19 giugno 1921, p. 3.

¹⁹ E. Thovez, *Figure e problemi dell’arte. Cézanne*, in “Gazzetta del Popolo”, 2 novembre 1919, p. 3.

²⁰ Per quanto riguarda Soffici, la pubblicazione nel 1919 della raccolta *Scoperte e massacri* gli permetteva di disporre agevolmente dei suoi scritti, altrimenti disseminati sulle riviste “La Voce” e “Lacerba”; sull’argomento si veda A. Martini, *Storia di un libro. Scoperte e massacri di Ardengo Soffici*, Le Lettere, Firenze 2000. Di Arnaldo Cantù venivano citati a più riprese i suoi saggi apparso su “Vita d’Arte” (A. Cantù, *Dall’impressionismo del colore all’impressionismo della linea (A proposito della Mostra dei pittori futuristi)*, in “Vita d’Arte”, a. VI, n. 64, aprile 1913, pp. 133-138; id., *La Secessione romana*, in “Vita d’Arte”, a. VI, n. 67-68, luglio-agosto 1913, pp. 44-60), così come quelli di Ricciotto Canudo, pubblicati sulla medesima rivista (in particolare *L’arte plastica in Francia*, in “Vita d’Arte”, a. I, n. 1, gennaio 1908, pp. 55-57).

(Thovez, dimostrava infatti di conoscere piuttosto bene il testo *Du "Cubisme"* di Albert Gleizes e Jean Metzinger, citato dettagliatamente l'anno stesso della sua uscita).²¹

L'azione polemica di Thovez era in realtà oggetto di una profonda meditazione sia metodologica che strutturale, finalizzata ad un progetto editoriale. L'intera serie dei primi articoli per la "Gazzetta" veniva infatti riunita sotto un occhiello intitolato *Figure e problemi dell'arte*, quasi a stabilirne una continuità di pensiero e di intenzioni, preannunciante la loro futura pubblicazione (già tra l'altro anticipata a Ogetti nella lettera del 4 marzo 1920).

I temi della sua polemica erano sempre gli stessi, indirizzati costantemente a evidenziare quella inammissibile rottura della pittura moderna con il dato naturale, quel rifiuto categorico per qualsiasi tipo di mimetismo basato su regole ottiche e prospettiche tradizionalmente comprovate. Con il suo arrivo alla "Gazzetta", gli attacchi erano ormai declinati non soltanto più verso le prove postimpressioniste, ma indirizzati anche contro le stesse proposte cubiste e futuriste, apertamente avversate, anche se fuori tempo massimo (lo scontro con il critico, da parte del fronte marinettiano, era stato d'altronde già ingaggiato nello stesso manifesto del 1910, quando Thovez veniva definito come "canaglia incosciente [...] che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensione").²²

I suoi giudizi assumevano ormai uno schematismo interpretativo che non sarebbe più mutato, fortemente pedante, arroccato su quelle letture introdotte già all'inizio del secolo. Oltre all'immane rifiuto della pittura francese, considerata profondamente collusa con il mercato,²³ Thovez osteggiava il principio della deformazione lirica, valutata come un sintomo di imperizia tecnica piuttosto che di una deliberata scelta espressiva degli artisti. Pur riconoscendone la funzione e l'esistenza, da sempre avvertibile nelle arti occidentali ("è sempre esistita; [...] è il carattere per cui l'arte si differenzia dalla riproduzione meccanica della realtà; è l'estrinsecazione del temperamento individuale del poeta e dell'artista"), la riteneva ammissibile soltanto entro i limiti dell'inconsapevolezza ("per essere legittima ed ingenua occorre sia inconsapevole di sé, e per essere armonicamente

²¹ A. Gleizes, J. Metzinger, *Du "Cubisme"*, Eugène Figuière Éditeurs, Paris 1912; il testo, illustrato con le opere di Cézanne, Gleizes, Metzinger, Pablo Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Georges Braque, André Derain e Marie Laurencin, veniva infatti già citato nel suo articolo *Simplicissimus* [E. Thovez], *La coda dell'asino*, in "La Stampa", 12 dicembre 1912, p. 3.

²² *Manifesto dei pittori futuristi*, 11 febbraio 1910.

²³ "Quando in Italia i giovani cercano una nuova formola estetica, la vanno a prendere bella e fatta a Parigi, dove è già vecchia di dieci anni [...]. Non c'è una sola, fra le mode estetiche che ci sono giunte di Francia in questi ultimi decenni: impressionismo, luminismo, divisionismo, sintetismo, che non fosse soppiantata dagli interessi di un negoziante" (E. Thovez, *Figure e problemi dell'arte. La crisi*, in "Gazzetta del Popolo", 26 ottobre 1919, p. 3).

efficace occorre che opere senza distruggere l'architettura delle cose reali"),²⁴ criticandone apertamente l'abuso operato da pittori quali Matisse, van Gogh, Gauguin e van Dongen, soprattutto perché condotto in maniera volontaria e deliberata.

Il giudizio sulle avanguardie sarebbe stato ancora più severo. Erano da lui considerate come forme artistiche figlie di quell'arbitrio estetico non più in grado di comunicare un messaggio comprensibile a tutti ("l'arte moderna va perdendo ogni giorno la sua semplicità, la sua umanità e la sua universalità per diventare un cifrario tecnico ad uso di pochi iniziati"),²⁵ involuto talvolta verso un linguaggio primitivo e infantile: "I bimbi non si divertono forse a costruire un piccolo mondo artificiale infinitamente variabile con pochi pezzi di legno contenuti in una scatola? Perché non si poteva trasportare il sistema anche nell'arte pittorica per adulti? Ed ecco sorgere all'orizzonte l'arte che doveva dare finalmente 'una coscienza plastica al nostro istinto': il Cubismo".²⁶

La conclusione di questo primo gruppo di interventi si apriva con uno sguardo positivo verso il futuro, suggerito, ancora una volta, da un testo non suo. Nell'articolo *L'Arte di domani*, Thovez prendeva infatti le mosse dal saggio *Pittura metafisica* di Carlo Carrà,²⁷ che definiva come una "confessione preziosa" di un "avvenirista ravveduto". Dell'artista salutava con grande ammirazione le intenzioni di ritornare ai valori tradizionali della pittura, fondati sul recupero di quel passato tanto avversato dalle avanguardie moderne, ispirato alle opere di Giotto, Paolo Uccello e Masaccio: "Il processo di rinsavimento sembra già cominciato per germinazione interna. Era ora".²⁸ D'altronde, oltre a Carrà, le stesse riflessioni di Soffici si sarebbero allineate intorno al 1920 in direzione di quel ripensamento della tradizione nazionale, portandolo ad assumere orientamenti anche piuttosto critici verso l'impressionismo e le avanguardie, in realtà non poi così distanti da quelli sostenuti per molto tempo dal critico torinese.²⁹

²⁴ Id., *Figure e problemi dell'arte. L'arte deforme*, in "Gazzetta del Popolo", 12 novembre 1919, p. 3.

²⁵ Id., *Una critica ingenua*, in "La Stampa", 19 settembre 1913, p. 3.

²⁶ Id., *Figure e problemi dell'arte. L'arte innaturale*, in "Gazzetta del Popolo", 28 novembre 1919, p. 3.

²⁷ C. Carrà, *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1919.

²⁸ E. Thovez, *Figure e problemi dell'arte. L'Arte di domani*, in "Gazzetta del Popolo", 18 dicembre 1919, p. 3.

²⁹ Nel novembre 1921, Soffici scriveva a Carrà: "La pittura francese ha avuto su me influenza soprattutto *stimolativa*. I francesi (Cézanne, Renoir, Degas) mi hanno insegnato ciò che avrebbero dovuto insegnarmi gli italiani moderni – se ci fossero stati grandi artisti italiani moderni. Del resto in quei francesi io ho sempre ammirato quello che avevo d'italiano. Ho ritrovato il loro ciò che la buona scuola francese ha preso dall'Italia pittorica del passato. Non mi sono mai impegnato, ch'io sappia. Credo anch'io di essere sempre stato toscano. Toscanamente realista, realista secondo la tradizione nostra del 4-500. Oggi più che mai" (lettera di A. Soffici a C. Carrà, 24 novembre 1921, in C. Carrà, A. Soffici, *Lettere 1913-1929*, a cura di Massimo Carrà e Vittorio Fagone, Feltrinelli, Milano 1983, p. 148).

Thovez leggeva questa svolta dei pittori come l'esito di una condizione artistica e culturale epocale, che dopo la stagione degenerata delle avanguardie tornava a riappropriarsi dei valori tradizionali del passato, nei quali riecheggiava una profezia di *éternel retour* di matrice vagamente nietzschiana:

Quando un'arte è giunta non solo all'infantilismo più infantile, non solo al barbarismo più barbaro, non solo al selvaggismo più selvaggio, ma alla disgregazione lineare e cromatica assoluta, è necessario che si arresti per mancanza di materia da disgregare.

È necessario che si arresti, e se non vuol morire non ha che innanzi a sé una via: rifare il cammino a ritroso e riprendere la salita; non può che riprendere i frantumi e cercar di rimmetterli insieme per rifare un corpo: è quanto accadrà anche in altri campi in cui è avvenuto ed avviene un analogo processo di dissoluzione.³⁰

Certo, l'illusione sarebbe stata breve. Quel "ritorno all'ordine" tanto auspicato (in verità già in forza proprio in Carrà, e non solamente nei suoi scritti), si scontrava con una realtà che sarebbe stata più che mai avversata, una volta che ne avrebbe osservato direttamente gli esiti in pittura. I giudizi ormai molto rarefatti sulle mostre veneziane, limitati a singoli interventi e non più a lunghe rassegne spalmate su più edizioni del giornale, permettono di comprendere gli orientamenti di Thovez attivi in quel momento. D'altronde, il suo compito di recensore si era già da tempo fortemente limitato a pochissime occasioni di commento, che escludevano drasticamente le proposte futuriste, così come quelle della Secessione romana o quelle offerte dalla galleria di Ca' Pesaro. Se alla Biennale del 1920 l'attacco era ancora una volta indirizzato al "genio balbuziente" di Cézanne, presente con un'ampia rassegna di opere,³¹ la mostra del 1922 rappresentava per lui una vera e propria sconfitta rispetto alle speranze di rinnovamento da tempo riposte.

Nell'articolo intitolato – in modo eloquente – *I mostri*, Thovez faceva un bilancio dell'esposizione veneziana stroncando buona parte delle proposte moderne. I ritratti di Amedeo Modigliani, riuniti in una mostra postuma curata da Vittorio Pica, venivano definiti come "teste goffe e sbilenche, quale può disegnarle e tingeggiarle un bambino di cinque anni, che non abbia assolutamente alcuna disposizione di disegno".³² Il giudizio su

³⁰ E. Thovez, *Figure e problemi dell'arte. L'Arte di domani*, in "Gazzetta del Popolo", cit.

³¹ Id., *Il genio balbuziente*, in "Gazzetta del Popolo", 1° agosto 1920, p. 3; relativamente al dibattito innescato dalla presenza di Cézanne alla mostra veneziana si veda G. De Lorenzi, *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in F. Bardazzi (a cura di), *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo – 29 luglio 2007), Electa, Milano 2007, pp. 239-255.

³² E. Thovez, *L'arte a Venezia. I mostri*, in "Gazzetta del Popolo", 2 giugno 1922, p. 3. Ancora nel 1930, la stroncatura di Thovez verrà ricordata da Lionello Venturi nel suo testo introduttivo per la mostra retrospettiva di Modigliani alla Biennale; cfr. L. Venturi, *Mostra individuale di Amedeo Modigliani*, in *XVII Esposizione*

Carrà, “pittore futurista marinettiano e poi convertito all’ordine”, era addirittura sospeso, per remora di essere troppo oltraggioso nel commento.³³ L’arte straniera non se la passava certamente meglio. La sua disapprovazione verso l’opera di Oskar Kokoschka era molto violenta (“una serie di fantocci mostruosi, dalle teste enormi e deformi, dai corpi disfacentesi, come di cadaveri putrefatti scrollati da un terremoto e colorati da un’orgia di fuochi di bengala: rossi, verdi, gialli, violetti”), così come per la pittura di Constant Permeke, del quale denunciava l’uso di una tavolozza troppo scura. Fragili aperture venivano invece accordate al neo tradizionalismo di Maurice Denis, così come a Pierre Bonnard (“uomo a cui non manca certamente una finezza di visione”), riservando comunque le sue massime lodi alla linea nordica e fiamminga rappresentata da pittori quali Anto Carte e Albin Egger-Lienz.³⁴

Ma l’acredine thoveziana di quegli anni si scontrava parallelamente con un fronte di riflessione ancora differente, che prendeva le mosse dal pensiero di una personalità da lui conosciuta e da sempre ammirata: quella di Benedetto Croce. La conoscenza tra Thovez e il filosofo, fondata su un rapporto di reciproca stima, si era avviata già a partire dal 1903 e si era poi intensificata dopo la pubblicazione del saggio letterario *Il Pastore, il gregge e la zampogna*, particolarmente apprezzato per il suo carattere innovativo e antiaccademico dallo studioso napoletano.³⁵ Se alcuni sintomi della sua futura polemica con Croce erano avvertibili prima ancora della pubblicazione del suo *Breviario di estetica*,³⁶ a partire dal secondo decennio del secolo il filosofo napoletano diventava il bersaglio prediletto di

Biennale Internazionale d’Arte. 1930, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio – 4 novembre 1930), Carlo Ferrari, Venezia 1930, pp. 116-118.

³³ “Carlo Carrà [...] espone due tele ‘I dioscuroi’ e ‘La casa dell’amore’, che io non descrivo, perché non è facile darne l’idea, senza adoperare parole che per quanto giuste sembrerebbero oltraggiose [...] se questa è la pittura metafisica, che deve rinnovare l’arte, se è la ‘forma pura’, se è quella in cui rivivono ‘le virtù plastiche della razza’, e il ‘principio nazionale’, se è l’arte, che fonde ‘l’originalità con la tradizione’, uscita da uno di quelli che si sentono e dichiarano ‘figli non degeneri di una grande razza di costruttori’ (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio), più di uno fra noi sentirà il bisogno urgente di chiedere la nazionalità cafra od ottenuta. Almeno così potrà esporre nelle sale della scoltura negra, che in linea d’arte è ad un livello infinitamente più alto” (E. Thovez, *L’arte a Venezia. I mostri*, in “Gazzetta del Popolo”, cit., p. 3).

³⁴ Cfr. E. Thovez, *L’arte a Venezia. Due individualità*, in “Gazzetta del Popolo”, 9 giugno 1922, p. 3.

³⁵ La prima lettera spedita da Thovez a Benedetto Croce risale al 3 dicembre 1903. Il carteggio, comunque piuttosto discontinuo, si interrompe nel 1911, per riprendere – con una sola lettera – nel 1921; cfr. Napoli, Fondazione Biblioteca “Benedetto Croce”, Fondo Benedetto Croce, Serie 1, Carteggio “Thovez, Enrico”. Il saggio di Thovez *Il Pastore, il gregge e la zampogna* del 1910 sarebbe stato positivamente giudicato su le pagine de “La Critica” (cfr. B. Croce, *Anticarduccianesimo postumo*, in “La Critica”, vol. VIII, 1910, pp. 1-21), a tal punto che Croce decideva di mandargli preventivamente in lettura un suo lungo studio sul Carducci (cfr. *ibidem*).

³⁶ Cfr. B. Croce, *Breviario di estetica*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1913. In particolare, già nel 1910, Thovez dissentiva sull’interpretazione crociana di Leonardo da Vinci (E. Thovez, *Il punto debole di un gigante*, in “La Stampa”, 4 gennaio 1910, p. 3), spostando poi nel 1913 il proprio giudizio sul *Breviario* (id., *Una critica ingenua*, in “La Stampa”, 19 settembre 1913, p. 3), già recensito sulla testata torinese da Giovanni Papini (G. Papini, *Estetica scolastica*, in “La Stampa”, 29 aprile 1913, p. 3).

Thovez, colpevole – a suo dire – di aver posto le basi per una giustificazione a tutto campo delle degenerazioni figurative moderne:

Se i novatori dell'oggi – sintetisti, espressionisti, dinamisti, futuristi, in verso e in prosa, in tela e in marmo – non fossero un gregge di ingrati, dovrebbero, invece di scrivere che il Croce di arte non capisce nulla, innalzargli un monumento in ogni piazza di città italiana, come al loro più puro eroe, al loro padre spirituale, come colui che ha posto, sia pure involontariamente, a difesa di ogni più stravagante indirizzo, la corazza imperforabile della verità filosofica.³⁷

Definito come “la ‘Magna Charta’ del futurismo”, il *Breviario* crociano era osteggiato apertamente in una innumerevole serie di articoli.³⁸ Thovez, convinto da sempre del carattere mimetico della pittura e del suo profondo legame con la natura, mal accettava l'autonomia dell'arte proposta da Croce, intesa come intuizione pura e non più come imitazione di un dato reale o storico. La stessa arbitrarietà del concetto di bellezza sostenuta dal filosofo doveva suonare come una vera e propria bestemmia per un critico come Thovez, formato sui valori classici della scultura greca o sull'armonia formale della pittura preraffaellita. Ma non solo. Il maggior timore si estendeva soprattutto all'uso che ne stava facendo in quel momento la critica moderna, accusata di sfruttare il pensiero crociano per giustificare le peggiori aberrazioni figurative delle avanguardie:

Armata dell'estetica crociana, i critici d'arte d'avanguardia si sentono ormai sicuri come in una rocca. Dinanzi a qualunque più strano fenomeno artistico che trovasse repellenti o sgomenti i riguardanti non c'era nemmeno più da sfoderare la consueta invettiva all'intelligenza borghese e da affermare i diritti aristocratici dell'arte di eccezione; c'era qualchecosa di meglio e di più: c'era la verità filosofica.³⁹

Il raffreddamento dei rapporti tra i due, conseguenti a questa serie di attacchi, non avrebbe impedito a Croce di ribattere alle parole del critico, questa volta anche lui pubblicamente. L'occasione arrivava non tanto a seguito dell'uscita degli articoli sulla “Gazzetta” torinese (raccolti comunque dal filosofo sotto forma di ritagli stampa),⁴⁰ ma piuttosto dopo la

³⁷ E. Thovez, *Figure e problemi dell'arte. Il filosofo*, in “Gazzetta del Popolo”, 16 novembre 1919, p. 2.

³⁸ Apparsi tutti sulla “Gazzetta del Popolo”, si trattava in particolare di: *Figure e problemi dell'arte. Il filosofo* (16 novembre 1919, p. 2); *La vera critica d'arte* (5 settembre 1920, p. 3); *La patria del brutto* (30 gennaio 1921, p. 3); *Il dogma crociano*, (28 agosto 1921, p. 3); *Il filosofo l'arte e la realtà* (19 febbraio 1922, p. 3).

³⁹ Id., *Figure e problemi dell'arte. L'arte innaturale*, in “Gazzetta del Popolo”, 28 novembre 1919, p. 3.

⁴⁰ Nell'archivio del filosofo si conservano, oltre agli articoli già citati (cfr. *supra*, nota 38), i contributi thoveziani: E. Thovez, *Il punto debole di un gigante*, in “La Stampa”, 4 gennaio 1910, p. 3; id., *Un critica ingenua*, in “La Stampa”, 10 settembre 1913, p. 3; id., *Pascoli e Croce*, “in “Gazzetta del Popolo”, 18 gennaio 1920, p. 3; id., *Il realista*, in “L'illustrazione italiana”, a. XLVII, n. 35, 29 agosto 1920, p. 265; id., *Il vero Dante*, in “Gazzetta del Popolo”, 1 gennaio 1921, p. 3.

pubblicazione della raccolta thoveziana *Il Vangelo della Pittura*, apparsa nel 1921.⁴¹ Il volume, che raccoglieva buona parte dei suoi più importanti contributi sulle arti – da quello sul “rachitismo” del 1895 sino ai più recenti del 1920, richiamando nel titolo il famoso codice *Très belles Heures de Jean de Berry* andato distrutto nel 1904 –,⁴² veniva fatto oggetto di innumerevoli commenti da parte della critica italiana, anche molto contrastanti, tesi soprattutto a evidenziare il generale sbilanciamento di Thovez nel suo giudizio critico, considerato molto spesso incoerente.⁴³

⁴¹ E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, S. Lattes & C. Editori, Torino-Genova 1921.

⁴² Relativamente all'importanza del codice tardogotico *Très belles Heures de Jean de Berry* nel percorso thoveziano, cfr. *supra*, cap. III, *Un tesoro distrutto*.

⁴³ In particolare, i commenti più positivi arrivavano da figure non pienamente addentro ai problemi figurativi. Ettore Romagnoli, scriveva: “io, senza iperbole, chiamerei vangelo il libro del Thovez. E non della sola pittura, bensì di ogni arte: tali e tanti sono i principi giusti in esso sostenuti, tale e tanta la felicità icastica onde sono espressi, e che li fissa indelebili nelle menti. Davvero, c'è da aprire il volume a caso, e fare ampia raccolta in ogni pagina. [...] Il Thovez è chiaro, soffre di simpatie e di antipatie; ed è quasi sempre eccessivo. Niente di male. Quando trovate un critico d'arte pacifico ed imparziale come un giudice conciliatore, dite pure che, novantanove su cento, d'arte ne capisce poco. [...] Dunque, l'eccesso poco rileva. Rileva che nell'esercizio della critica d'arte il Thovez porta una sensibilità squisita e perfetta in ogni campo dell'arte: una competenza tecnica, quasi perfetta in letteratura, e sicura e cosciente anche nelle arti figurative: una dottrina, antica e moderna, che mai non si scopre in difetto. E, infine, un acume dialettico che entra nel cuore di problemi, e li risolve con precisione matematica. [...] Egli è critico per istinto, e per dottrina: è critico perfetto, e non so quanti possano stargli a fronte, in Italia e fuori d'Italia” (E. Romagnoli, *Il Vangelo della Pittura*, in id., *Un anno di vita intellettuale*, Sandron, Milano 1923, pp. 193-196); in maniera analoga faceva seguito il commento di Gerolamo Lazzeri, sul “Mercure de France”: “Un autre ouvrage excellent [...] est l'œuvre de M. Enrico Thovez, un de nos meilleurs critiques, qui a été trop souvent et injustement passé sous silence. Il a recueilli dans ce volume les expériences qui sont les fruits d'une vingtaine d'années consacrées à la critique d'art avec la plus grande impartialité” (G. Lazzeri, *Lettere italiane*, in “Mercure de France”, a. XXXII, 1° giugno 1921, pp. 542-553 [553]). La tendenza positiva veniva accordata poi dalla rivista “I libri del giorno”: “esse [le pagine de *Il Vangelo della Pittura*] sono ispirate da una sola passione, quella vera e schietissima per l'arte, e tutte si indirizzano a difendere un solo ideale estetico [...]; sia che si scagli con acerba parola contro le degenerazioni delle nuove scuole e le idolatrie sragionate per Cézanne o per Renoir, egli rimane soprattutto artista. In questo e il suo maggior pregio, nell'emozione della sua critica sta il più suadente fascino per il lettore. Forse taluni saggi risentono del tempo in cui furon dettati e aderiscono per azione e per reazione alla loro causa originale [...]. L'opera del Thovez anche con queste intemperanze (o appunto per esse) riesce lo specchio della crisi artistica di questi ultimi vent'anni, prodotto dell'avvicinarsi ed dall'urtarsi di correnti, di scuole, di tendenze. [...] Il libro di Thovez riflette appunto questa crisi di transizione in cui il divisionismo, impressionismo, plasticismo, preraffaellismo... indicavano il crepuscolo di un arte e l'alba di un'altra: l'autore non si è lasciato abbagliare o traviare, ne' suoi giudizi e ne' suoi apprezzamenti, rimasto ostinatamente fedele ad un'adorazione; l'adorazione del bello, di tutto il bello” (Raff., [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], “I libri del giorno”, a. IV, n. 4, aprile 1921, p. 190); così come da Olindo Giacobbe, sulle pagine della “Rassegna italiana”: “Nella confusione delle diverse scuole e tendenze fra cui l'arte moderna si dibatte, Enrico Thovez, uomo di gusto e cultura come pochi, non si è lasciato impressionare dalle mode del giorno e, fedele alla tradizione classica, tende in questo libro, che è un rovesciamento di valori e un richiamo all'arte italiana del rinascimento, di convergere le energie sbandate dei giovani artisti italiani ad una più seria e feconda adorazione della bellezza” (O. Giacobbe, [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], in “La Rassegna italiana”, a. IV, n. 37, giugno 1921 p. 397).

Decisamente più cauto, invece, Vittorio Moschini: “il determinare la linea d'insieme, il nesso ideale di questi saggi di critica d'arte non è cosa che presenti vere difficoltà. Qualcuna solo deriva da certe contraddizioni, talora magari spiegabili come svolgimenti del pensiero dell'A. se si pensi alla diversità di tempo in cui i singoli saggi furono scritti. [...] Tuttavia il motivo critico fondamentale è ben agevole a vedersi qual sia: un continua professione di realismo, di oggettivismo, una cieca fede nel credere che la potenza dell'artista consista nell'imitazione fedele della natura, intesa nel senso più intellettualistico” (V. Moschini, [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], in “La Cultura”, vol. I, fasc. 5, 15 aprile 1922,

Croce rispondeva per le rime su la “Critica”, affermando come, in realtà, l’interpretazione negativa di Thovez altro non fosse che la conclusione affrettata – o forse troppo semplicistica – di una teoria che si poneva invece agli antipodi delle ricerche dell’avanguardia futurista, considerate nient’altro che una riproposizione dei motivi più tipici del romanticismo:

il bravo Thovez [...] mi colloca nel bel mezzo di una certa polemica che egli conduce contro il futurismo, spacciandomi come il promotore del futurismo [...]. L’asserzione, storicamente, non regge [...]. Né regge idealmente, perché non può esserci nulla di comune tra una teoria

pp. 282-284); così come il recensore della “Rivista d’Italia”: “Fermissimo nelle sue convinzioni, il Thovez le afferma spesso con una recisione eccessiva. Non tutti, certo, pur essendo d’accordo in massima, sottoscriverebbero l’esaltazione incondizionata, dei fratelli Van Eyck, o la condanna mortale, senza appello, di Cézanne. Come profetico, però, quel suo ostinato crollar del capo davanti agli “ismi” rivoluzionari alla moda, e come preziosi i suoi ammonimenti e i suoi richiami all’arte, senza formule e senza età” ([recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d’arte*], in “Rivista d’Italia”, a. XXIV, vol. III, fasc. XI, 15 novembre 1921, p. 360); o quello della rivista bolognese “L’Archiginnasio”: “Ci sono pagine veramente superbe... ma gli studi che si contengono nel volume sono molti e svariati: ci sono ammirazioni, non sempre forse da tutti accettate, come ci sono... stroncature, direbbe Papini, altrettanto discutibili. La più feroce è quella contro il Cézanne. Ma si giudichino come si voglia la conclusione degli articoli e le forme dei giudizi, certo si è che il Thovez è scrittore originale e sincero, spesso acuto e tale che vede tutto ciò che a tutti rimane nascosto, e soprattutto sa interessare al suo argomento il lettore, che ben volentieri lo accompagna attraverso tutti i campi dell’arte” (*Annunzi e spunti*, in “L’Archiginnasio. Bullettino della Biblioteca comunale di Bologna”, a. XVI, n. 4-6, luglio-dicembre 1921 pp. 208-216 [209]).

Un approccio più polemico veniva invece sostenuto da Enrico Somaré, sul primo numero della rivista “L’Esame” da lui fondata: “*Il Vangelo della pittura* è un libro contraddittorio, che si può accogliere in parte ma che in parte si deve rifiutare. Donde la difficoltà di separare nettamente queste due zone, che nelle pagine di Enrico Thovez si compenetrano invece saldamente, a punto da sembrare indissociabili. [...] È da notarsi anzitutto che i giudizi di Thovez non procedono da un unico criterio, da un fondamentale criterio, né da risolutive, costanti premesse, dalle quali egli venga deducendo, sposandole via via al gusto, le sue critiche particolari. A volte sembrerebbe infatti orientato da una concezione tutta primitiva dell’arte, tutto conquiso dall’immagine e dalla immaginazione ideali di un artista pieno di misterioso stupore, che rappresenti, imitandola, la natura intatta, illibata, immersa in una storia trasparente, per così dire, e mitologica, sgombra di ogni travaglio razionale, poetica soltanto, alla quale si debbano via via riferire le pur varie pitture dei vari tempi, considerandole, se non si adagino perfettamente in cotesta matrice presupposta, imperfette e inferiori al loro compito originario; a volte egli concede che di fronte a questa natura modello, paragone immoto dell’arte, sorge o può sorgere lo spirito creatore, che ha il potere di superarla, ossia di prescindere, in certo modo, dalle sue forme, se muova da un genio, attuando delle opere paragonabili solo a sé stesse e che portano in sé la misura del loro valore: ma lo concede senza accettare intimamente le conseguenze di questo principio, d’altronde assai pericoloso per la sua chiusa concezione naturalistica dell’arte, da lui intesa appunto quale imitazione della natura. Se in certi casi sembrerebbe ammettere uno svolgimento stilistico, che percorre esso la storia delle creazioni artistiche, in via d’ininterrotto progresso, in più altri esclude questo svolgimento, per riassumere di nuovo il prediletto principio di una pittorica primitività; vale a dire di una realtà naturale che non si svolge e a cui la pittura di tutti i tempi dovrebbe fedelmente adeguarsi, imitandola” (E. Somaré, *Critica d’arte*, in “L’Esame”, a. I, fasc. I, 15 aprile 1922, pp. 68-72). Carlo Carrà, definiva invece il volume di Thovez come “dogmatico” e contraddittorio, domandandosi in chiusura dell’articolo: “Che importa, e fatta in questo modo la storia dell’arte il pubblico trarrà un senso completamente errato?” (C. Carrà, [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d’arte*], “Rivista di Milano”, a. IV, n. 66, 20 luglio 1921, pp. 174-178 [178]). Ojetti, pur fedele al vincolo di amicizia, non mancava di dissentire verso il suo giudizio sull’impressionismo così come quello verso Cézanne, chiedendosi infine: “chi ama egli dei viventi? Nessuno. Non vede un barlume d’alba? Niente: tenebre. [...] Ma appunto questa sua solitudine fiera, scontrova ed appassionata tutta volta ad adorare, dai Van Eyck a Boecklin, i morti immortali e ad inchiodare tutti i piccoli vivi contro quelle tombe solenni, dà a questo libro [...] un ‘unità’ non solo logica ma anche morale, e ne fa il ritratto d’un uomo e d’una coscienza” (U. Ojetti, *Libri d’arte. Thovez e il vangelo della pittura*, in “Corriere della Sera”, 21 maggio 1921, p. 3).

ultraromantica, qual è quella del futurismo, e una teoria estetica, come la mia, che pone supremo criterio dell'arte la classicità (sintesi di sentimento e immagine), e considera come due opposte unilateralità o perversioni il romanticismo, che squilibra l'arte verso l'effusione immediata del sentimento, e il classicismo, che la squilibra verso la forma, resa esteriore e vuota.⁴⁴

Negli anni Venti, le polemiche non si sarebbero fermate solamente a quello che Thovez definiva come il “calvario dell'arte moderna”, ma si sarebbero estese ad una riflessione più ampia, destinata ad includere differenti stagioni dell'arte: in occasione della “Mostra del Seicento e Settecento” di Firenze del 1922,⁴⁵ il critico torinese si scontrava con le letture fornite da Lionello Venturi e Matteo Marangoni sull'opera di Caravaggio, contraddistinte da un'interpretazione di tipo neoidealista. L'approccio offerto dai due studiosi – attivi in quel momento sugli stessi canali di divulgazione giornalistica generalmente appannaggio

⁴⁴ B. C. [Croce], [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], in “La Critica”, 19, 1921, pp. 187-188. Il malinteso thoveziano veniva contestualmente chiarito da Francesco Flora, nel suo saggio *Dal romanticismo al futurismo*: “Nel Vangelo della Pittura (il Vangelo della Pittura è un codice perduto, e, dunque, la pittura non esiste più!) Il Thovez ha scritto che l'Estetica crociana è la Magna Charta del Futurismo. Or quali siano i rapporti fra l'estetica crociana e i fraintendimenti futuristi, io l'ho detto in più punti: ed ho mostrato che l'estetica futurista fondata sul dualismo tra natura e spirito, è il proseguimento dell'estetica passatista (soprattutto nella espressione ultima bergsoniana). Il naturalismo del Thovez è null'altro che un fratello maggiore o minore di quella vecchia poetica, cosicché il Thovez si trova ad essere (ironia delle cose) assai più futurista del Croce, proprio perché egli è passatista quanto il Futurismo, e Croce è il liquidatore della vecchia retorica. Del resto il distruzioneismo del Thovez che rinnega tutta in blocco la pittura per un codice che si è bruciato (esagerato!) è di schietta marca futurista: come fa il Thovez a non accorgersene? Enrico Thovez, uomo di agile ma ineguale ingegno, incapace di concentrarsi per un momento solo nell'elaborazione logica di un'idea senza sentire il capogiro, è certo uno scrittore efficace le cui ingenuità intellettive hanno il merito di porre con chiarezza i problemi d'arte che travagliano i molti giovani incompiuti del nostro mondo letterario. La cultura è fatica e il mondo è poltrone: ecco tutto: perciò diranno che noi siamo pedanti e prolissi” (F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, V. Porta, Piacenza 1921, p. VII). La recensione spingeva Thovez a scrivere – dopo molto tempo – a Croce, soprattutto per dipanare una serie di malintesi sulle citazioni, riportate nel suo articolo *Il filosofo*: “Leggo in ritardo, fra i ritagli di giornali inviati dall'editore, il cenno che Ella ha dedicato nella *Critica* al mio *Vangelo della Pittura*. C'è una cosa a cui io tengo innanzi tutto, ed è l'onestà. Ella mi accusa di averle attribuito un brano “vircolato, ma non autentico”. No; non sono capace di questi scherzi. Ella non ha letto attentamente. A quel brano vircolato seguono queste parole: ‘Se qualcuno fosse tentato di sorridere di questa teoria di un critico d'avanguardia ...’.

E infatti era di ~~Roberto Longhi~~ Arnaldo Cantù, (Vita d'Arte. Aprile 1913) che non nominai, come non nominai altri molti, perché io polemizzo con le idee e non con le persone.

Ma, pur non nominandoli, non mi poteva nemmeno lontanamente sorgere il sospetto che in quel *critico d'avanguardia*, altri potesse vedere il Croce, che tutti sanno non esser tale, e non occuparsi né di Cézanne né di altri pittori modernisti.

In quanto alle parole che seguono: ‘Questa dottrina è infatti la chiave di volta di quell'estetica che il sen. B. Croce ha coniato ecc’ credo che Ella non potrà trovarla inesatta, perché il brano del ~~Longhi~~ Cantù non è che l'applicazione ad un caso pratico di quanto Ella disse in astratto nel suo ‘Breviario’” (lettera di E. Thovez a B. Croce, Torino, 26 luglio 1921, Napoli, Fondazione Biblioteca “Benedetto Croce”, Fondo Benedetto Croce, Serie I, Carteggio “Thovez, Enrico”).

⁴⁵ Relativamente alla mostra, curata da Ugo Ojetti si veda M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia*, Il Poligrafo, Vicenza 2016 (in particolare il capitolo 1922. *Logica e logistica di un apparato barocco*, pp. 81-112); F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, serie III, vol. V, n. 2, 1975, pp. 837-901; F. Haskell, *Le Musée éphémère: les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, Paris 2002 (in particolare pp. 173-180).

della critica militante –⁴⁶ metteva infatti in discussione il carattere spiccatamente realista del pittore, sostenuto invece con forza da Thovez.⁴⁷ Uno scontro che si articolava tanto su questioni lessicali che di metodo, accusando Venturi e Marangoni di ricondurre opportunisticamente la lettura di Caravaggio agli schemi interpretativi crociani, rifiutando la più evidente matrice naturalistica della sua pittura.⁴⁸

A partire dal 1923 gli articoli di Thovez dedicati alle arti figurative si sarebbero progressivamente ridotti, facendo posto soprattutto a quelli di natura letteraria, raccolti successivamente anche questi in volume.⁴⁹ Proprio in quell'anno il critico affiancava al suo consueto lavoro per la "Gazzetta" una nuova esperienza giornalistica: nella primavera intraprendeva infatti una collaborazione con la testata milanese "Il Secolo", che era priva in quel momento di un critico artistico e letterario di riferimento.⁵⁰ Nonostante le premesse incoraggianti, il rapporto con il giornale si sarebbe esaurito nel giro di pochi mesi per volontà stessa di Thovez. Gli subentrava la personalità di Emilio Cecchi, con il quale condivideva una particolare affinità di pensiero e di orientamento critico.⁵¹

⁴⁶ Sia Marangoni che Venturi recensivano, su due periodici torinesi, l'esposizione fiorentina; cfr. M. Marangoni, *La pittura del '600 e '700 a Palazzo Pitti*, in "La Stampa", 19 aprile 1922, p. 3; L. Venturi, *L'arte del passato. Da Caravaggio a Tiepolo*, in "L'Illustrazione del popolo", 17-23 aprile 1922, p. 6.

⁴⁷ Si vedano in particolare gli articoli, apparsi tutti sulla "Gazzetta del Popolo": *Il 600 il 700 a Firenze. Caravaggio* (18 giugno 1922, p. 3); *Il 600 il 700 a Firenze. Caravaggio e il realismo* (27 giugno 1922, p. 3); *Il 600 il 700 a Firenze. Fantasie critiche* (29 giugno 1922, p. 3); Le risposte di Marangoni e di Venturi, espresse sotto forma di lettere, sarebbero apparse tra luglio e agosto, rispettivamente negli articoli *Caravaggio e la critica* (17 luglio 1922, p. 2); *La critica moderna e la realtà* (1° agosto 1922, p. 4).

⁴⁸ "I nuovi critici e storici dell'arte sono innanzitutto preoccupati di essere profondi, più profondi dei loro predecessori [...]. Essi sono naturalmente indotti a recare nell'esame delle opere antiche la mentalità estetica moderna, la quale è ricca di teoriche straordinariamente tortuose e complicate, foggiate a tavolino"; Thovez, proseguiva poi "Il Caravaggio era sempre stato riguardato come un analista spietato, come un imitatore della natura. Ora poiché Benedetto Croce ha dimostrato che la natura non esiste, e che l'imitazione della natura è un non senso, il realismo è diventato la bestia nera dei critici d'arte. Essi gli danno la caccia da per tutto per depurarne ogni opera. Il Caravaggio era un calice amaro. Si era proclamato da sé "fido, unico imitatore della natura". Poiché le sue opere erano indiscutibili capolavori, bisognava dimostrare in ogni modo, a qualunque costo, anche a costo di sofismi, che se quella era bellezza, non poteva uscire da un'imitazione della natura, e che l'autore si era ingannato, ed era un idealista 'malgré lui'" (E. Thovez, *Il 600 il 700 a Firenze. Caravaggio*, cit.). Relativamente all'influenza del pensiero di Croce sulla critica artistica e letteraria italiana si veda V. Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata 2005.

⁴⁹ E. Thovez, *Il filo d'Arianna*, edizioni "Corbaccio", Milano 1924.

⁵⁰ Cfr. L. Barile, *Il Secolo. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Guanda, Milano 1980.

⁵¹ A seguito di una recensione molto positiva di Cecchi, relativa alla raccolta thoveziana *Il filo d'Arianna* (E. Cecchi, *Il filo d'Arianna*, in "Il Secolo", 12 agosto 1924, p. 3), il critico torinese gli scriveva: "Caro Cecchi, di ritorno in città, mi raggiunge qui la Sua cartolina: grazie. Le scrissi da lassù quelle due righe frettolose, veramente lieto di aver trovato "un critico". È fortuna che mi è arrivata così di rado! E Lei sa che in questa nostra felice Italia le persone oggi degne di questo nome e di cui si possa desiderare il giudizio, favorevole o non, sono così numerose che le cinque dita della mano bastano al computo, e ne avanza.

Quanto Lei dice del Croce può esser giusto, ma io ho qualche attenuante alla mia condotta. Non sono filosofo ed ad un non filosofo negherebbero sempre l'autorità di rivolgere un attacco frontale. Mi sono limitato a combattere le affermazioni crociane che mi trovano dinnanzi nell'esercizio pratico della critica d'arte. Se sono stato qualche volta pungente fu per reagire a quel tono di superiorità alquanto sprezzante e derisoria che il Croce reca nelle sue affermazioni teoriche, e che mi pare poco degno di un filosofo veramente

Con gli ultimi articoli comparsi sulla testata torinese Thovez tornava ad occuparsi dei problemi e dell'arte cittadini, che per molto tempo aveva dovuto mettere da parte. L'impegno di direttore della Galleria d'arte moderna di Torino – conclusosi alla fine del 1921 – mal si conciliava infatti con il suo ruolo di critico militante. Commentare le opere esposte nelle Promotrici o nelle rassegne cittadine rappresentava un conflitto troppo forte – e facilmente impugnabile dagli eventuali detrattori – per chi, come lui, si trovava al contempo impegnato a gestire la politica delle acquisizioni del museo.

Nel 1923 non poteva però tacere. La linea piuttosto conservativa delle esposizioni cittadine, interrotta soltanto nel 1919 dalla Mostra nazionale di Belle Arti nella quale fecero scalpore le opere di Guido Trentini, Gino Rossi e Felice Casorati (tacciato nell'occasione di essere un “futurista”), tornava a ripresentarsi proprio in quell'anno, con una proposta artistica definita da molti come “scandalosa”.⁵² La sala IX della mostra Quadriennale, ordinata da Casorati – che sempre più stava assumendo un ruolo centrale nel contesto cittadino, soprattutto di confronto e di scambio con il panorama artistico nazionale –⁵³ riuniva intorno a sé, per invito diretto, le proposte dissidenti di Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Carlo Levi. A tal proposito il commento di Thovez si faceva violento, tanto da arrivare a definire la proposta di questo spazio come *La sala degli analfabeti*.⁵⁴ Ad essere contestata era non soltanto la presenza degli artisti (comunque mai nominati

appassionato per la ricerca della verità. Vi fui indotto anche dal male, che a me pare molto grande, procurato dalle dottrine crociane nella turba dei mediocri. Per certa gente sembra che prima del Croce l'Italia intellettuale non fosse che un deserto; ed a me pare invece che dal De Sanctis al Croce non si sia fatto, praticamente almeno, un progresso. Ma il Croce non lo capisce, tanto che ad un amico comune ha detto: non so che cosa il Thovez abbia con me: bisogna che io lo cerchi per venirme in chiaro! Non comprende cioè che io non ho nulla con lui e che solo mi paiono errate e nocive certe sue teoriche, e inammissibili per chiunque abbia diretta esperienza dell'arte.

In quanto alle coincidenze di pensiero e di tendenza, la mia ignoranza era dovuta alla solitudine in cui vivo ed alle rare occasioni di vedere i giornali e le riviste in cui lei scrive: io credevo lei assai più lontano da me di idee e di tendenza, e mi rallegravo che non sia. [...] In questa incombente barbarie non c'è altro conforto che di trovare qualche spirito che abbia salvato nel naufragio spaventoso la luce dell'intelligenza: combattere, è come Lei dice, inutile. Chi farà fra qualche decennio la storia di questi bassi tempi potrà dire: non tutti avevano perso il senso comune, se anche erano oppressi dalla marca soverchiante dell'ebetismo” (lettera di E. Thovez a E. Cecchi, Torino, 28 agosto 1924, Firenze, Firenze, Gabinetto scientifico-letterario G.P. Vieuxseux, Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti”, Fondo Emilio Cecchi, IT ACGV EC.I. 1858.2).

Circa le tangenze tra la critica thoveziana e quella di Cecchi si veda P. Leoncini, *Cecchi e D'Annunzio. Cecchi critico tra “Novecentismo” e “Antinovecentismo”*, Bulzoni, Roma 1976.

⁵² Relativamente alle vicende artistiche di Torino, per il periodo preso in considerazione, si veda F. Rovati, *“A Torino dormono tutti”. Mostre di pittura e scultura dal 1919 al 1931*, in M. M. Lamberti (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, cit., pp. 277-311.

⁵³ Cfr. G. Bertolino, *Come deve essere una sala di esposizione? La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice Casorati*, in S. Portinari (a cura di), *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia 2018, pp. 111-127. Si veda inoltre S. Marinelli, *Casorati tra Veneto e Piemonte*, in V. Baradel, D. Banzato (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016), Skira, Milano 2015, pp. 97-101.

⁵⁴ E. Thovez, *La sala degli analfabeti*, in “Gazzetta del Popolo”, 20 maggio 1923, p. 3.

direttamente) ma piuttosto la scelta deliberata di non sottoporre la selezione delle opere ad una giuria competente, permettendo di esporre al pubblico una rassegna di dipinti non soggetta ad alcun filtro.

Il giudizio sospeso su Carrà alla Biennale del 1922 trovava in questa occasione una più chiara definizione: non era infatti difficile leggere, sottotraccia, un commento alle opere del pittore presenti in mostra, definite irrisoriamente senza mai essere citate come “cose inimmaginabili: sgorbi infantili, pupazzi buffoneschi [...] cose che sembrerebbero al loro posto nelle cartelle degli asili infantili, nelle vetrine dei parrucchieri di provincia, fra gli ex-voti delle chiese di campagna, negli archivi di psichiatria”.⁵⁵

“Se andasse via Thovez me ne andrei subito anch’io”

La Galleria Civica d’arte Moderna di Torino, chiusa all’inizio del 1918, fu riaperta soltanto un anno più tardi, il 23 febbraio 1919.⁵⁶ Certo, la situazione cui Thovez si trovò a far fronte non era delle più rosee. L’interruzione forzata imposta dalla guerra lasciava inalterato quel dato negativo di visitatori già registrato negli anni precedenti, ben al di sotto delle aspettative riposte sia dall’amministrazione comunale che dal direttore. Ma non tutto, in realtà, andava così male. La coincidenza dell’importante Esposizione Nazionale di Belle Arti, aperta nella Palazzina della Promotrice al parco del Valentino nell’autunno del 1919, venne salutata dal municipio con una concessione straordinaria di 10.000 lire di fondi per gli acquisti, destinati a favorire in special modo l’ingresso nel museo di opere di artisti piemontesi.

Più che in altre occasioni, Thovez si dimostrò piuttosto determinato nelle scelte da effettuare. Contrariamente alle reticenze sollevate da alcuni componenti del comitato direttivo, sostenne con forza l’ingresso del dipinto *Ritratto d’uomo* di Evangelina Alciati, già allieva di Giacomo Grosso all’Accademia torinese. Lo definì come “una delle migliori opere della mostra”, caratterizzato da “freschezza e da vivacità del colorito”.⁵⁷

Ma l’opera di un altro ex allievo di Grosso, anch’essa destinata all’acquisto, apriva il confronto tra i membri del comitato. L’interesse verso *Contadini al sole* di Felice Carena si

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Sulla direzione di Thovez ante guerra si veda *supra*, cap. IV, *La Galleria Civica d’Arte moderna di Torino (un critico come direttore)*.

⁵⁷ *Verbali Comitato Arte Moderna 1913-1923*, n. 38, seduta del 21 ottobre 1919, Torino, Archivio storico dei Musei Civici (AMCTo), CAP 9.

prestò infatti a giudizi discordanti, che minacciavano l'esclusione da un possibile ingresso del dipinto nel museo. Pur valutandola come “una tendenza transitoria” del pittore, influenzata dai “postimpressionisti francesi”, Thovez si rendeva ben conto del valore e dell'opportunità di un'acquisizione ritenuta dai più molto importante: seppure in ultima istanza, attribuì pertanto il suo giudizio positivo anche per questa.⁵⁸

Al di là dell'episodio straordinario, la campagna degli acquisti non sarebbe stata nei successivi anni così entusiasmante, complice anche uno stallo espositivo cittadino, che si sarebbe riattivato soltanto nel 1923 con la citata mostra Quadriennale. Sul fronte delle donazioni, invece, Thovez ottenne dei significativi ingressi in galleria: nel 1920 grazie al lascito di Benedetto Junck, entravano in museo due importanti opere di Tranquillo Cremona (*L'edera* e *Ritratto di Benedetto Junck*), mentre l'anno successivo, auspice la mediazione di Bistolfi, veniva donato il *Terzetto tenue* di Vittore Grubicy.

Le continue richieste inoltrate all'amministrazione, perorate da Thovez già nei primi anni di direzione e destinate a ottenere un aumento dei fondi per gli acquisti di nuove opere, avrebbero finalmente portato i loro frutti. Nel 1921 il municipio rivide l'entità dei propri finanziamenti, decidendo di aumentare la dotazione annuale da 3.000 a 10.000 lire. Non sarebbe andata meglio, invece, sul fronte del miglioramento strutturale della Galleria, vetusta e oramai inadatta a contenere le opere accumulate in oltre trent'anni di acquisizioni. Nonostante le innumerevoli denunce di inadeguatezza inoltrate dal direttore alle competenti autorità, nulla era stato fatto per migliorare le condizioni dell'edificio, che versava da molto tempo in pessimo stato. Il problema si sarebbe rivelato ben presto molto serio. Nella notte tra il 3 e 4 novembre del 1920 un'infiltrazione dovuta ad “eccezionale caduta di neve e di pioggia” danneggiava in maniera piuttosto consistente uno dei capolavori del museo (che era anche una tra le opere più amate dal direttore), *l'Aprile* di Fontanesi. Thovez relazionava immediatamente segnalando l'accaduto: il suo rapporto, trasmesso in municipio, diveniva oggetto di un'interrogazione consiliare presentata dall'assessore Emilio Zanzi.⁵⁹

Non era comunque tutto. Un altro malaugurato avvenimento avrebbe contribuito ad aggravare ulteriormente la situazione, portando il direttore a prendere nel lasso di poco tempo una responsabile ma nel contempo drastica decisione. Nell'estate del 1921 l'acquerello *Lo studio del pittore a Parma* di Giovanni Battista De Gubernatis venne

⁵⁸ *Verbali Comitato Arte Moderna 1913-1923*, n. 36, seduta dell'11 ottobre 1919, AMCTo, CAP 9.

⁵⁹ Cfr. *Verbali Comitato Arte Moderna 1913 – 1923*, n. 43, seduta del 9 novembre 1920, AMCTo, CAP 9. Circa ai lavori di restauro intrapresi, cfr. AMCTo, CAA 60, 1920, *Arte Moderna*, 8, pratica n. 4.

trafugato dalle sale della galleria. L'inimmaginabile episodio malavitoso portò Thovez a decidere di abbandonare il suo incarico, stanco di esser stato per troppo tempo inascoltato. Con una comunicazione del 30 luglio il critico d'arte rimetteva al sindaco il suo mandato di direttore, incarico per il quale era stato da poco tempo nuovamente riconfermato.⁶⁰

La notizia delle dimissioni venne contestualmente trasmessa all'assessore Emilio Zanzi, da sempre sostenitore della sua direzione, che non riuscì a capacitarsi dell'inattesa e perentoria decisione, a tal punto da minacciare al primo cittadino il suo contestuale abbandono:

Ho già scritto a Thovez, scongiurandolo a rimanere. È l'unico funzionario (*gratuito?*) che tutti i giorni vada al suo ufficio e che chieda il permesso di assentarsi. Se andasse via Thovez me ne andrei subito anch'io.⁶¹

Nonostante le innumerevoli preghiere di ripensamento, inoltrate al direttore sia dal sindaco che dall'assessore e finalizzate a sollecitarne il rientro, Thovez rimase inamovibile confermando la propria scelta e abbandonando definitivamente l'ufficio della direzione, già nel mese di dicembre.⁶² Il consiglio comunale, per omaggiarlo dell'esercizio egregiamente svolto, decise di nominarlo Conservatore onorario della Galleria, rendendolo dunque partecipe delle decisioni del comitato direttivo del museo, sino al 1924.⁶³

Epilogo

Nella notte del 16 febbraio del 1925 Enrico Thovez moriva nella sua abitazione di Corso Galileo Ferraris. Un tumore, contratto negli ultimi tempi, era stato letale per la sua salute, già da alcuni anni molto compromessa. A cinquantasei anni non lasciava parenti stretti né

⁶⁰ Lettera di E. Thovez al sindaco R. Cattaneo, 30 luglio 1921, Torino, Archivio Storico della Città (ASCTo), Affari Istruzione, cartella 429, fascicolo 20, "Corrispondenza 1921". Thovez venne riconfermato direttore il 9 febbraio 1921; cfr. delibera del 9 febbraio 1921, comma 22, ASCTo, Atti Municipali.

⁶¹ Appunto confidenziale di E. Zanzi al sindaco R. Cattaneo, s. d., ASCTo, Affari Istruzione, cartella 429, fascicolo 20, "Corrispondenza 1921".

⁶² Se inizialmente la motivazione dell'abbandono veniva da Thovez attribuita soprattutto alla necessità di far fronte a impegni personali, nel mese di agosto assumeva le giuste ragioni, con l'aperta denuncia del motivo più cogente della sua decisione: "recenti avvenimenti mi hanno dimostrato che, nonostante la mia prudenza, la vigilanza della Galleria non funziona con quella diligenza che sola può permettere ad un direttore di assumere la grande responsabilità della tutela di una preziosa collezione di opere d'arte" (lettera di E. Thovez al sindaco R. Cattaneo, Champoluc, 7 agosto 1921, ASCTo, Affari Istruzione, cartella 429, fascicolo 20, "Corrispondenza 1921").

⁶³ "Ringrazio vivamente Lei ed i suoi colleghi della Giunta per le cortesi parole e le lusinghiere attestazioni di stima con le quali hanno voluto accompagnare l'espressione del loro rammarico per la mia determinazione di lasciare la direzione della Civica Galleria d'Arte Moderna. Apprezzo singolarmente il delicato pensiero di nominarmi Conservatore onorario della Galleria" (lettera di E. Thovez al sindaco R. Cattaneo, Torino, 6 dicembre 1921, ASCTo, Affari Istruzione, inv. 3310, cart. 429, fasc. 20, "Corrispondenza 1921").

figli (non si era infatti mai sposato) ad esclusione del fratello Ettore, da sempre a lui molto vicino. La scomparsa della madre, avvenuta poco più di un anno prima, aveva giocato un ruolo determinante per il suo carattere già fragile, buttandolo in un depressione dalla quale non sarebbe più uscito.

La notizia coglieva tutti di sorpresa: la profonda discrezione del critico l'aveva portato ad abbandonare già da tempo tutti gli incarichi lavorativi, giustificando la sua interruzione con motivazioni sempre molto vaghe, mai riferite direttamente alla propria condizione di salute.⁶⁴ Lo stesso funerale, nel suo aspetto esteriore, rispecchiava quella riservatezza e quella sobrietà che lo aveva da sempre contraddistinto in vita. Il rito funebre veniva restituito nelle parole dei giornalisti presenti per l'avvenimento con un resoconto unanime quanto lapidario: "Austere onoranze [...] nessuna pompa, non discorsi, né fiori ad eccezione delle corone inviate dal fratello".⁶⁵

La celebrazione del funerale, fissata per il giorno successivo alla morte, avrebbe preso le mosse dall'abitazione del critico per sostare nella vicina chiesa della Crocetta, dirigendo poi la salma al cimitero di Moncalieri e darle sepoltura all'interno della tomba di famiglia.

La circostanza dolorosa chiamava a raccolta il meglio degli intellettuali cittadini, riuniti nella triste contingenza per celebrare il ricordo dello scrittore, poeta e critico improvvisamente mancato. Oltre alle figure istituzionali, rappresentate dal deputato e docente universitario Vittorio Cian e dai delegati dell'associazione stampa subalpina Delfino Orsi e Raffaello Nardini,⁶⁶ erano presenti tanto gli amici di gioventù, tra i quali Gustavo Balsamo-Crivelli e Zino Zini, quanto i colleghi giornalisti dei principali quotidiani e periodici cittadini. Ma era soprattutto il gruppo di artisti a distinguersi per presenza e varietà. Portava in testimonianza un affetto sicuramente non scontato, rivolto a un critico troppo spesso molto poco indulgente nei loro confronti. Si trattava di una compagine di personalità – ricordata nei numerosi articoli di necrologio – in grado di tenere insieme più stagioni di pittura e scultura, con fronti anche molto opposti. Accanto ai

⁶⁴ Il 23 gennaio 1924, sulle colonne del "Secolo", veniva annunciato l'avvicendamento di Emilio Cecchi: "Enrico Thovez, che aveva accettato di essere il critico letterario del 'Secolo', ci ha pregati, per motivi di carattere personale ai quali non possiamo non inchinarci, di sostituirlo in questo ufficio. Affidiamo da oggi l'incarico della critica letteraria ad Emilio Cecchi. Enrico Thovez conserverà al 'Secolo' la sua apprezzatissima collaborazione" ([*Enrico Thovez, che aveva accettato...*], in "Il Secolo", 23 gennaio 1924, p. 3). Indicazioni altrettanto vaghe erano state fornite il 9 ottobre 1924 a Ojetti, "come sapete, non ho più incarichi di critica, ed anzi da qualche tempo, per non liete ragioni, non scrivo più di nulla" (cartolina di E. Thovez a U. Ojetti, Torino, 9 ottobre 1924, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, "Thovez Enrico").

⁶⁵ *Le esequie di Enrico Thovez*, in "Corriere della Sera", 18 febbraio 1925, p. 2.

⁶⁶ Nel mese di giugno, Thovez, sarebbe stato commemorato dall'Associazione della Stampa Subalpina, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede; cfr. *L'inaugurazione della nuova sede dell'Associazione della Stampa Subalpina*, in "La Stampa", 22 giugno 1925, p. 2.

protagonisti indiscussi del passaggio di secolo, Giacomo Grosso e Leonardo Bistolfi, ormai anziani, si affiancava una generazione più recente di pittori, presente anche lei per rendere omaggio al critico “guastafeste” scomparso. I resoconti dei giornali indicavano i presenti: l’elenco era lungo. In prima fila il nome dell’ormai gobettiano (ma anche venturiano) Felice Casorati, seguito da quello dello scultore Edoardo Rubino, docente presso l’Accademia Albertina, ma anche da quelli di una schiera di pittori che avevano sicuramente attinto dalle critiche di Thovez preziosi suggerimenti sia pratici che ideali per loro esercizio artistico: Alberto Rossi, Cesare Maggi, Mario Reviglione, Domenico Buratti, Agostino Bosia, Cesare Ferro ed Emilio Sobrero.

La notizia della morte di Thovez veniva immediatamente pubblicata e commentata sulle pagine dei maggiori giornali italiani, con necrologi generalmente molto generosi, tesi soprattutto a ricordare il suo apporto nel campo delle lettere piuttosto che nella critica d’arte.⁶⁷ Thovez veniva indicato come un modello di serietà e di coerenza, a tal punto da rappresentarne un esempio per i più giovani. Giuseppe Prezzolini sulle pagine di “Leonardo” sottolineava l’integrità del personaggio affermando: “È morto com’era vissuto, senza chiedere una lode, senza far chiasso intorno a sé, lavorando e affermando a viso aperto le sue idee”,⁶⁸ ricordava, poi, con il proprio tributo, il critico che aveva già avuto modo di definire nel 1921 come un “precursore”.⁶⁹ “Intanto ci volgiamo a contemplare i suoi libri, che sono rimasti negli scaffali dove tanti altri passarono dopo breve fermata, e serbano tracce [sic] di lapis e di pieghe. Sono molti i giovani che senza averlo conosciuto lo hanno, come me, in silenzio, rispettato ed amato”.⁷⁰

⁶⁷ L. A., *La morte di Enrico Thovez*, in “La Stampa”, 17 febbraio 1925, p. 3; L. Gigli, *La morte di Enrico Thovez*, in “Gazzetta del Popolo”, 17 febbraio 1925, p. 3; G. Ravagnani, *Artisti che scompaiono. La morte di Enrico Thovez*, in “Il Regno”, 17 febbraio 1925, p. 3; *La morte di Enrico Thovez*, in “Avanti”, 17 febbraio 1925, p. 2; *La morte di Enrico Thovez*, in “Corriere della Sera”, 17 febbraio 1925, p. 3; *La morte di Enrico Thovez*, in “Il Momento”, 17 febbraio 1925, p. 3; *La morte di Enrico Thovez*, “Il Secolo”, 17 febbraio 1925, p. 3; *I solenni funerali di Thovez*, in “Gazzetta del Popolo”, 18 febbraio 1925, p. 5; *La esequie di Enrico Thovez*, in “Corriere della Sera”, cit.; *Enrico Thovez*, in “L’idea Nazionale”, 19 febbraio 1925, p. 3; E. Cecchi, *Enrico Thovez*, “Il Secolo”, 20 febbraio 1925, p. 3; P. Pancrazi, *Enrico Thovez*, “Il resto del Carlino”, 20 febbraio 1925, p. 3; G. S. G. [Giuseppe Gargano], *Enrico Thovez*, in “Il Marzocco”, a. XXX, n. 8, 22 febbraio 1925, p. 3; V. Piccoli, *La morte di Enrico Thovez*, in “L’Illustrazione italiana”, 22 febbraio 1925, p. 162; L. Pignato, *Enrico Thovez*, in “Il Baretto”, a. I, n. 4, 5 marzo 1925, p. 17; g. pr. [Giuseppe Prezzolini], *Enrico Thovez*, in “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, vo. I, n. 3, marzo 1925, p. 60; C. Turina, *Enrico Thovez*, in “Le arti decorative”, n. 3, marzo 1925, pp. 20-24; *Enrico Thovez*, in “I libri del giorno”, vol. VIII, n. 3, marzo 1925, pp. 125-126; *Enrico Thovez*, in “Rivista di letture”, n. 3, marzo 1925, pp. 90-91; C. P., *Sur la mort d’Enrico Thovez*, in “Mercure de France”, a. XXXVI, n. 643, 1° aprile 1925, pp. 282-283; P. Pancrazi, *Enrico Thovez*, in *Almanacco letterario 1926*, Mondadori, Milano 1926, pp. 36-40.

⁶⁸ g. pr. [Giuseppe Prezzolini], *Enrico Thovez*, in “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, cit.

⁶⁹ Id., *Thovez il precursore*, in “Il Messaggero”, 9 dicembre 1921, p. 3.

⁷⁰ Id., *Enrico Thovez*, in “Leonardo. Rassegna mensile della coltura italiana”, cit.

Emilio Cecchi, succeduto a Thovez alla testata milanese de “Il Secolo”, ne sottolineava invece l’indipendenza di pensiero: “Sarà possibile a volte, dissentire dalle sue idee; non disconoscere la sua lealtà, la sua convinzione; lo sforzo di ricondurre i suoi giudizi sotto alcuni grandi principi; il rifuggire da ogni ‘snobismo’, anche sotto pena di apparire insensibile o arretrato”.⁷¹ Ne esaltava poi l’autonomia intellettuale, sostenuta da Thovez sino agli esiti più estremi del dibattito: “Si sapeva che cosa egli voleva; e che delle sue opinioni, ma si direbbe più giustamente delle sue passioni, era pronto a risponderne. Né questo sembri poco, mentre tanto prevale il costume di dire, disdire e lasciar credere”.⁷²

Erano riflessioni condivise parimenti da Pietro Pancrazi, che sulle pagine del “Carlino” tracciava un’analoga disamina, ripubblicata anche l’anno successivo sull’*Almanacco letterario 1926* edito da Mondadori.⁷³

Ojetti, invece, preferiva trasmettere il proprio ricordo in poche e succinte righe indirizzate personalmente al fratello Ettore, senza intervenire – apparentemente – su alcun giornale.⁷⁴

Molto meno generose, invece, le pubblicazioni d’arte. A parte un breve accenno pubblicato da “Emporium”,⁷⁵ soltanto la rivista mensile “Le Arti Decorative” – organo ufficiale delle biennali di Monza – gli dedicava un lungo necrologio a firma di Carlo Turina. Nell’occasione, Turina, ricordava il suo ruolo centrale nella diffusione in Italia del movimento decorativo moderno: “Egli fu il primo in Italia a comprender l’intima essenza e la grandissima importanza del movimento per il rinnovamento delle arti decorative iniziatosi in Inghilterra”.⁷⁶ Tracciava poi un’ideale parabola con le iniziative in quel momento attive nel paese, che includevano lo stesso progetto della rivista “Le Arti Decorative” (ipotetica erede de “L’arte decorativa moderna”, fondata nel 1902 proprio da Thovez): “Noi oggi, su queste pagine, con cui vogliamo continuare l’opera da lui iniziata,

⁷¹ E. Cecchi, *Enrico Thovez*, “Il Secolo”, cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ “Da lui, tutti potevano imparare e prendere esempio. L’arte la musica la letteratura la poesia il pensiero, ogni aspetto si può dire della cultura italiana, per trent’anni trovò in questo piemontese solitario la reazione e il calore di un spirito pronto e appassionato. L’arte non fu per lui soltanto l’ideale, come gli scrittori amano dire; fu tutt’intera la sua vita d’uomo. Thovez fu il più nobile, il più cavalleresco di tutti” (P. Pancrazi, *Enrico Thovez*, in “Il Resto del Carlino”, cit.). Pancrazi, alcuni anni prima, aveva già avuto modo di soffermarsi su Thovez, soprattutto in riferimento alla sua produzione di critico letterario; cfr. Id., *Uno scrittore in anticipo*, in “Il Resto del Carlino”, 4 settembre 1919, p. 3.

⁷⁴ “Accolga mie commosse condoglianze. Da trenta anni ammiravo ~~in suo fratello~~ alta onesta coraggiosa intelligenza di suo fratello [cancellatura illeggibile]. Tutti noi scrittori abbiamo perduto in ~~con lui non solo~~ un leale compagno e un esempio impareggiabile” (minuta di lettera [o telegramma] di U. Ojetti a E. Thovez, 17 febbraio 1925, Roma, Galleria Nazionale, Fondo Ugo Ojetti, Serie I, Corrispondenti: artisti, “Thovez Enrico”); è infatti difficile comprendere se, la notizia della scomparsa di Thovez, riportata sul “Corriere” e non firmata, si possa affermativamente attribuire al critico (*La morte di Enrico Thovez*, in “Corriere della Sera”, cit.).

⁷⁵ *Libri di cui si tace...*, in “Emporium”, vol. LXI, n. 363, marzo 1925, p. 187.

⁷⁶ C. Turina, *Enrico Thovez*, in “Le Arti Decorative”, cit., p. 21.

segnamo [sic] come titolo di gloria questa sua fatica ed esaminando mestamente l'opera sua varia, geniale, sentiamo quale grave lutto per l'arte italiana sia stata la sua immatura scomparsa".⁷⁷

Più che i necrologi, talvolta anche molto convenzionali o limitati ai soli dati biografici, la dipartita del critico sollecitava i pensieri personali e le iniziative dei suoi amici più cari. Mentre Andrea Torasso da quel momento in poi si sarebbe prodigato per restituirne e riabilitarne la memoria raccogliendo le sue lettere e trascrivendo i suoi scritti personali,⁷⁸ altri compagni affidavano alle pagine intime dei loro diari il ricordo dell'amico scomparso. La rottura brusca e violenta con il pittore Arturo Conterno,⁷⁹ consumatasi all'inizio del secolo, non impediva allo stesso di tracciare un ritratto molto sentito e intimo del critico, riconoscendogli un valore capitale per la sua stessa formazione di artista:

La morte di quest'uomo che fu il più simpatico fra i miei amici mi ha fatto una forte impressione, nessuno più di lui fu più disinteressato, più indipendente, più ribelle alle convenzioni correnti fu un bell'esemplare di fierezza; questa fierezza sovente si trovava in contrasto colla sua gracilità fisica e nervosa e gli procurava un non so che di impacciato di timido che lo rendeva strano ed incomprendibile [...].

La sua sensibilità pur avendo qualcosa da malaticcio era affascinante ed il suo ingegno ed il suo senso critico acutissimo. Nessun mi insegnò tante cose quanto lui e questo fatto ha avuto una importanza decisiva nella mia vita mi trasformò radicalmente. In casa mia non si era mai pronunciata una certa parola: Poesia – fu lui a farmi capire tutto il mondo di bellezza che racchiude questa parola. Se [Giacomo] Grosso fu il mio maestro del disegno Thovez fu indubbiamente il mio massimo educatore [...].⁸⁰

Per Zino Zini, docente di filosofia morale all'Università, la morte prematura dell'amico (il cui carattere era stato da lui definito come "aspro, duro, aggressivo (in fondo forse un timido che faceva l'istrice)")⁸¹ lo portava a compiere una riflessione a più ampio spettro, che prendeva le mosse da quella imperdibile stagione formativa torinese, vissuta con grande fervore insieme a un gruppo di giovani studenti di lettere:

Mi ha turbato profondamente questa inattesa notizia della malattia mortale di E. Thovez. Rifaccio mentalmente la lunga storia della nostra amicizia. Non è nata essa sui banchi stessi della scuola? Ricordo che insieme oltre trent'anni fa studiavamo all'università il corso di glottologia dal

⁷⁷ Ivi, p. 24.

⁷⁸ Si tratta del già citato E. Thovez, *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Garzanti editore, Milano 1939.

⁷⁹ Relativamente al rapporto di Thovez con Arturo Conterno, cfr., *supra*, cap. I, *Lettere e filosofia, all'Università*.

⁸⁰ A. Conterno, diario, *Morte di Thovez*, 16 febbraio 1925, quaderno III, ff. 47-48, Torino, Archivio eredi Conterno.

⁸¹ Z. Zini, *La tragedia del proletariato in Italia. Diario 1914-1926*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 11.

Domenico Pezzi. [...] Ci rivedo tutti e due alle prese cogli aumenti e coi raddoppiamenti. Quante belle risate interrompevano le nostre fatiche grammaticali! Poi è passato sopra di noi il soffio d'una primavera poetica; della quale sopravvisse tuttavia nell'anima come un profumo di viole appassito. Quanti eravamo allora? Ci rivedo un po' tutti riuniti; le belle sere lung'h'essi i densi viali torinesi, ininterrottamente dall'aprile al luglio pel corso del Re, per quello Duca di Genova, al Valentino sulle rive vellutate d'ombra del Po, a due a due, ora a gruppi alternando i colloqui fidati e le recitazioni appassionate, quasi incatenati alla magia della cognita voce che rievocava alla commossa fantasia la calda visione dei paesaggi sognati e degli amori remoti.

Spesso seduti ai tavoli zoppicanti dei caffè estivi, la notte alta ci ritrovava ancora riuniti. Non mancavano accese dispute ed urti scoppiettanti di opposte teorie che cozzavano mutuamente fra loro come spade nelle mani di duellanti. Tale fu la nostra giovinezza: forse eccessivamente verbale (non verbosa però) nel senso che si esaurì troppo più nella parola che nel fatto. Inghiottimmo voracemente biblioteche di libri, immaginando forse più idee astratte che impressioni concrete e dirette delle cose e della vita. *Homo additus libro*. Ecco la vera definizione della nostra personalità.⁸²

Le parole dell'amico mettevano a fuoco, forse un po' malinconicamente, un tempo ormai lontano, che aveva trasformato Thovez e lui in spettatori di un mutamento culturale e sociale epocale, portatore di un generale disorientamento.

Nata sulla scorta di quell'ottimismo tardo positivista, la generazione di Thovez aveva visto man mano disgregarsi quelle certezze intellettuali su cui si era formata ed era cresciuta, in quel sogno positivo di progresso e di evoluzione, che nel suo immaginario sembrava non doversi mai arrestare. Thovez, più di ogni altro, ne usciva come un vero e proprio sopravvissuto, incapace di riconoscersi in quelle accelerazioni culturali innescatisi subito dopo l'avvio del nuovo secolo e acuitesi drammaticamente con lo scoppio della guerra. Le coordinate del suo pensiero vivevano ancora di quell'afflato romantico che gli proveniva dai miti letterari e figurativi scoperti con grande trasporto durante gli anni di giovinezza, e mai più abbandonati.

⁸² *Ibidem*.

Regesto degli scritti d'arte di Enrico Thovez

Viene qui riportato, seguendo un ordinamento cronologico, l'elenco degli scritti d'arte di Enrico Thovez, prodotti in oltre trent'anni di lavoro come giornalista e scrittore. Data la sua propensione ad utilizzare spesso sigle o pseudonimi come firma dei suoi articoli, è sembrato opportuno mantenere traccia di questa varietà, indicandola al fondo della voce bibliografica tra parentesi quadre “[]”. Si è provveduto inoltre a segnalare le ripubblicazioni dei suoi contributi, limitatamente alle edizioni apparse mentre l'autore era ancora in vita.

1890

Il duomo di Siena, in “La Gazzetta Letteraria”, a. XIV, n. 43, 25 ottobre, pp. 341-342. [t. z.]

1895

Le recenti scoperte archeologiche in Grecia, in “Emporium”, vol. I, n. 3, marzo, pp. 234-239.

Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico, in “Emporium”, vol. II, n. 7, luglio, pp. 39-52.

Che cos'era il tesoro di Boscoreale, in “Corriere della Sera”, 7-8 ottobre, pp. 1-2. [e. t.]

Il nuovo rachitismo dell'arte, in “Corriere della Sera”, 16-17 ottobre, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

La Bibbia e i monumenti Assiri, in “Emporium”, vol., II, n. 12, dicembre, pp. 425-442.

1896

Nuove scoperte nella necropoli di Dasciur, in “Le comunicazioni di un collega”, a. III, n. 2, febbraio, pp. 26-29. (ripubblicazione di un paragrafo de *Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico*, in “Emporium”, vol. II, n. 7, luglio, pp. 39-52).

Alla ricerca di uno stile, in “Corriere della Sera”, 10-11 aprile, pp. 1-2.

Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino, in “Corriere della Sera”, 18-19 maggio, pp. 1-2.

In giro per le Belle Arti a Ginevra, in “Corriere della Sera”, 11-12 settembre, pp. 1-2.

Lettera aperta alla direzione, in “La Triennale. Giornale artistico letterario”, n. 8, pp. 63-64.

1897

L'arte per la folla, in “Corriere della Sera”, 2-3 gennaio, pp. 1-2.

La colpa dell'arte moderna, in “Corriere della Sera”, 29-30 gennaio, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

L'arte mondiale a Venezia, in “Corriere della Sera”, 12-13 maggio, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Répin e i Russi, in “Corriere della Sera”, 22-23 maggio, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Courtens ed i Belgi, in “Corriere della Sera”, 27-28 maggio, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia, in “Corriere della Sera”, 30-31 maggio, p. 1.

L'arte e la moda, in “Corriere della Sera”, 3-4 giugno, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Sargent e gli Americani, in “Corriere della Sera”, 10-11 giugno, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Sargent e gli Americani, in “Corriere della Sera”, 11-12 giugno, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi, in “Corriere della Sera”, 16-17 giugno, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi, in “Corriere della Sera”, 18-19 giugno, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Böcklin e il neo idealismo tedesco, in "Corriere della Sera", 6-7 luglio, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Böcklin e il neo idealismo tedesco, in "Corriere della Sera", 12-13 luglio, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. Herterich e i realisti tedeschi. Mesdag e gli Olandesi. Thaulow e i Norvegesi. Kroyer e i Danesi. Brown e gli Scozzesi, in "Corriere della Sera", 13-14 agosto, pp. 1-2.

L'arte mondiale a Venezia. I Piemontesi, in "Corriere della Sera", 22-23 agosto, pp. 1-2.

Artisti contemporanei: P. A. J. Dagnan-Bouveret, in "Emporium", vol. VI, n. 32, agosto, pp. 82-100.

I pittori Scozzesi e la poesia delle sfumature, in "L'arte illustrata", a. III, n. 32, agosto, pp. 62-64.

Lo stile floreale, in "Corriere della Sera", 21-22 novembre, pp. 1-2.

Artisti contemporanei: P. Puvis de Chavannes, in "Emporium", vol. VI, n. 36, dicembre, pp. 414-437.

1898

L'anarchia architettonica, in "Corriere della Sera", 8-9 aprile, pp. 1-2.

Gli architetti e lo stile, in "Corriere della Sera", 18-19 aprile, pp. 1-2.

L'architettura dell'avvenire, in "Corriere della Sera", 8-9 maggio, pp. 2-3.

Poesia fotografica, in "La Stampa", 3 giugno, pp. 1-2.

All'Esposizione Generale di Torino. La pittura, in "Corriere della Sera", 5-6-7 giugno, pp. 1-2.

All'Esposizione Generale di Torino. La pittura, in "Corriere della Sera", 20-21 giugno, pp. 1-2.

La poesia alle Belle Arti di Torino, in "Emporium", vol. VIII, n. 43, luglio, pp. 75-79.

Studio-Talk. Turin, in "The Studio", vol. XIV, n. 65, agosto, pp. 212-214. [e. t.]

Artisti contemporanei: Constantin Meunier, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre, pp. 162-178.

Puvis de Chavannes, in "L'Illustrazione italiana", a. XXV, n. 45, 6 novembre, pp. 307, 310.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, in "La Stampa", 7 dicembre, p. 3.

L'architettura delle esposizioni, in "La Stampa", 9 dicembre, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica. Il cartellone del Regio, in "La Stampa", 17 dicembre, p. 2. [non firmato]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica. Attorno all'"Iris", in "La Stampa", 18 dicembre, p. 2. [tz.]

Bilancio decorativo, in "La Stampa", 23 dicembre, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica. La placchetta commemorativa del congresso medico, in "La Stampa", 28 dicembre, p. 2. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica. Una copertina in rilievo, in "La Stampa", 29 dicembre, p. 3. [tz.]

Il rinascimento delle arti decorative, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 4, pp. 30-32.

Poesia fotografica, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 9, pp. 67-68, 80.

Edward Burne Jones, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 13, pp. 99, 102-103.

Fotografia pittorica, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 28, pp. 219-222.

Leonardo Bistolfi, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", nn. 35-36, pp. 275, 278-279, 282-283.

A proposito di un bozzetto [lettera], in "L'Arte all'Esposizione del 1898", nn. 39-40, p. 308.

1899

L'ideale di Torino, in "La Stampa", 2 gennaio, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Il cartellone del veglione degli artisti, in "La Stampa", 2 gennaio, pp. 2-3. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Marold, in “La Stampa”, 3 gennaio, p. 3. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, A proposito dei calchi pugliesi, in “La Stampa”, 3 gennaio, pp. 2-3. [tz.]

Una visita del Sar Peladan, in “L’Illustrazione italiana”, a. XXVI, n. 2, 8 gennaio, pp. 25-26.

La Pinacoteca di Torino riordinata, in “La Stampa”, 24 gennaio, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Una cartella in rilievo, in “La Stampa”, 9 febbraio, p. 3. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Fotoincisioni, in “La Stampa”, 14 febbraio, p. 2. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Un cartoncino réclame, in “La Stampa”, 19 febbraio, p. 3. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, L’estetica sulle buste da lettere, in “La Stampa”, 20 febbraio, p. 2. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Un bollo del Mataloni, in “La Stampa”, 20 febbraio, p. 2. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Le esorbitanee della “Reclame! (I)”, in “La Stampa”, 7 marzo, p. 2. [tz.]

L’estetica nella scrittura, in “Corriere della Sera”, 7-8 marzo, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Misfatti della moda, in “La Stampa”, 11 marzo, pp. 2-3. [tz.]

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Un calendario artistico, in “La Stampa”, 17 marzo, p. 3. [tz.]

Estetica monetaria, in “La Stampa”, 21 marzo, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Note di estetica pratica, Un salotto di nuovo stile, in “La Stampa”, 6 aprile, p. 2. [tz.]

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. I. Il realismo pittorico. Favretto, in “La Stampa”, 8 maggio, pp. 2-3.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. II. Il neo-idealismo italiano. Sartorio, in “La Stampa”, 15 maggio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. III. Il neo-idealismo italiano. I minori, in “La Stampa”, 24 maggio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. IV. Realismo scandinavo, in “La Stampa”, 6 giugno, pp. 1-2.

La grande lacuna, in “Corriere della Sera”, 10-11 giugno, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. V. L’idealismo straniero, in “La Stampa”, 12 giugno, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VI. Lenbach e il trionfo della psicologia, in “La Stampa”, 24 giugno, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VII. Prosa e poesia della realtà. Gli anglosassoni, in “La Stampa”, 10 luglio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VIII. La scoltura. Bistolfi e Trentacoste, in “La Stampa”, 26 luglio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VIII. La scoltura. Pietro Canonica. Gli altri scultori italiani e stranieri, in “La Stampa”, 28 luglio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. IX. Poesia scozzese, in “La Stampa”, 14 agosto, pp. 1-2.

L’arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. X. Tedeschi ed austro-ungarici, in “La Stampa”, 19 agosto, pp. 1-2.

L'arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. XI. Francesi e belgi, in "La Stampa", 4 settembre, pp. 1-2.

Cristo dinanzi all'arte, in "La Stampa", 11 settembre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. XII. Gli olandesi, in "La Stampa", 13 settembre, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Per una testa di Cristo. L'esposizione, in "La Stampa", 16 settembre, p. 2.

L'arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. XIII. Prosa e poesia della realtà. Gli italiani, in "La Stampa", 19 settembre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. XIV. Prosa e poesia della realtà. Ancora gl'italiani, in "La Stampa", 25 settembre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. XV. Bianco e nero, in "La Stampa", 29 settembre, pp. 1-2.

Il momento estetico europeo e la terza Esposizione di Venezia, in "La Stampa", 3 novembre, pp. 1-2.

Arte contemporanea: per una testa di Cristo. Il concorso internazionale di Torino, in "Emporium", vol. X, n. 60, dicembre, pp. 414-430.

1900

L'ultimo poema del Segantini, in "La Stampa", 8 gennaio, pp. 1-2.

Alberto Pasini, in "Rivista d'Italia", a. III, vol. I, 15 gennaio, pp. 135-138. [e. t.]

Ruskin, in "La Stampa", 23 gennaio, pp. 2-3.

La colpa dell'insegnamento del disegno, in "La Stampa", 3 febbraio, pp. 1-2.

Torniamo alla natura!, in "La Stampa", 16 febbraio, pp. 1-2.

Per una fragranza, in "La Stampa", 11 maggio, pp. 1-2.

Una visione di Segantini, in "La Stampa", 23 giugno, pp. 1-2. [non firmato]

L'odio del pittoresco, in "La Stampa", 25 giugno, pp. 1-2.

Malinconie intempestive, in "Corriere della Sera", 10-11 luglio, pp. 1-2.

Sfogliando un codice, in "La Stampa", 27 luglio, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Il libro d'ore del Duca di Berry*)

Una pinacoteca privata italiana, in "La Stampa", 9 agosto, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Un'Esposizione di pittura, al buio, in "La Stampa", 14 agosto, p. 3.

La mostra centennale e la pittura francese del secolo, in "La Stampa", 17 agosto, pp. 1-2.

Il paesaggio francese nel secolo, in "La Stampa", 27 agosto, pp. 1-2.

Oleografi e pittori in Francia, nel decennio decorso, in "La Stampa", 12 settembre, pp. 1-2.

Per una questione d'estetica decorativa, [lettera], in "La Stampa", 13 settembre, p. 2.

La pittura italiana a Parigi, in "La Stampa", 18 settembre, pp. 1-2.

Rodin, in "La Stampa", 29 settembre, pp. 1-2.

La pittura straniera a Parigi, in "La Stampa", 6 ottobre, pp. 1-2.

La pittura straniera a Parigi. Gli Scandinavi ed i Russi, in "La Stampa", 13 ottobre, pp. 1-2.

La pittura straniera a Parigi. Il Belgio, in "La Stampa", 19 ottobre, pp. 1-2.

La scoltura mondiale a Parigi, in "La Stampa", 6 novembre, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Un concorso per un modello di moneta metallica, in "La Stampa", 13 novembre, p. 3.

Il trionfo del nuovo stile a Parigi, in "La Stampa", 19 novembre, pp. 1-2.

Le arti decorative straniere a Parigi, in "La Stampa", 5 dicembre, pp. 1-2.

Il tricolore, in "La Stampa", 26 dicembre, pp. 1-2.

1901

La moda e l'arte, in "La Stampa", 5 gennaio, pp. 1-2. [non firmato]

Boecklin, in "La Stampa", 21 gennaio, pp. 1-2.

Cronachetta artistica. Un nuovo acquisto del Museo Civico di Torino, in "Emporium", vol. XIII, n. 73, gennaio, p. 74. [e. t.]

Studio-Talk. Turin, in "The Studio", vol. XXI, n. 94, gennaio, pp. 269-274. [e. t.]

Contro il ponte di ferro, [lettera], in "La Stampa", 19 marzo, p. 3.

Un primo sguardo alla Mostra di Venezia, in "La Stampa", 29 aprile, pp. 2-3.

L'arte a Venezia. Antonio Fontanesi, in "La Stampa", 7 maggio, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. I ritratti, in "La Stampa", 20 maggio, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. Morelli, in "La Stampa", 10 giugno, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Il concorso municipale per una tomba-monumento a Benedetto Brin, in "La Stampa", 16 giugno, pp. 2-3. [e. t.]

L'arte a Venezia. Tra il simbolo e la leggenda, in "La Stampa", 5 luglio, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. Previati, in "La Stampa", 12 luglio, pp. 1-2.

Il grande avvenimento dell'anno venturo a Torino. Il concorso cordiale dell'Italia e dell'estero. L'attività felice del Comitato, in "La Stampa", 13 luglio, pp. 3-4.

L'arte a Venezia. Scene e figure della realtà, in "La Stampa", 26 luglio, pp. 1-2.

Artisti contemporanei: Antonio Fontanesi, in "Emporium", vol. XIV, n. 79, luglio, pp. 2-22.

La IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, in "Rivista d'Italia", a. IV, vol. II, luglio, pp. 515-542.

La IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. II. Gli stranieri, in "Rivista d'Italia", a. IV, vol. II, agosto, pp. 686-708.

L'arte a Venezia. Luigi Nono, in "La Stampa", 14 settembre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. Il paesaggio, in "La Stampa", 24 settembre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. La scultura, in "La Stampa", 2 ottobre, pp. 1-2.

L'asiatismo invadente, in "La Stampa", 11 novembre, pp. 1-2.

Un monumento sepolcrale di Leonardo Bistolfi, in "La Stampa", 6 dicembre, p. 3. [e. t.]

1902

Olbrich e la Colonia di Darmstadt, in "La Lettura", a. II, n. 1, gennaio, pp. 1-7. *Antonio Fontanesi. Pittore paesista*, in "La Stampa", 4 febbraio, pp. 1-2.

Lo scopo, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 1-3. [con L. Bistolfi, D. Calandra, G. Ceragioli, G.A. Reyceud]

Un artista decoratore: Giacomo Cometti, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 8-18.

Lavori in metallo: H. E. von Berlepsch, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 18-20. [e. t.]

Uno scultore argentiere: Celestino Fumagalli, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 21-24. [e. t.]

Il gruppo allegorico di Edoardo Rubino, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 24-25. [e. t.]

Notizie. Libri e riviste. Nuovi cartelloni, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 25-32. [non firmato]

La I^a Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna. Cronaca, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 1-4. [non firmato]

La nostra esposizione, in "La Stampa", 19 aprile 1902, p. 1. [non firmato]

Leonardo Bistolfi – Turin, in "Deutsche Kunst und Dekoration", vol. X, n. 7, aprile, pp. 331-338.

Un ponte moderno, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 2, febbraio [ma aprile], pp. 33-36.

Il concorso per una tomba-monumento a Benedetto Brin, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 2, febbraio [ma aprile], pp. 60-61. [e. t.]

Le nostre illustrazioni, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 2, febbraio [ma aprile], pp. 62-63. [e. t.]

Notizie. Libri e riviste, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 2, febbraio [ma aprile], pp. 63-64. [non firmato]

La I^a Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna. Cronaca, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 2, febbraio [ma aprile], pp. 1-5. [non firmato]

Artisti contemporanei: Davide Calandra, in “Emporium”, vol. XV, n. 89, maggio, pp. 324-344.

La colpa dell’insegnamento del disegno, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 3, marzo [ma maggio], pp. 75-83. [e. t.]

Le nostre illustrazioni. Notizie. Libri e riviste, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 3, marzo [ma maggio], pp. 89-89. [non firmato]

L’inaugurazione della I^a Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna. Cronaca, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 3, marzo [ma maggio], pp. 1-3. [non firmato]

The first international exhibition of modern decorative art at Turin, in “The Studio”, vol. XXVI, n. 111, giugno, pp. 45-47.

Il monumento al Principe Amedeo, di Davide Calandra, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 4, aprile [ma giugno], pp. 102-106. [e. t.]

Le nostre illustrazioni. Libri e riviste, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 5, maggio [ma luglio], pp. 155-160. [e. t.]

Studio-Talk. The first international exhibition of modern decorative art at Turin – The Dutch section, in “The Studio”, vol. XXVI, n. 113, agosto, pp. 204-213.

L’Architettura Belga all’Esposizione di Torino, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 7, luglio [ma novembre], pp. 193-210.

Le nostre illustrazioni. Notizie, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 7, luglio [ma novembre], pp. 220-222. [non firmato]

The international exhibition of modern decorative art at Turin - The German section, in “The Studio”, vol. XXVII, n. 117, dicembre, pp. 188-197. [non firmato]

Notizie. La prima Esposizione internazionale d’Arte decorativa e la critica italiana – L’Esposizione di Torino e la critica straniera, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 8, agosto [ma dicembre], pp. 244-256. [e. t.]

1903

Arti e Scienze. La strana storia del ponte sul Po, [lettera], in “La Stampa”, 21 gennaio, p. 3.

The Turin exhibition. The belgian section, in “The Studio”, vol. XXVII, n. 118, gennaio, pp. 279-282.

Idee, persone e cose. Un bel gesto, in “La Stampa”, 22 aprile, pp. 1-2.

La prima impressione artistica, in “La Stampa”, 27 aprile, pp. 1-2.

Nord o Sud? nell’indirizzo decorativo, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 277-284.

Le nostre illustrazioni. Libri e riviste, in “L’Arte decorativa moderna”, a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 285-288.

L’arte a Venezia. L’arte decorativa. La decorazione delle sale, in “La Stampa”, 9 maggio, pp. 1-2.

L’arte a Venezia. La sala del Piemonte, in “La Stampa”, 13 maggio, pp. 1-2.

L’inaugurazione del minumento e della lapide . A Galileo Ferraris, in “La Stampa”, 17 maggio, p. 3.

L’arte a Venezia. Marasmo veneziano, in “La Stampa”, 30 maggio, pp. 1-2.

L'Arte decorativa tedesca all'Esposizione di Torino, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 10, 1902 [ma maggio 1903], pp. 289-309.

L'arte a Venezia. Il ritratto, in "La Stampa", 14 luglio, pp. 1-2.

Whistler, in "L'Illustrazione italiana", a. XXX, n. 31, 2 agosto, pp. 89, 92.

L'arte a Venezia. La Lombardia. L'Emilia, in "La Stampa", 14 agosto, pp. 1-2.

La V Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, in "Rivista d'Italia", a. VI, vol. II, agosto, pp. 243-257.

L'arte a Venezia. La Toscana. Il Lazio. Il Mezzogiorno, in "La Stampa", 7 settembre, pp. 1-2.

La Sezione Olandese all'Esposizione di Torino, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903], pp. 321-333.

Notizie. Libri e riviste, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903], pp. 347-352. [e. t.]

L'arte a Venezia. Scene e figure straniere, in "La Stampa", 2 ottobre, pp. 1-2.

L'arte a Venezia. Il paesaggio straniero, in "La Stampa", 27 ottobre, pp. 1-2.

Le nostre illustrazioni. Libri e riviste, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 12, 1902 [ma ottobre 1903], pp. 381-384. [e. t.]

L'arte a Venezia. La scultura, in "La Stampa", 14 novembre, pp. 1-2.

Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon. Memoria di ENRICO THOVEZ, in *Memorie, Atti della R. Accademia dei Lincei*, parte 1^a, seria quinta, vol. IX, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, pp. 6-74.

Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma.

La 1^a esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino, in *Almanacco novissimo. Rassegna della vita nazionale*, R. Sandron, Milano-Palermo, pp. 464-490.

1904

Un tesoro distrutto. Il libro d'ore del duca di Berry, in "La Stampa", 29 gennaio, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Il tesoro distrutto*)

Il villino dell'architetto Gelati, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 1, [gennaio], pp. 1-5.

Le nostre illustrazioni. Notizie. Libri e riviste, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 1, [gennaio], pp. 22-27, 31-32. [e. t.]

Arti e Scienze. I miserabili avanzi del Libro d'Ore del Duca di Berry, in "La Stampa", 7 febbraio, p. 2. [e. t.]

L'incendio di Torino e il Vangelo della pittura, in "L'Illustrazione italiana", a. XXXI, n. 7, 14 febbraio, pp. 128-129.

Un architetto svedese: Ferdinand Boberg, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 2, [febbraio], pp. 33-40.

Arte decorativa scandinava, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 2, [febbraio], pp. 40-45.

Le nostre illustrazioni, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 2, [febbraio], p. 60. [e. t.]

Tradizionalisti e modernisti, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 3, [marzo], pp. 76-80.

Un decoratore: Giorgio Ceragioli, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 3, [marzo], pp. 91-93. [e. t.]

Le nostre illustrazioni, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 3, [marzo], pp. 93, 96. [e. t.]

Una casa operaia, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 4, [aprile], pp. 97-100.

Un ufficio moderno, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 4, [aprile], pp. 102-109. [e. t.]

Le nostre illustrazioni, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 4, [aprile], pp. 116-117. [e. t.]

Arti e Scienze. Franz von Lenbach, in "La Stampa", 8 maggio, p. 3.

L'estetica nel giardinaggio, in "La Stampa", 13 maggio, pp. 1-2.

Le miserie della danza moderna, in "La Stampa", 24 maggio, pp. 1-2.

Atrofia sentimentale, in “La Stampa”, 13 giugno, pp. 1-2.
La statua di Goethe in Roma, in “La Stampa”, 23 giugno, pp. 1-2.
Arti e Scienze. Giorgio Federico Watts, in “La Stampa”, 3 luglio, p. 2.
L’Arte decorativa austriaca, in “L’Arte decorativa moderna”, a. II, n. 5, [luglio 1903], pp. 129-140.
Un culto della croce. Duemila anni Avanti Cristo, in “La Stampa”, 1 agosto, pp. 1-2. [e. t.]
La distruzione delle montagne, in “La Stampa”, 3 agosto, pp. 1-2.
Il monumento a Vittorio Bersezio a Peveragno. Opera di Leonardo Bistolfi, in “La Stampa”, 30 ottobre, p. 3. [e. t.]
Gaetano Previati, in “Die Kunst für alle”, vol. XX, n. 5, 1 dicembre, pp. 97-105.
Negli studi dei nostri artisti. Quel che prepara Giacomo Grosso. Il panorama dell’assedio di Torino, in “La Stampa”, 4 dicembre, p. 5.
Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Leonardo Bistolfi, in “La Stampa”, 26 dicembre, p. 2.
Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Lorenzo Delleani, in “La Stampa”, 30 dicembre, p. 5.

1905

Arti e Scienze. Il successo degli artisti piemontesi al concorso pel Pensionato Artistico di Roma, in “La Stampa”, 2 gennaio, p. 3. [e. t.]
Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Edoardo Rubino, in “La Stampa”, 19 gennaio, p. 3.
Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Giovanni Giani, in “La Stampa”, 27 gennaio, p. 3.
Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Andrea Tavernier, in “La Stampa”, 23 febbraio, p. 3.
Come si deve dipingere?, in “La Stampa”, 31 marzo, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
Constantin Meunier, in “La Stampa”, 7 aprile, pp. 1-2.
Negli studi dei nostri artisti. Ciò che preparano i giovani. Felice Carena. A. M. Mucchi. Aberto Falchetti, in “La Stampa”, 13 aprile, p. 5.
Il “Vernissage” all’Esposizione di Venezia, in “La Stampa”, 26 aprile, p. 3.
Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Clemente Pugliese, in “La Stampa”, 26 aprile, p. 5.
L’arte a Venezia. Il problema delle tendenze, in “La Stampa”, 4 maggio, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Il tecnicismo alla moda*)
Arti e Scienze. L’arte a Venezia. Da Zuloaga ad Anglada, in “La Stampa”, 13 maggio, p. 3.
L’arte a Venezia. Le degenerazioni del tecnicismo. Il fallimento delle tecniche moderne. L’agonia del divisionismo, in “La Stampa”, 29 maggio, pp. 2-3. (rist. con numerose variazioni in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Il tecnicismo alla moda*)
All’esposizione d’arte di Venezia. Poeti e prosatori del paesaggio. René Ménard – Hermann Utban – Otto Modersohn – Walter Georgi – I realisti stranieri ed italiani, in “La Stampa”, 6 giugno, pp. 1-2.
L’arte a Venezia. La scoltura. Alla ricerca dello stile – Rodin e Meunier – Inanità inglese – Lederer e il rigidismo barbaro tedesco – L’impressionismo – Gli italiani – Un ignoto: Antonio Camaur, in “La Stampa”, 26 giugno, pp. 1-2.
Idee, persone e cose. Giovanni Camerana, in “La Stampa”, 3 luglio, pp. 1-2.
La scoltura a Venezia. Leonardo Bistolfi, in “La Stampa”, 11 luglio 1905, pp. 1-2.
L’arte a Venezia. Il ritratto, in “La Stampa”, 24 luglio, pp. 1-2.
Il monumento a Federigo Sclopis opera dello scultore Edoardo Rubino, in “La Stampa”, 16 agosto, p. 2.

L'arte a Venezia. L'idealismo. Watts – Byamshaw – Greiffenhagen – Waterhouse – Robinson – Previati – De Karolis - Nomellini, in “La Stampa”, 17 agosto, pp. 1-2.

Arti e Scienze. A che punto sono i lavori di trasformazione del Teatro Regio, in “La Stampa”, 18 agosto, p. 3. [e. t.]

L'arte a Venezia. Il realismo pittorico. Sorolla, Zorn, Munkacsy, Simon, Cottet, Tito, in “La Stampa”, 5 settembre, p. 5.

L'arte a Venezia. Il realismo espressivo – Frédéric – Nicholson – Il realismo poetico - Laermans, in “La Stampa”, 4 ottobre, pp. 3-4.

Arti e Scienze. L'apertura del Teatro Regio. I lavori di restauro, in “La Stampa”, 9 ottobre, pp. 3-4.

Arti e Scienze. La questione del Pensionato artistico nazionale e il ricorso contro il torinese Carena, in “La Stampa”, 2 novembre, p. 3.

Lo scandalo del monumento a Vittorio E. a Roma e l'Amministrazione delle Belle Arti in Italia, in “La Stampa”, 20 novembre, pp. 1-2.

Davide Calandra, architetto e decoratore, in “L'Arte decorativa moderna”, a. II, n. 6, [novembre], pp. 161-169.

Arti e Scienze. Zocchi preposto a Bistolfi!, in “La Stampa”, 15 dicembre, p. 2. [e. t.]

Arti e Scienze. La sala Fontanesi al nostro Museo Civico. Ciò che si è fatto e ciò che si deve fare, in “La Stampa”, 21 dicembre, p. 3.

Arti e Scienze. Il Pensionato artistico restituito al pittore Carena, in “La Stampa”, 25 dicembre, p. 3. [e. t.]

Cronaca. L'inaugurazione delle case economiche per vedove di operai, in “La Stampa”, 29 dicembre, p. 3. [e. t.]

Placchette, medaglie e monumenti di Edoardo Rubino, in “L'Arte decorativa moderna”, a. II, n. 7, [dicembre], pp. 193-197.

Artistic Photography in Italy (translated by E. Preston), in *Art in Photography*, numero speciale della rivista “The Studio”, Londra, pp. n.n.

1906

Libri d'arte. Vittore Carpaccio, in “La Stampa”, 5 gennaio, p. 4.

Arti e Scienze. Un'esposizione postuma delle opere di P. C. Gilardi, in “La Stampa”, 11 marzo, p. 3.

L'esposizione di Milano. L'ambiente e gli edifici – Nel Parco, in “La Stampa”, 13 marzo, pp. 1-2.

L'esposizione di Milano. Gli edifici di piazza d'Armi, in “La Stampa”, 26 marzo, pp. 1-2.

Libri d'arte. Morelli, in “La Stampa”, 29 marzo, pp. 1-2.

Arti e Scienze. La decorazione del ponte Umberto I, in “La Stampa”, 23 aprile, p. 3.

I Sovrani inaugurano l'Esposizione di Milano. La cerimonia d'apertura – I discorsi inaugurali – Quello che c'è e quello che non c'è. La cerimonia inaugurale. Le parole del senatore Mangili. Parla il Sindaco. Il discorso del ministro Pantano. La Regina apre l'Esposizione, in “La Stampa”, 29 aprile, p. 1.

I Sovrani inaugurano l'Esposizione di Milano. Ciò che c'è e ciò che non c'è. L'ingresso. La galleria del Sempione. La piscicoltura. La mostra retrospettiva dei trasporti. Le Belle Arti. Le Arti decorative. Dal Parco a Piazza d'armi. I trasporti marittimi. Automobilismo e ciclismo. L'Agraria. Le vie del Cairo – L'igiene. Il padiglione dell'Austria. Il padiglione del Belgio. Gli italiani all'estero. Tirando le somme, in “La Stampa”, 29 aprile, pp. 1-2.

Un'Esposizione che non c'è ancora, in “La Stampa”, 5 maggio, p. 1.

Scene e figure dell'Esposizione. Alla fronte d'attacco, in “La Stampa”, 14 maggio, p. 1.

Arti e Scienze. La decorazione interna della Mole Antonelliana, in “La Stampa”, 15 maggio, p. 3. [e. t.]

All'Esposizione di Milano. L'arte malata. La valanga – Degenerazione mentale e formale – Mostruosità – Le donne – Tramonti, in “La Stampa”, 19 maggio, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

La pittura a Milano. Le mostre speciali. Mosè Bianchi – Tito – Carcano – Tito Lossi – Ciardi – Carlandi – D'Andrade, in “La Stampa”, 30 maggio, pp. 1-2.

Arti e Scienze. La pittura a Milano. Artisti organizzati e non organizzati – I Piemontesi, in “La Stampa”, 4 giugno, pp. 2-3.

Viaggi e veicoli d'altri tempi, in “La Stampa”, 12 giugno, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Il panorama della battaglia di Torino, in “La Stampa”, 17 giugno, p. 3. [e. t.]

La pittura a Milano. I Lombardi. I Veneti. I Toscani, in “La Stampa”, 2 luglio, pp. 1-2.

Scene e figure dell'Esposizione. “Mezzi di comunicazione”, in “La Stampa”, 8 luglio, pp. 1-2.

La pittura a Milano. I Romani, in “La Stampa”, 16 luglio, pp. 1-2.

La pittura a Milano. I Napoletani. Un gruppo di stranieri. Il Bianco e Nero, in “La Stampa”, 3 agosto, pp. 1-2.

La scoltura a Milano. Alla ricerca dello stile, in “La Stampa”, 6 ottobre, pp. 1-2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Alla ricerca dello stile plastico*)

La scoltura a Milano. Il monumento a Segantini di Leonardi Bistolfi, in “La Stampa”, 16 ottobre, pp. 1-2.

Arti e Scienze. Gli ultimi lavori di Canonica, in “La Stampa”, 22 ottobre, p. 3. [non firmato]

Cronaca. I progetti per la fabbricazione di Piazza d'Armi, in “La Stampa”, 1 novembre, p. 3. [e. t.]

Arti e Scienze. La scoltura a Milano. Bartholomè – Canonica – Quadrelli – Butti – Bazzaro – Ferrari – I minori, in “La Stampa”, 2 novembre, p. 3.

Cronaca. I progetti per la fabbricazione di Piazza d'Armi, in “La Stampa”, 6 novembre, p. 3. [e. t.]

Contraddizioni, in “L'Arte decorativa moderna”, a. II, n. 11, [novembre], pp. 333-338.

Arti e Scienze. I nuovi lavori di Davide Calandra, in “La Stampa”, 31 dicembre, p. 4. [e. t.]

1907

Come saranno le nuove monete, in “La Stampa”, 7 gennaio, pp. 1-2.

Arti e Scienze. La questione di Piazza d'Armi, in “La Stampa”, 31 gennaio, p. 3. [non firmato]

Il calvario dell'architettura, in “L'Arte decorativa moderna”, a. III, n. 1, [gennaio], pp. 19-26.

L'errore del monumento. Il passato. La crisi. Enormità. Una strana campagna. Non è più il Re, ma la Terza Italia. Il motivo vero. Nudi e togati. L'altare della patria. L'errore irrimediabile, in “La Stampa”, 12 marzo, pp. 1-2.

L'arte piemontese alla VII Esposizione di Belle Arti a Venezia, in “La Stampa”, 25 marzo, pp. 1-2. [non firmato]

Creta e l'antichissima civiltà mediterranea nel libro di un fisiologo, in “La Stampa”, 27 marzo, pp. 1-2.

Il “vernissage” della VII Esposizione Internazionale di Arte a Venezia. Il poema della vita umana. Le marine di Mesdag e gli smalti di Lerche. Walter Hampel. Mediocrità francese. Una donna e un poeta. Sargent. Arte slava. La Sezione piemontese. La Napoletana. Arte veneta e arte lombarda. L'arte del sogno, in “La Stampa”, 27 aprile, pp. 1-2.

La pittura italiana a Venezia. I Toscani. I Romani, in “La Stampa”, 4 maggio, pp. 1-2.

La pittura italiana a Venezia. I Veneti, i Lombardi, gli Emiliani e i Meridionali. I Veneti. I Lombardi. Gli Emiliani e i Meridionali, in “La Stampa”, 8 maggio, pp. 2-3.

La pittura piemontese a Venezia, in “La Stampa”, 20 maggio, p. 3.

Arti e Scienze. Il Teatro romano di Torino e la minaccia di uno scempio doloroso, in “La Stampa”, 1 giugno, p. 4.

I versi di Giovanni Camerana, in “La Stampa”, 8 luglio, pp. 1-2.

La scoltura a Venezia. Il classicismo e gli scultori latini. Rodin – Meunier – Biesbroeck – Rousseau – Minne. Francesi – Norvegesi – Austriaci – Svedesi – Tedeschi. Gli italiani, in “La Stampa”, 10 luglio, p. 3.

L’Arte alla VII Esposizione Internazionale di Venezia, in “L’Arte decorativa moderna”, a. III, n. 3, [settembre], pp. 65-77.

L’ultimo genio, in “La Stampa”, 30 novembre, p. 3.

Preraphaelismo [di J. Jessen], con aggiunte originali sul Preraphaelismo in Italia del Dr. Enrico Thovez, Carlo Clausen, Torino, (pp. 57-62)

1908

Note d’arte. L’esposizione dei fratelli Cascella, in “La Stampa”, 12 maggio, p. 3. [e. t.]

Note d’arte. Un ritratto dell’onorevole Giolitti di Giacomo Grosso, in “La Stampa”, 23 maggio, p. 3. [e. t.]

Arti e Scienze. La mostra dei bozzetti per le statue del ponte Umberto I, in “La Stampa”, 24 maggio, p. 4. [e. t.]

Arti e Scienze. La nuova moneta di nichelio di Leonardo Bistolfi, in “La Stampa”, 26 maggio, p. 2. [e. t.]

Estetismo giudiziario, in “La Stampa”, 31 maggio, p. 1. [Crainquebille]

Il restauro della chiesa di S. Domenico in Torino. Un prezioso cimelio dell’arte del secolo XIV. La facciata. L’abside. La cappella dell’Annunziata, in “La Stampa”, 2 giugno, p. 3.

Note d’Arte. La nuova Mostra dei fratelli Cascella, in “La Stampa”, 8 giugno, p. 3. [e. t.]

I grandi scavi di Sparta, in “La Stampa”, 16 giugno, p. 3. [e. t.]

Arti e Scienze. Una statua di uno scultore piemontese per la Galleria d’Arte moderna, in “La Stampa”, 14 luglio, p. 4. [e. t.]

L’arte inutile, in “La Stampa”, 16 luglio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

L’arte di celluloidi, in “La Stampa”, 29 luglio, p. 3. [Crainquebille]

Cartoline per famiglia, in “La Stampa”, 12 agosto, p. 3. [Crainquebille]

Arti e Scienze. L’arte al Cimitero, in “La Stampa”, 31 ottobre, p. 5. [e. t.]

Lorenzo Delleani, in “La Stampa”, 15 novembre, p. 3.

1909

L’arte di dipinger male, in “La Stampa”, 7 gennaio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Rivelazione postuma di Lorenzo Delleani, in “La Stampa”, 18 gennaio, p. 3.

Angelo Zanelli e «l’Altare della Patria», in “La Stampa”, 20 gennaio, p. 3.

L’Istituto universitario d’Archeologia ed un nuovo Museo presso l’Università di Torino, in “La Stampa”, 23 febbraio, p. 3.

L’VIII Esposizione d’Arte a Venezia. Franz Stuck – Albert Besnard – Anders Zorn – Krøyer – Gli Americani – Ettore Tito – Pasini – Pellizza – Signorini – Fattori – Ciardi – Mario de Maria – Tallone – Innocenti – I Piemontesi, in “La Stampa”, 24 aprile, p. 3.

L’arte a Venezia. Franz Stuck, in “La Stampa”, 6 maggio, p. 3.

L’arte a Venezia. Pasini e Pellizza, in “La Stampa”, 14 maggio, p. 3.

Arti e Scienze. Come si può evitare un grave danno al Valentino, in “La Stampa”, 15 maggio, p. 3.

L’arte a Venezia. I Piemontesi, in “La Stampa”, 20 maggio, p. 3.

L’arte a Venezia. I Veneziani. Ettore Tito. Guglielmo Ciardi, in “La Stampa”, 28 maggio, p. 3.

L’avvenire delle mostre veneziane, in “Vita d’arte”, a. II, vol. III, n. 17, maggio, pp. 225-228.

Cronaca cittadina. La collina torinese e le proposte della “Pro Torino”, in “La Stampa”, 3 giugno, p. 5.

L'arte a Venezia. I Lombardi e gli Emiliani. Cesare Tallone. Mario de Maria, in "La Stampa", 4 giugno, p. 3.

Arti e Scienze. Per evitare un danno irreparabile al Valentino, in "La Stampa", 16 giugno, p. 5.

L'arte a Venezia. Romani, Toscani, Meridionali. G. A. Sartorio. Camillo Innocenti, in "La Stampa", 17 giugno, p. 3.

Tiepolo, in "La Stampa", 23 giugno, p. 3.

L'arte a Venezia. Tre maestri stranieri. Albert Besnard. Anders Zorn. Peter Kröyer, in "La Stampa", 10 luglio, p. 3.

Arti e Scienze. Le statue decorative del Ponte Umberto I, in "La Stampa", 13 luglio, p. 5.

L'arte a Venezia. Pittura straniera, in "La Stampa", 26 luglio, p. 3.

Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti, in "La Stampa", 27 luglio, p. 4.

Pellegrinaggio biennale, in "Rivista mensile del Touring Club Italiano", a. XV, n. 7, luglio, pp. 299-304.

L'Anticristo e la sua camera ammobiliata, in "La Stampa", 12 agosto, p. 3.

L'arte a Venezia. La scultura. Calandra. Gli altri italiani. Gli stranieri, in "La Stampa", 16 agosto, p. 3.

Come saranno gli edifici dell'Esposizione del 1911. Gli ingressi. Gli edifici. Il nucleo principale. Il Palazzo stabile. L'Inghilterra e le Colonie. Il Ponte e la sponda destra. Il Château d'eau. Altre nazioni estere. Dal "Tunnel" al Pilonetto. I lavori incominciati, in "La Stampa", 9 novembre, p. 3.

Le illustrazioni, in "La Stampa", 20 dicembre, p. 3.

La rivincita dei Mediterranei, in "La Stampa", 22 dicembre, p. 3.

1910

Il punto debole di un gigante, in "La Stampa", 4 gennaio, p. 3.

L'anima di un pittore, in "La Stampa", 26 gennaio, p. 3.

Il Parco del Valentino. Dove sorgerà l'Esposizione, in "L'Esposizione di Torino 1911", a. I, n. 2, febbraio, pp. 17-20.

Un panorama di Giacomo Grosso per l'Esposizione di Buenos Aires, in "La Stampa", 9 febbraio, p. 3.

I creatori del realismo pittorico, in "La Stampa", 17 febbraio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Il ritratto nel Settecento alla Società per le Belle Arti di Milano, in "La Stampa", 3 marzo, p. 6.

Bistolfi e il suo monumento al Carducci, in "La Stampa", 14 aprile, p. 3.

Un umorista, in "La Stampa", 23 aprile, p. 3. [Simplicissimus]

Ciò che contiene l'Esposizione di Venezia. Una rassegna prima dell'inaugurazione. Courbet. Monticelli. Renoir, Israels. Lavery. Klimt. Oscar Zwintscher e Dill. Roll. Altri stranieri. Fragiaco e i veneti. Carcano e i Lombardi. I Piemontesi. Toscani. Carlandi e i Romani. Netti, Michetti e il Mezzogiorno. La Gioventù. La Baviera. Gli inglesi. Courtens. Gli ungheresi. Bianco e Nero. La scultura, in "La Stampa", 23 aprile, pp. 3-4.

L'Arte a Venezia. Un pittore dell'eleganza femminile. John Lavery, in "La Stampa", 30 aprile, p. 3.

L'Arte a Venezia. Un sognatore: Monticelli, in "La Stampa", 10 maggio, p. 3.

La Mostra della Promotrice di Torino, in "La Stampa", 14 maggio, p. 3. [e. t.]

L'Arte a Venezia. Un decoratore: Gustav Klimt, in "La Stampa", 18 maggio, p. 3.

L'Arte a Venezia. Dal realismo di Courbet a quello di Roll, in "La Stampa", 24 maggio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

L'Arte a Venezia. Un impressionista: Renoir, in "La Stampa", 1 giugno, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

L'Arte a Venezia. Stranieri e Italiani, in "La Stampa", 16 giugno, p. 3.

L'Arte a Venezia. La sonnolenza della pittura italiana, in "La Stampa", 16 giugno, p. 3.
Il miraggio di Ercolano, in "La Stampa", 6 luglio, p. 3.
Corrado Ricci, la Minerva e le Belle Arti, in "La Stampa", 16 luglio, p. 1.
Avvenirismo cinese, in "La Stampa", 28 luglio, p. 3.
Intermezzo fugace, in "La Stampa", 12 agosto, p. 3.
L'insidia della montagna, in "La Stampa", 5 settembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
L'ultimo dei Prerafaeliti, in "La Stampa", 9 settembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
Le Arti Decorative alla Mostra di Torino, in "L'Esposizione di Torino 1911", a. I, n. 10, ottobre, pp. 148-149.
La Mostra degli "Amici dell'Arte" a Torino, in "La Stampa", 6 novembre, p. 3. [e. t.]
La 1ª Esposizione Internazionale d'Arte Femminile, in "La Stampa", 1 dicembre, p. 6.
Vittorio Avondo, in "La Stampa", 15 dicembre, p. 3.

1911

L'evoluzione di un romantico, in "La Stampa", 29 gennaio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
L'illusione di un classico, in "La Stampa", 11 febbraio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
Note d'Arte. Libri d'arte, in "La Stampa", 1 marzo, p. 3. [e. t.]
Arthur Rackam ed i suoi disegni, in "La Stampa", 4 marzo, p. 3.
Arti e Scienze. La Mostra del ritratto italiano a Firenze, in "La Stampa", 11 marzo, p. 4-5.
L'Alfa e l'Omega, in "La Stampa", 17 marzo, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)
Alla vigilia dell'inaugurazione della Mostra romana di Belle Arti, in "La Stampa", 27 marzo, p. 3. [non firmato]
I "vernissages" d'oggi. Alla Mostra inglese. Alla Mostra ungherese. Un'occhiata al padiglione francese, in "La Stampa", 27 marzo, p. 3-4.
Le sale nel palazzo centrale, in "La Stampa", 27 marzo, p. 4. [non firmato]
L'inaugurazione della Mostra di Belle Arti a Roma. Magnifica festa cosmopolita – I Sovrani e i rappresentanti delle Nazioni. Una felice evocazione dell'Esposizione di Torino. La folla. Il corteo reale. Nella sala. I discorsi. Il conte di San Martino. Il senatore Frola. Il Ministro degli Esteri. L'ambasciatore di Francia. L'entusiasmo popolare. Impressioni, in "La Stampa", 28 marzo, p. 3. [non firmato]
L'inaugurazione a Roma della Mostra retrospettiva di arte. Giungono i Sovrani. Il discorso del colonnello Borgatti. Il discorso del ministro Credaro. La visita alla Mostra. Impressioni, in "La Stampa", 29 marzo, p. 2. [non firmato]
L'inaugurazione dei padiglioni unghere ed inglese, in "La Stampa", 29 marzo, p. 2. [non firmato]
La Mostra retrospettiva a Castel Sant'Angelo. Impressioni, in "La Stampa", 29 marzo, p. 3.
La pittura italiana alla Mostra di Roma. Antonio Mancini. Gli altri del salone. I veneti. I lombardi. I piemontesi. Toscani ed Emiliani. I Romani, in "La Stampa", 30 marzo, p. 3-4.
Attraverso la Mostra di Roma. Altri pittori italiani. Zuloaga. La Svezia. La Norvegia. La Danimarca. L'Olanda. La Svizzera. La Germania, in "La Stampa", 3 aprile, p. 3.
La Mostra di Belle Arti a Roma. I Reali inaugurano il Padiglione austriaco, in "La Stampa", 5 aprile, p. 3. [non firmato]
Uno sguardo alle sale. Gustavo Klimt. I polacchi e i boemi. La sala Colemann, in "La Stampa", 5 aprile, p. 3.
L'arte europea e l'Italia nella Mostra di Roma, in "La Stampa", 13 aprile, p. 3.

Alla vigilia del grande avvenimento. Attraverso l'Esposizione. L'ambiente. L'architettura. Nel recinto. Dall'ingresso al Salone dei concerti. La Marina. L'albergo del Touring, in "La Stampa", 20 aprile, p. 3. [e. t.]

Il programma d'inaugurazione, in "La Stampa", 20 aprile, p. 3. [non firmato]

Attraverso l'Esposizione di Torino. Dal villaggio Alpino alla Mostra dell'Inghilterra. Il villaggio alpino. Il ristorante francese. L'Algeria - L'acquario. Il Padiglione dell'Ungheria. Il Palazzo della Moda. Il Padiglione delle Industrie artistiche. La Galleria del Lavoro. Le Gallerie dell'Inghilterra. Il palazzo della Stampa. I Tabacchi - La Russia - La Turchia. Padiglioni francesi, in "La Stampa", 22 aprile, p. 3. [e. t.]

Attraverso l'Esposizione di Torino. Il Ponte Monumentale. Il Palazzo della Francia. Le Gallerie del Belgio. Il Brasile. L'Argentina. Il Palazzo della Germania. Gli Stati Uniti. Il Siam. La Serbia. Dalla passerella al Parco dei divertimenti. Dai Lavori pubblici alla Mostra Ferroviaria. Il Ponte provvisorio e le Gallerie del Pilonetto. La "Kermesse", in "La Stampa", 29 aprile, p. 3-4. [E.T.]

Attraverso l'Esposizione. Pittura e fotografia di alta montagna, in "La Stampa", 6 maggio, p. 3.

Attraverso l'Esposizione. Nel padiglione della Città di Parigi, in "La Stampa", 12 maggio, p. 3.

I prodigi della critica d'arte, in "La Stampa", 10 giugno, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Attraverso l'Esposizione. Memorie d'arte e di storia in tre secoli di relazioni franco-italiane, in "La Stampa", 12 giugno, p. 3. [e. t.]

Le idee di Rodin, in "La Stampa", 3 luglio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Attraverso l'Esposizione. L'arte e la casa, in "La Stampa", 10 luglio, p. 3.

Attraverso l'Esposizione. Il problema dello stile moderno, in "La Stampa", 24 luglio, p. 3.

Impressionismo, in "La Stampa", 17 agosto, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Fiamminghi e Italiani nel Rinascimento, in "La Stampa", 5 settembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Della bellezza dipinta, in "La Stampa", 23 settembre, p. 3. [Simplicissimus]

Un dimenticato: Ranzoni, in "La Stampa", 29 settembre, p. 3.

Nel Padiglione della Città di Parigi, in "Le Esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze", fasc. 11, pp. 162-164. (già pubblicato in "La Stampa", 12 maggio).

1912

La gloria e la statuaria, in "La Stampa", 18 gennaio, p. 3. [Simplicissimus] (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Il segreto di Toledo, in "La Stampa", 1 marzo, p. 3.

La decima Esposizione d'Arte a Venezia. Le sale italiane. L'apoteosi della nuova Venezia. Tranquillo Cremona. Vittorio Avondo. Giacomo Grosso. Felice Carena. Beppe Ciardi. Gaetano Previati. Dall'Oca Bianca - Ettore Tito. De Stefani - Mileni - Carozzi. Sezanne - Carcano. Cesare Maggi. Lino Selvatico. Le altre sale italiane. La scultura italiana. Pietro Canonica. I minori, in "La Stampa", 23 aprile, p. 3-4.

La X Mostra d'Arte di Venezia. Le sale straniere. Quattro artisti francesi. Artisti inglesi. Quattro artisti tedeschi. Sette artisti ungheresi. Artisti belgi. Anna Boberg. I minori, in "La Stampa", 29 aprile, p. 3.

Alma-Tadema, in "La Stampa", 27 giugno, p. 3. [e. t.]

Il quadro invenduto, in "La Stampa", 13 luglio, p. 3. [Simplicissimus]

Le due estetiche di Oxford, in "La Stampa", 8 agosto, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

A ritroso dei tempi, in "La Stampa", 18 agosto, p. 3. [Calamus] (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

La coda dell'asino, in "La Stampa", 12 dicembre, p. 3. [Simplicissimus]

L'opera pittorica di Vittorio Avondo, Edizioni d'arte E. Celanza, Torino.

Mostra retrospettiva di Vittorio Avondo, in *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 23 aprile – 31 ottobre 1912), C. Ferrari, Venezia, pp. 66-67.

1913

“L’opera di Giovanni Fattori”, in “La Stampa”, 2 febbraio, p. 3. [e. t.]

Una critica ingenua, in “La Stampa”, 19 settembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *Una critica ingenua*)

Il falso capolavoro, in “La Stampa”, 9 dicembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

1914

L’Arte di Stato, in “La Stampa”, 5 febbraio, p. 3. [Simplicissimus]

La vera arte, in “La Stampa”, 2 marzo, p. 3. [Simplicissimus]

La XI Esposizione d’Arte di Venezia che si inaugura oggi. La Mostra al Palazzo centrale. Uno scultore: Ivan Mestrovic. Luci irreali: Anglada. Un impressionista: Zandomeneghi. Un morto: De Nittis. Un decoratore: Brangwyn. Uno scultore-pittore: Rosso, in “La Stampa”, 23 aprile, p. 3.

L’Esposizione internazionale d’Arte di Venezia inaugurata dal Duca di Genova. L’arrivo del Duca di Genova. Il discorso del Sindaco. Parla il ministro Daneo. Il Duca di Genova visita le sale, in “La Stampa”, 24 aprile, p. 5. [non firmato]

Le Mostre individuali. G. A. Sartorio. Ettore Tito. Due giovani. Due lombardi: Belloni e Bazzaro. Un toscano: Francesco Gioli, in “La Stampa”, 24 aprile, p. 5.

L’Arte a Venezia. La pittura italiana. Un segantiniano. Gli sparsi, in “La Stampa”, 6 maggio, p. 3.

L’Arte a Venezia. Pittura straniera. Un finlandese: Axel Gallen. La sala Norvegese. La sala Polacca. La sala Spagnuola. Gli isolati, in “La Stampa”, 15 maggio, p. 3.

L’Arte a Venezia. I padiglioni stranieri. Bourdelle. Le Sidaner. Raffaelli e Besnard. Il Padiglione Inglese. Il Padiglione Tedesco, in “La Stampa”, 4 giugno, p. 3.

L’Arte a Venezia. Concludendo. Il Padiglione belga. Il Padiglione olandese. Il padiglione ungherese. Il padiglione russo. La scoltura, in “La Stampa”, 23 giugno, p. 3.

1915

La crisi ideale, in “La Stampa”, 11 febbraio, p. 3. [Simplicissimus]

La voce dei monumenti, in “La Stampa”, 29 maggio, p. 3. [Calamus]

Davide Calandra, in “La Stampa”, 9 settembre, p. 3. [e. t.]

Il metodo, in “La Stampa”, 31 ottobre, p. 3. [Simplicissimus]

1916

Il simbolo, in “La Stampa”, 30 gennaio, p. 3. [Simplicissimus]

Estetica di guerra, in “La Stampa”, 2 aprile, p. 3. [Simplicissimus]

L’Arte e la Guerra, in “La Stampa”, 27 settembre, p. 2. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

1917

Nel paese di Apollo, in “Rivista mensile del Touring Club Italiano”, a. XXIII, n. 7, luglio, pp. 342-346.

1918

Estetica di guerra, in “il Resto del Carlino”, 30 maggio, p. 3.

Della nuova ricchezza, in “il Resto del Carlino”, 21 giugno, p. 3. [Simplicissimus]

Uno scomparso. Péladan, in “il Resto del Carlino”, 11 novembre, p. 3.

Il piacere meccanico, in “il Resto del Carlino”, 22 novembre, p. 3. [Simplicissimus]

1919

Della nudità eroica, in “il Resto del Carlino”, 5 febbraio, p. 3. [Simplicissimus] (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Il volto di Leonardo, in “il Resto del Carlino”, 15 febbraio, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Il volto di Leonardo, in “Rivista critica d’arte”, a. I, n. 1, marzo-aprile, pp. 28-30 [inserito nella sezione *Dai periodici*, già pubblicato sul “Resto del Carlino”, 15 febbraio 1919].

Franz Stuck, in “il Resto del Carlino”, 14 maggio, p. 3.

Disfattismo critico, in “il Resto del Carlino”, 9 giugno, p. 3.

Gallicismi critici, in “il Resto del Carlino”, 29 giugno, p. 3.

Il monumento di Bistolfi al Carducci, in “il Resto del Carlino”, 29 giugno, p. 3. [non firmato]

Figure e problemi dell’Arte. Previati, in “Gazzetta del Popolo”, 19 ottobre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921, con il titolo *L’anatomia rigenerata. Previati*)

Figure e problemi dell’Arte. La crisi, in “Gazzetta del Popolo”, 26 ottobre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. Cézanne, in “Gazzetta del Popolo”, 2 novembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. L’arte deforme, in “Gazzetta del Popolo”, 12 novembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. Il filosofo, in “Gazzetta del Popolo”, 16 novembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. L’arte innaturale, in “Gazzetta del Popolo”, 28 novembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. L’Arte in frantumi, in “Gazzetta del Popolo”, 7 dicembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Figure e problemi dell’Arte. L’Arte di domani, in “Gazzetta del Popolo”, 18 dicembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

La nuova lirica, in “Gazzetta del Popolo”, 25 dicembre, p. 2.

1920

L’idolatria dell’elegante sgorbio, in “Gazzetta del Popolo”, 28 marzo, p. 3. [Simplicissimus] (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)

Il ritorno della danza antica, in “Gazzetta del Popolo”, 23 maggio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)

Il fanciullo prodigio, in “Gazzetta del Popolo”, 13 giugno, p. 3.

Della nuova musica, in “Gazzetta del Popolo”, 1 luglio, p. 3. [Simplicissimus]

Il genio balbuziente, in “Gazzetta del Popolo”, 1 agosto, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Delle danze moderne, in “Gazzetta del Popolo”, 29 agosto, p. 3. [Simplicissimus]

La vera critica d’arte, in “Gazzetta del Popolo”, 5 settembre, p. 3. (rist. in *Il Vangelo della Pittura*, 1921)

Il lirismo critico, in “Gazzetta del Popolo”, 31 ottobre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)

Meissonnier, in “Gazzetta del Popolo”, 2 dicembre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924, con il titolo *Un genio provinciale*)

1921

Il libretto, in “Gazzetta del Popolo”, 16 gennaio, p. 3. [Simplicissimus]

La patria del brutto, in “Gazzetta del Popolo”, 30 gennaio, p. 3.

Il problema del genio, in “Gazzetta del Popolo”, 20 marzo, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)

Il dogma crociano, in “Gazzetta del Popolo”, 28 agosto, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il ritorno a Raffaello, in “Gazzetta del Popolo”, 23 ottobre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
L’innominabile, in “Gazzetta del Popolo”, 4 dicembre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il Vangelo della pittura ed altre prose d’arte, Lattes, Torino-Genova.

1922

Vermeer van Delft, in “Gazzetta del Popolo”, 8 gennaio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Attorno ad un marmo, in “Gazzetta del Popolo”, 15 gennaio, p. 3.
Il filosofo, l’arte e la realtà, in “Gazzetta del Popolo”, 19 febbraio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il pittore Giuseppe Ricci, in “Dedalo”, a. II, vol. III, fasc. IX, febbraio, pp. 604-616.
Nazionalismo archeologico, in “Gazzetta del Popolo”, 11 maggio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
L’arte a Venezia. I mostri, in “Gazzetta del Popolo”, 2 giugno, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
L’arte a Venezia. Due individualità. L’ingenuo artificiale. Lo stilista decorativo, in “Gazzetta del Popolo”, 9 giugno, p. 3.
Il 600 e il 700 a Firenze. Caravaggio, in “Gazzetta del Popolo”, 18 giugno, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il 600 e il 700 a Firenze. Caravaggio e il realismo, in “Gazzetta del Popolo”, 27 giugno, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il 600 e il 700 a Firenze. Fantasie critiche, in “Gazzetta del Popolo”, 29 giugno, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Caravaggio e la critica, in “Gazzetta del Popolo”, 17 luglio, p. 2. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il 600 e il 700 a Firenze. Risurrezioni. Giovanni Lys. Francesco Furini, in “Gazzetta del Popolo”, 19 luglio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924, diviso in due capitoli *Giovanni Lys* e *Il Correggio del Seicento*)
La critica moderna e la realtà, in “Gazzetta del Popolo”, 1 agosto, p. 4. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Canova e il centenario, in “Gazzetta del Popolo”, 24 ottobre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il Seicento italiano e la pittura europea, in “Gazzetta del Popolo”, 17 novembre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il fossile inerte, in “Gazzetta del Popolo”, 22 dicembre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Il tesoro mediterraneo, in “Gazzetta del Popolo”, 31 dicembre, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Mostra individuale di Carlo Bonatto Minella (1855-1878), in *XIII^a Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 15 aprile – 21 ottobre 1922), Bestetti & Tumminelli, Milano, pp. 26-27.

1923

La moda del Faraone, in “Gazzetta del Popolo”, 20 febbraio, p. 3. [Simplicissimus]
Edonismo pittorico, in “Gazzetta del Popolo”, 6 maggio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
La sala degli analfabeti, in “Gazzetta del Popolo”, 20 maggio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
I rinsaviti, in “Gazzetta del Popolo”, 22 luglio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)
Della plastica, in “Gazzetta del Popolo”, 26 agosto, p. 3. [Simplicissimus]
Arte di scorci, in “Il Secolo”, 26 ottobre, p. 3.
Il culto di Roma, in “Gazzetta del Popolo”, 4 novembre, p. 3.
Solitudine, in “Il Secolo”, 18 novembre, p. 3.

1924

Il brivido nuovo, in “Gazzetta del Popolo”, 9 febbraio, p. 3. (rist. in *Il filo d’Arianna*, 1924)

Il filo d’Arianna. Studi di lettere ed arti, Edizioni “Corbaccio”, Milano 1924.

1938

Troubetzkoy. Un inedito di Enrico Thovez, in “La Stampa”, 15 febbraio, p. 3.

1950

Torino fine secolo. Uno scritto inedito di Enrico Thovez, in “Gazzetta del Popolo”, 18 febbraio, p. 6.

Iconografica

La raccolta di immagini presentata in queste pagine vuole essere una sorta di compendio parallelo al lavoro sviluppato nella precedente sezione. Pur mantenendo un carattere di indipendenza, poiché non strettamente legato – per rimandi diretti – al testo, si è voluto attraverso una serie di immagini presentare visivamente alcuni snodi della vicenda lavorativa e personale di Enrico Thovez, commentate con delle brevi annotazioni testuali, integrate molto spesso da stralci di diario, lettere o articoli prodotti dal critico.

Nella scelta sono stati privilegiati i materiali provenienti direttamente dal suo archivio personale, ai quali sono stati aggregati documenti, pubblicazioni o immagini richiamati direttamente nei suoi testi o comunque particolarmente significativi per illustrare il suo percorso professionale e umano.



“Ricordo dei giorni felici”. Con queste parole, apposte sul *verso* della fotografia, Enrico Thovez ricorda l’Esposizione generale italiana che si tiene a Torino nel 1884, manifestazione che rappresenta una delle prime occasioni per avvicinarsi alla conoscenza dell’architettura e delle arti decorative romaniche e gotiche, restituite nella mirabile costruzione del Borgo medievale, complesso di edifici eretto per l’occasione sulle rive del fiume Po, che replica un villaggio piemontese del XV secolo.

Ideato e promosso da un gruppo di artisti, letterati e architetti, il Borgo nasce sulla scorta di una campagna di studi e ricerche condotte nei siti archeologici della regione, intrapresi da almeno un decennio. L’intento, che non è limitato alla sola architettura ma si estende alle stesse arti applicate, è quello di fornire un’indicazione di gusto e di “unità” stilistica, come modello virtuoso per la stessa architettura contemporanea, fuorviata in quel momento dagli eccessi dell’eclettismo.

Esposizione Nazionale del 1884. Villaggio e Castello Medioevale, edizioni Brogi, [1884]
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Terminati gli studi presso il Regio Istituto Tecnico di Torino, Thovez, poco più che ventenne, si reca nei principali siti archeologici piemontesi e realizza una serie di rilievi di particolari architettonici e decorativi degli edifici visitati. Partendo da una tradizione da tempo consolidata, anche nel suo stesso contesto familiare (il padre Cesare, ingegnere e docente presso Regio Museo industriale di Torino, aveva realizzato i rilievi dell'antica abazia romanica di Santa Maria di Vezzolano), tra il 1889 e il 1890 visita le località di Ala di Stura, Cavagnolo Po, Brusasco, Cirié, Saluzzo, Moncalieri, Cairo Montenotte, dove realizza i suoi rilievi. Amplia poi l'indagine sugli stessi reperti medioevali conservati presso il Museo Civico cittadino.

E. Thovez, *Abazia di S. Fede, Cavagnolo Po, 13 ott. 1890*

E. Thovez, *Cirié, 8 ott. 1890*

E. Thovez, *Bifore d'Ala, campanile, 18/7 1889*

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



E. Thovez, *Moncalieri*, 14 ott. 90

E. Thovez, *Coro di Staffarda*

E. Thovez, *Cappella del Cimitero di Brusasco*, 13 ottobre 1890

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



E. Thovez, *Capitello del Chiostro di Collegiata di S. Orso. Aosta. Mus. Civico, 19 ott. 90*

E. Thovez, *Saluzzo. Antico palazzo Comunale. cornice del 2° piano. dal calco*

E. Thovez, *Moncalieri, Via S. Croce, 14 ott 1890*

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez

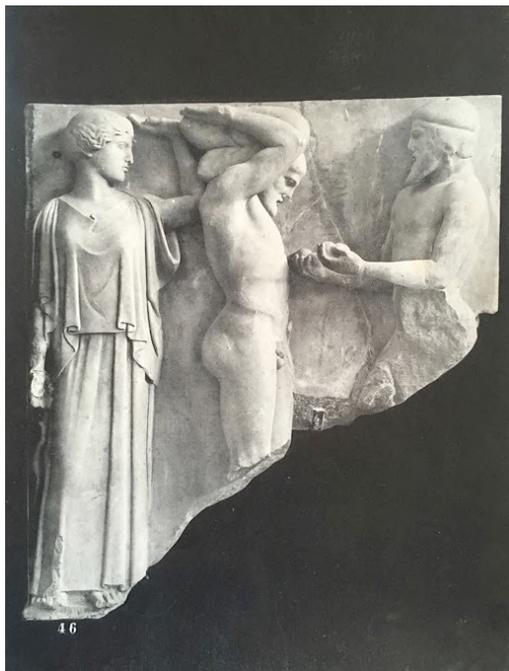


Contestualmente al suo interesse verso la letteratura greca, conosciuta ancora in traduzione (soltanto nel 1892, per ottenere la licenza superiore che gli avrebbe dato accesso ai corsi universitari, deve intraprendere lo studio del latino e del greco), Thovez affianca la sua passione per la scultura greca, considerata come la massima espressione artistica di bellezza e armonia. Un interesse che si sarebbe ben presto tramutato in ricerca ossessiva di fotografie e immagini di opere classiche, raccolte, comprate e scambiate con amici e parenti ogni qual volta se ne propone l'occasione.

Efebo di Subiaco, copia di un bronzo greco del IV sec. a.c.

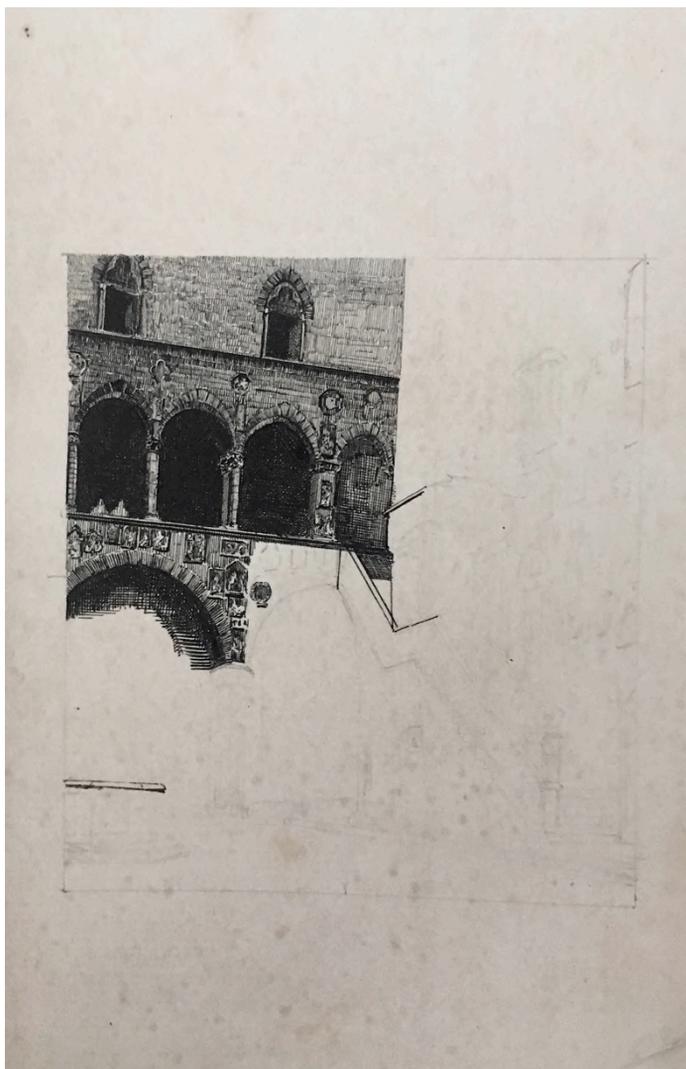
Vittoria alata di Brescia, 250 a.c. circa

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



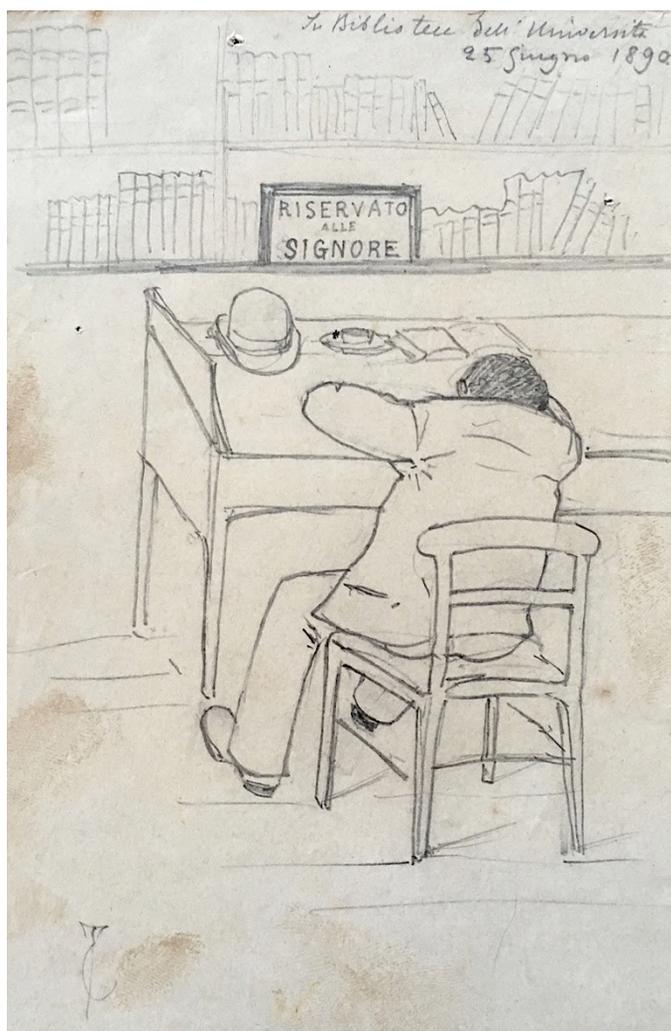
Nike di Samotracia, 180 a.c.
Eracle e Atlante, 460 a.c.

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



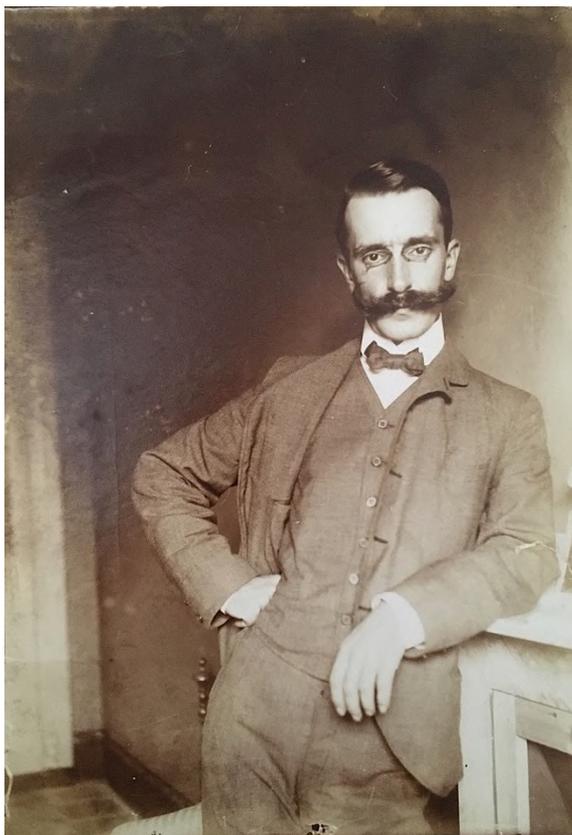
Nella primavera del 1890 Thovez compie il suo primo viaggio importante. Insieme al fratello Ettore si reca in visita a Firenze. Prosegue poi il suo viaggio nelle città di Prato, Pistoia e Siena. L'occasione gli permette di osservare per la prima volta il rinascimento toscano, guardato con particolare attenzione soprattutto nelle sue prove scultoree, messe immediatamente a confronto con i modelli della classicità greca: "Povero quattrocento! Di ritorno da Firenze e dalle cittaduzze di Toscana, m'ero fitto in capo di formulare le mie idee sul rinascimento plastico del quattrocento [...]. Ma nelle mie ricerche nelle biblioteche mi sono venuti alle mani libri d'arte che discorrevano degli antichi, ed io cominciai a tentennare tra Fidìa, Scopà, Peonio e Prassitele e il Della Quercia, il Ghiberti e il Donatello" (*Diario*, 13 luglio 1890). Durante una pausa del suo soggiorno fiorentino, Thovez abbozza una veduta del cortile del Museo del Bargello, la cui collezione era stata riordinata dal pittore torinese Vittorio Avondo, tra i principali animatore del *revival* medioevale in Piemonte.

E. Thovez, [*Il cortile del Museo del Bargello a Firenze*], 1890
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Nonostante l'iscrizione alla Facoltà di Lettere e Filosofia si concretizzi per Thovez soltanto nel 1892 (dopo un percorso di studi tutt'altro che lineare, inframmezzato da una breve presenza alla facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali), egli frequenta già da alcuni anni la prestigiosa biblioteca dell'ateneo torinese, fornita non soltanto di volumi letterari, ma anche di pubblicazioni inerenti l'archeologia e l'architettura, in quel momento al centro dei suoi interessi di studioso. Insieme a quella dell'Accademia Albertina, scoperta soltanto verso la fine del 1893 e fornita soprattutto di libri e riviste di ambito artistico, la biblioteca dell'Università rappresenta uno dei principali poli di conoscenza per il giovane critico, più propenso a una formazione autonoma piuttosto che a un percorso strutturato di apprendimento. Durante le lunghe giornate di studio e lettura, la permanenza all'interno della biblioteca diventa l'occasione per tracciare su un foglio veloci impressioni dell'ambiente che lo circonda, cogliendo i momenti anche ironici offerti dagli astanti.

E. Thovez, [*In Biblioteca dell'Università. "Riservato alla signore"*], 25 giugno 1890
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Di salute cagionevole, a tal punto da condizionargli spesso le scelte sia professionali che umane, Thovez vive con profonda conflittualità la propria condizione fisica e caratteriale, lamentata in innumerevoli passi del suo diario e della sua corrispondenza. A ventiquattro anni scrive: “Passeggiando per le mie camere [...], mi è accaduto di guardarmi nello specchio. Strano: sono un bel giovane. Una testa modellata un po’ troppo vigorosamente, a piani taglienti, ma sono un bel giovane: un aspetto fiero e virile a malgrado dei *pince-nez*. Non soddisfatto a me stesso ma dovrei piacere alle donne. Ho un’aria spavalda: lo sono così poco” (*Diario*, autunno 1892).

Proprio lo sfasamento tra l’immagine di persona sicura e ferma restituita attraverso i suoi scritti e la debolezza del proprio carattere, diventa frutto di una successiva riflessione, trasmessa ancora una volta alle pagine del suo diario a distanza di qualche anno: “Tutti mi credono un individuo astioso, maligno, violento e conoscendomi sono sorpresi di trovarmi mite, gentile, riguardoso, e quasi timido, e me lo dicono. Me lo dicono [...], lo disse Mosè Bianchi a Milano a [Giacomo] Grosso in un crocchio d’artisti. E non sanno spiegare il dissidio, e non capiscono che deve essere ben forte la forza delle mie convinzioni e ben chiara la mia visione se di un timido, di un debole, di un riguardoso possono fare un lottatore violento. Il mio corpo, la mia vita sono vittime dell’ardore del mio sentimento e della chiarezza delle mie idee. Gli altri si indispettiscono, ma in fondo si avvantaggiano delle mie invettive. Io ne soffro sentendole, ne soffro scrivendole, ne soffro vedendomi attaccare: non mi danno che dolore: ma l’amore dell’arte, della verità superiore mi trascina senza che io possa contrastare” (*Diario*, 13 gennaio 1898).

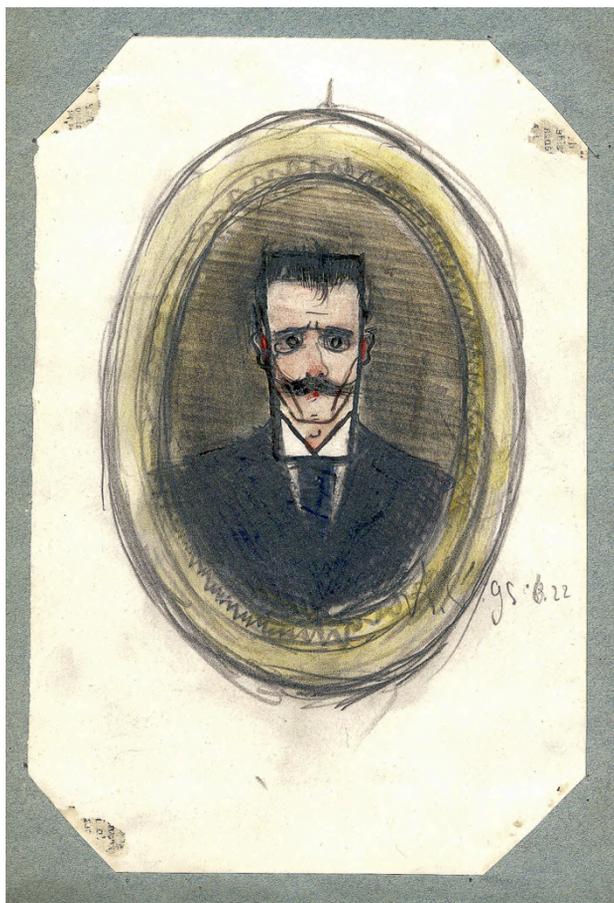
[*Enrico Thovez*], 1892 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Non ancora trentenne, Thovez si fa fotografare all'interno della sua camera di via San Secondo a Torino, adibita anche a studio. Si mostra in una posa che restituisce quell'immagine di giovane intellettuale che tanto faticosamente sta tentando di conquistarsi. Accanto ad un arredamento piuttosto scarno (si riconosce una *toilette* da camera con il classico piano in marmo, una *ètagère* colma di volumi, una comune scrivania, alla quale è affiancata una sedia modello "Thonet"), lo spazio domestico si rivela in tutto il suo tumulto di luogo di studio e riflessione.

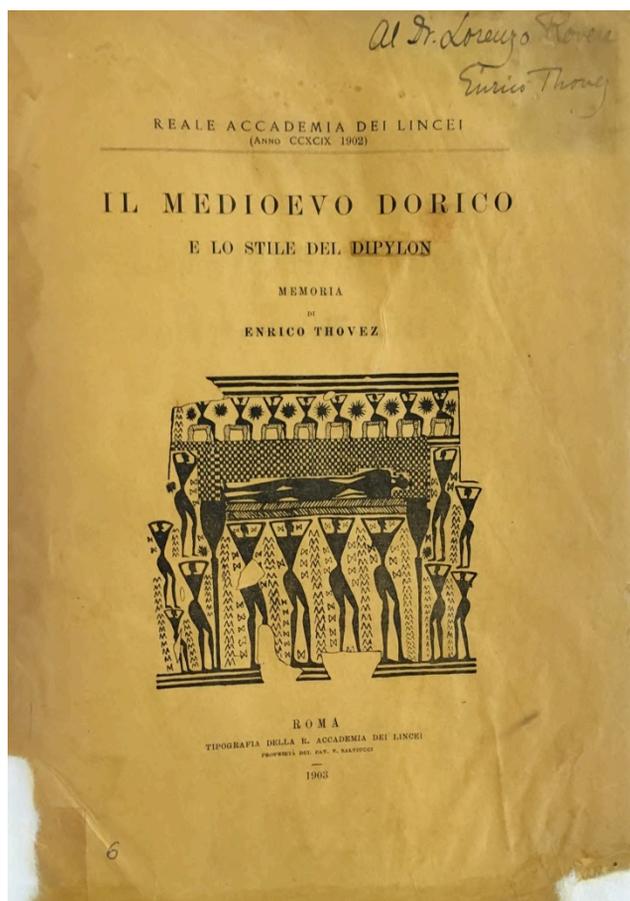
Fittamente ricoperte di immagini, le pareti della stanza mostrano gli interessi eterogenei attivi in quel momento. Vicino alle riproduzioni di sculture e monumenti classici (la Nike di Samotracia, l'Efebo di Subiaco, le vedute delle facciate dei templi di Segesta e di Agrigento) trovano posto i profili di qualche giovane attrice di teatro, panorami montani ripresi in fotografia forse dallo stesso studioso, o riproduzioni di più varia natura: come l'immagine di un piroscampo ormeggiato ad un molo o ancora la copertina della partitura per canto e pianoforte 'A Rumanella di Augusto Rotoli (ben riconoscibile dietro la suo capo). Si tratta perlopiù di immagini fotografiche o a stampa regalate da amici o parenti ma talvolta anche acquistate direttamente dallo stesso Thovez, con non poche difficoltà. Un'incisione a colori del pittore tedesco Konrad Müller-Kurzwelly (posta sopra le fotografie dei due templi, in alto a destra) è oggetto di una viva comunicazione all'amico Andrea Torasso, trasmessa dopo averla comprata: "Mi costa cara, ma non potevo viverne senza. È un bosco con un tramonto di rosa sulla neve. Sono rimasto tre ore a guardarla pensando, con un piacere profondo, una *réverie* poetica, che null'altro adesso può darmi" (lettera ad A. Torasso, 8 dicembre 1894). Un assemblamento di disegni, visibile nella porzione centrale della fotografia, altro non è che una raccolta dei suoi rilievi dal vero, realizzati durante le visite agli edifici medievali della regione.

[*Enrico Thovez della sua camera-studio*], 1895 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Oltre ai rapporti di amicizia ormai consolidati con i compagni dell'Istituto tecnico (tra i quali si distinguono, in particolare, Andrea Torasso e Giovanni Chevalley), Thovez amplia ben presto la rete delle conoscenze attraverso la sua nuova vita di studente universitario, avvicinandosi ai giovani intellettuali gravitanti attorno alla scuola di Arturo Graf. L'esperienza universitaria – che lo porta a intraprendere rapporti con Giovanni Cena e Zino Zini, ma anche con i poeti Francesco Pastonchi e Cosimo Giorgieri Contri – non rappresenta in realtà il solo canale per instaurare nuovi legami. Intorno alla metà degli anni Novanta stringe un particolare rapporto con il pittore Arturo Conterno, allievo del maestro Giacomo Grosso, con il quale intrattiene un'intensa attività di corrispondenza, talvolta burrascosa, incentrata molto spesso su questioni legate alle arti figurative. Un'amicizia forte che si romperà soltanto all'inizio del nuovo secolo, esemplificata anche attraverso una scherzosa caricatura, realizzata da Conterno nell'estate del 1895, quando i rapporti tra i due risultano pressoché quotidiani.

A. Conterno, [*Enrico Thovez*], 22 giugno 1895
Torino, Archivio eredi Conterno



Laureato nel luglio del 1896 con un risultato che non soddisfa pienamente le sue aspettative (ottiene, infatti, una votazione di 98 su 100), Thovez tenta immediatamente di far fruttare la propria tesi in archeologia greca partecipando al concorso di perfezionamento in storia dell'arte, bandito all'università di Roma nello stesso anno. Il suo lavoro, dedicato alla decorazione vascolare di tardo stile geometrico, riscuote ottimi consensi della commissione, pur non garantendogli l'ingresso al corso universitario, ottenuto invece dallo studioso Federico Hermanin.

A riprova della qualità della sua ricerca, Thovez ne otterrà invece la pubblicazione, promossa alcuni anni più tardi dall'accademia romana dei Lincei.

E. Thovez, *Il medioevo dorico e lo stile del Dipylon*, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1903
Torino, Biblioteca d'Arte dei Musei Civici



L'avvio della sua attività di critico, intrapresa inizialmente dalle colonne del "Corriere della Sera", porta Thovez ad intessere frequenti rapporti con alcuni artisti, che negli anni successivi diventeranno veri e propri sodalizi professionali e intellettuali. La sua collaborazione con la rivista culturale "Emporium", avviata nel 1895, si concretizza soprattutto in articoli dedicati ad artisti stranieri: nel 1897 escono i suoi contributi sui pittori Pascal Dagnan-Bouveret e Puvis de Chavannes; l'anno successivo sullo scultore Costantin Meunier. Si tratta di occasioni che portano talvolta a scambi diretti con gli interlocutori, rintracciabili in lunghe citazioni di lettere o di riflessioni private, riportate esplicitamente nelle pagine della rivista. La gratitudine degli stessi non tarda a venire. Dagnan-Bouveret, forse per ringraziarlo delle parole profondamente lusinghiere spese in occasione dell'articolo (o ancora per le recensioni alla II Esposizione Internazionale di Venezia, parimenti positive) decide di omaggiarlo con un suo disegno, espressamente dedicato.

P. Dagnan-Bouveret, [Ritratto], dedica in b .s. "à Monsieur Enrico Thovez", 1887
Torino, Archivio eredi Conterno



L'attenzione di Thovez, da sempre aperta a forme figurative anche non strettamente convenzionali, lo porta ad affrontare ed interrogarsi sul problema della fotografia artistica. Nell'occasione dell'Esposizione nazionale del 1898 di Torino pubblica due importanti contributi, che tentano di mettere a fuoco lo statuto del mezzo fotografico, soprattutto nel suo rapporto con le arti considerate come "maggiori", quali la pittura e la grafica. Ad essere studiato in maniera approfondita è soprattutto il lavoro di Guido Rey, fotografo torinese, che proprio in quegli anni propone una fotografia di gusto pittorialista, mutuata direttamente dai dipinti di Alma Tadema o dalle opere dei fiamminghi olandesi, sulla scorta delle esperienze intraprese dai fotografi inglesi Henry Peach Robinson e Peter Henry Emerson. Se il rapporto con Rey proseguirà negli anni successivi, con il coinvolgimento di entrambi in importanti iniziative espositive, l'interesse di Thovez per la fotografia si esaurirà con l'uscita del fascicolo speciale *Art in photography* della rivista "The Studio", chiamato a tracciare un bilancio dello sviluppo italiano della fotografia artistica.

[fotografie di Guido Rey], in E. Thovez, *Fotografia pittorica*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", 1898

G. Rey, [senza titolo], 1900 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



L'esigenza di poter disporre di materiali di studio spinge Thovez a raccogliere le riproduzioni di opere di artisti a lui contemporanei, utili per la stesura dei suoi articoli o semplicemente come ricordo di espressioni figurative considerate particolarmente interessanti. Richieste anche alla segreteria dell'esposizione di Venezia, le immagini restituiscono le sue predilezioni artistiche del momento, riscontrabili parallelamente nella sua attività pubblicistica: dal naturalismo dei francesi Dagnan-Bouveret, Jules Bastien-Lepage ed Eugène Buland, sino alle prove simboliste dei tedeschi o dei francesi, senza trascurare la ritrattistica di Whistler, a cui dedicherà ampie e positive pagine di commento.

Molto più difficile, invece, comprendere se Thovez potesse nutrire ambizioni di collezionismo privato (date soprattutto le difficoltà economiche, spesso lamentate nella sua corrispondenza): un disegno di Antonio Fontanesi, rimasto tra le carte del suo archivio, mostra l'interesse verso un artista che diventerà per lui un riferimento per il genere del paesaggio, scoperto ancor prima della sua consacrazione pubblica, avvenuta con la mostra retrospettiva di Venezia del 1901.

J. Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 1*, 1871

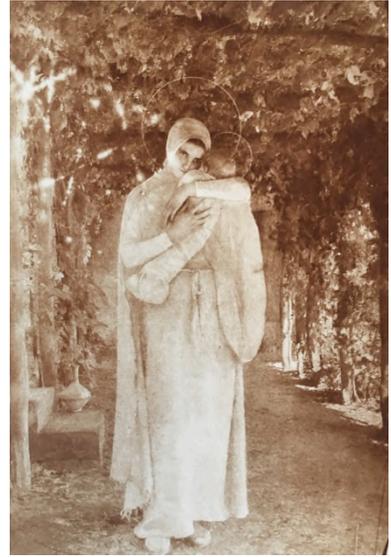
J. Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 2*, 1872-1873

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



G. Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849
J. Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877
J. Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc*, 1879

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



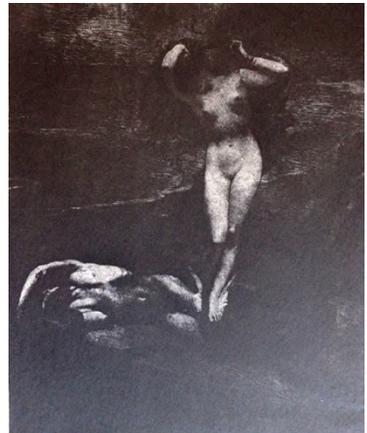
P. Dagnan-Bouveret, *Les Bretonnes au pardon*, 1887

P. Dagnan-Bouveret, *Madone à la treille*, 1888

A. Zorn, *Un pêcheur*, 1888

E. Buland, *Flagrant délit*, 1893

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



P. Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré*, 1884-1889

M. Klinger, *Pietà*, 1890

G. Sartorio, *La Gorgone e gli eroi*, (particolare) 1890-1899

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez

Torino 18 luglio 1901. 2231

Prezioso signor Amministratore,

La ringrazio vivamente per le cortisie.
Le sarei obbligato se ella volesse aver
la cortesia di comunicare all'ufficio di
vendita ^{della Biennale} l'origine e l'elenco delle
opere qui di esse separate, desiderando
sapere se si trovano nelle medesime
fotozoppi in vendita, ed a qual prezzo
e dimensioni. Sarebbe di se ne vuole
in margine accanto ad ogni quadro.

Con vivi ringraziamenti

devoto

Dr. Enrico Thovez
59, Corso Vittorio, Torino.



Rodin. J. Hughes. di Calais

Carriere. Il teatro

Sargent. Ritratto di S. Roberton

Stuck. La furia x

Coct. Il lago

S. de Ponche. Trofei

" La guerra

" Ricordi di Venezia x

Byam Shaw. Estanti d'amore

Chahine. Donna con aurini. (acquaforte)

A. Jan K. Militia fema

Urban. Lago di Neun

Hedelborn. Taccaglie tridice

Meliani. Il viso x

Storowski. La calma del villaggio

Meunier. Alla vena

Trubitzky. Soldati a cavallo

Canonica. Vallauri



A. Fontanesi, *a Mendrisio*, matita e carboncino su carta, 1849 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



L'interesse di Thovez verso la grafica e le arti applicate si costituisce soprattutto attraverso l'incontro con le riviste internazionali, in particolare quelle tedesche, per le quali l'autore nutre l'ambizione di collaborarvi attivamente non soltanto come critico, ma anche con alcune prove grafiche (nel settembre 1896 scrive all'amico Andrea Torasso: "Volevo far dei disegni, tentare di farli stampare dal 'Jugend', una rivista modernista tedesca che si pubblica a Monaco e che ha talvolta delle cose riuscite"). Intorno alla fine del secolo realizza una serie di ex libris per gli amici ma anche per se stesso. Nel rappresentarsi, Thovez non manca di richiamare i modelli della classicità greca, innestati su motivi figurativi a lui più prossimi, osservati con interesse in quel momento (una scultura tanagra con *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, o ancora il bronzo della venere afrodite del British Museum con un motivo tipicamente *gothic revival* di finestra, nel secondo foglio). Gli stessi artisti italiani non vengono dimenticati: un breve abbozzo a matita (terzo foglio, in basso), mostra l'interesse verso un autore come Luigi Conconi, del quale recupera fedelmente gli stratagemmi compositivi del suo noto *Autoritratto (Vita contemplativa)* del 1888.

E. Thovez, [studi per ex libris], 1900 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



In una veste più confacente alla vita cittadina che a quella di un pittore *en plein air*, Thovez, con magiostrina sul capo e cravattino al collo, dipinge sulla vicina collina torinese durante il periodo primaverile, inseguendo il proprio sogno giovanile di diventare artista. Le faticose sedute all'aperto, dal vero, ampiamente restituite sulle pagine del proprio *Diario*, assumono alla fine del secolo una serietà di lavoro senza precedenti, dettata da un'ambizione espositiva che si sarebbe ben presto concretizzata con una presenza effettiva alle rassegne nazionali.

In questa coppia di fotografie, scattate probabilmente dall'amico artista Felice Carena (come sembrerebbe suggerire la scritta a matita "Carena" posta sul *verso* di una di queste) – che è anche il protagonista del dipinto – Thovez sta preparando il dipinto *Palpiti di primavera*, che nel maggio del 1901 presenterà alla IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia.

[F. Carena], [*Enrico Thovez mentre dipinge Palpiti di primavera, dipinto presentato alla IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*], 1901
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



La grande ambizione artistica del critico, affacciatisi già in età adolescenziale, si sarebbe ben presto risolta con una profonda delusione. Con *Palpiti di primavera* Thovez non avrebbe infatti ottenuto il successo sperato da parte della critica nazionale, che comunque gli riconosce grande coraggio nell'essersi esposto – in qualità di pittore – al giudizio del pubblico, che da tempo lo considera soprattutto per le sue feroci e severe recensioni artistiche.

In *Palpiti di primavera* appare evidente il suo tentativo di sottoporre all'attenzione le proposte sviluppate negli articoli di critica, con un risultato però profondamente dilettantesco, sicuramente non all'altezza delle sue idee. Accanto ad una veduta di paesaggio, giocata proprio sul contrasto tra la natura rigogliosa della collina e la modernità cittadina (ben avvertibile sullo sfondo, nelle stesse ciminiere fumanti delle fabbriche), tenta di realizzare, in primo piano, un ritratto dell'amico Felice Carena, recuperando quei valori formali suggeritigli dal "realismo psicologico" della ritrattistica inglese o americana (John Lavery, John Singer Sargent e Whistler) in quel momento al centro delle sue predilezioni di critico.

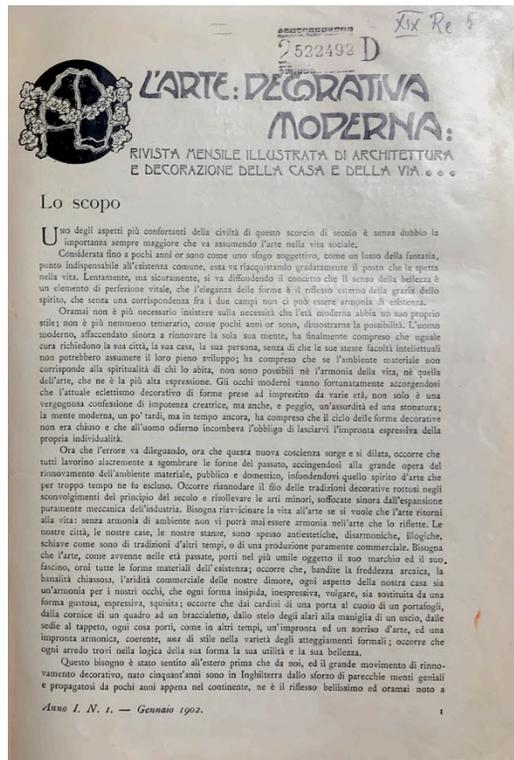
Palpiti di primavera di E. Thovez, 1901
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Nella primavera del 1902 si apre a Torino la grande Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Progettata da un gruppo di artisti già a partire dal 1899, vede Thovez tra i principali animatori dell'iniziativa, per la quale assumerà molto presto l'incarico di segretario generale della commissione artistica.

Allestita nel parco cittadino del Valentino, l'esposizione si sviluppa attraverso una serie di padiglioni, progettati per l'occasione dall'architetto friulano Raimondo D'Aronco. Presenta un'ampia rassegna di oggetti e complementi decorativi in stile moderno, provenienti da Europa e Stati Uniti, destinati non soltanto all'uso privato ma anche e soprattutto agli spazi pubblici delle città. Fortemente connotato sulle indicazioni thoveziane, il programma dell'esposizione – aperto ad ogni forma decorativa purché estranea alle correnti eclettiche o tradizionali – deve inizialmente includere anche le espressioni della moda e dell'abbigliamento, secondo quella revisione generale del gusto da tempo prospettata dal critico nei suoi articoli pubblicati sui giornali. Nonostante la sezione non compaia poi nella conformazione finale della rassegna, l'apostolato di Thovez sembra far breccia direttamente tra le maestranze interessate. L'immagine del padiglione daronchiano diventa infatti lo scenario per mettere in mostra una serie di modelli di una sartoria torinese, che adotta non a caso come manichini i protagonisti e gli animatori dell'esposizione d'arte decorativa in corso (Thovez è il quarto da destra).

Publicazione delle mode italo-franco-anglo-americane, Premiata casa editrice V. Raffignone, via Po 2. *Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna*, Torino, maggio-novembre 1902. Torino, collezione privata

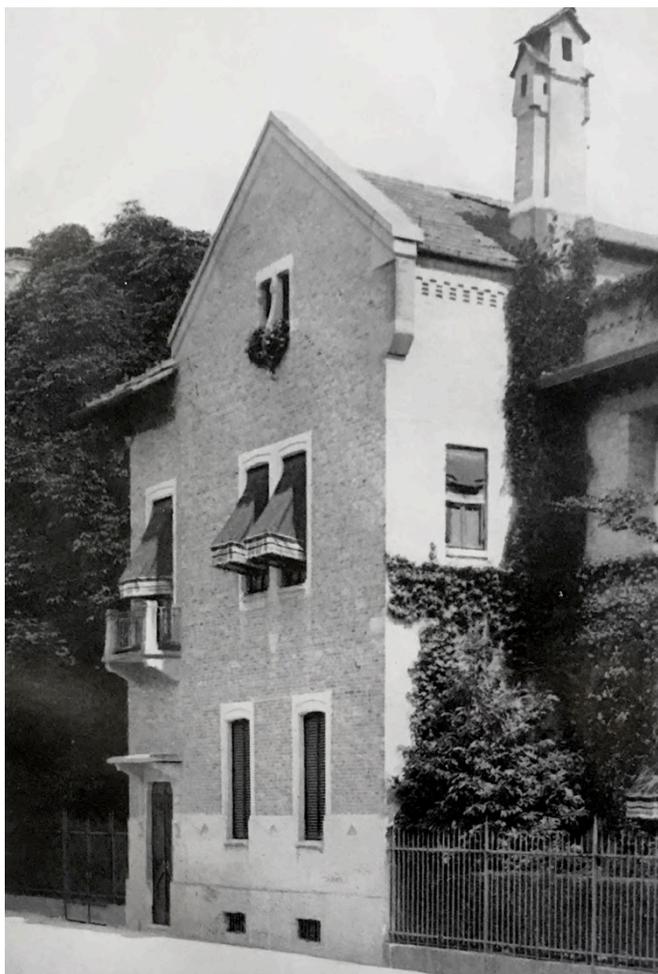


In contemporanea all'impegno di segretario dell'esposizione, Thovez, unitamente agli scultori Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, al decoratore Giorgio Ceragioli e all'architetto Giovanni Angelo Reycond, fonda nel 1902 la rivista "L'arte decorativa moderna". Si tratta di un periodico pubblicato a cadenza mensile e fortemente illustrato, immaginato per divenire l'organo di divulgazione in Italia del movimento decorativo moderno, in grado di competere – pur nella sua specializzazione – con il più affermato "Emporium" di Bergamo.

Dopo gli iniziali entusiasmi e la solidarietà a tutto campo da parte degli artisti, Thovez si troverà ben presto a portare avanti il progetto della rivista in quasi totale autonomia, sostenuto unicamente dagli architetti Alfredo Melani e Mario Labò, che compariranno come principali animatori e contributori del periodico.

Stampata con grande irregolarità, la rivista cesserà le pubblicazioni nel 1908, dopo la divulgazione di soli ventinove fascicoli.

"L'arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo] 1902



L'entusiasmo innescato con l'esposizione di arti decorative del 1902 porta Thovez ad applicarsi in una serie di prove che si spingono oltre il puro esercizio di critico. Oltre a tentare la via dell'insegnamento, il critico, "esperto, anche tecnicamente, in tutte le arti", si ritrova spesso a confrontarsi con gli amici di gioventù Andrea Torasso e Giovanni Chevalley, rispettivamente ingegnere e architetto, coadiuvandoli nella loro attività professionale ("quasi ogni settimana per qualche ora avevamo con noi [Thovez] nello studio"). L'occasione di un nuovo incarico progettuale, un villino in Corso Massimo D'Azeglio, commissionato dal commendatore Alberto Gonella a Chevalley all'indomani della Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna, innesca nei tre amici l'ambizione di concretizzare una progettazione in linea con gli esempi modernisti incontrati all'esposizione torinese, immaginato attraverso uno sforzo comune di ricerca decorativa: "Quante discussioni a tre, quanti schizzi, disegni fatti e rifatti per quella palazzina del Corso Massimo D'Azeglio! La quale finì per risentirsi del triplice apporto di idee in una certa incoerenza d'insieme nella secchezza dei profili, nella gracilità dei contorni delle finestre: mende che non fummo capaci di evitare, e delle quali più non abbiamo motivo di arrossire, ora che la villa non c'è più" (in *Giovanni Chevalley architetto*, 1951).

G. Chevalley (con la collaborazione di E. Torasso e E. Thovez), Villino Gonella, 1903-1904, Corso Massimo D'Azeglio, Torino (distretto)
(in *Giovanni Chevalley architetto*, a cura della società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1951)



Reticente a qualsiasi forma di manierismo, Thovez giudica buona parte della pittura moderna come affetta da un tecnicismo pittorico fine a se stesso (impressionismo, divisionismo e *pointillisme*), sostenuto – secondo lui – dall’azione degli stessi galleristi, colpevoli di condizionare il lavoro degli artisti verso alcuni *clichés* precostituiti, in linea con le richieste del mercato.

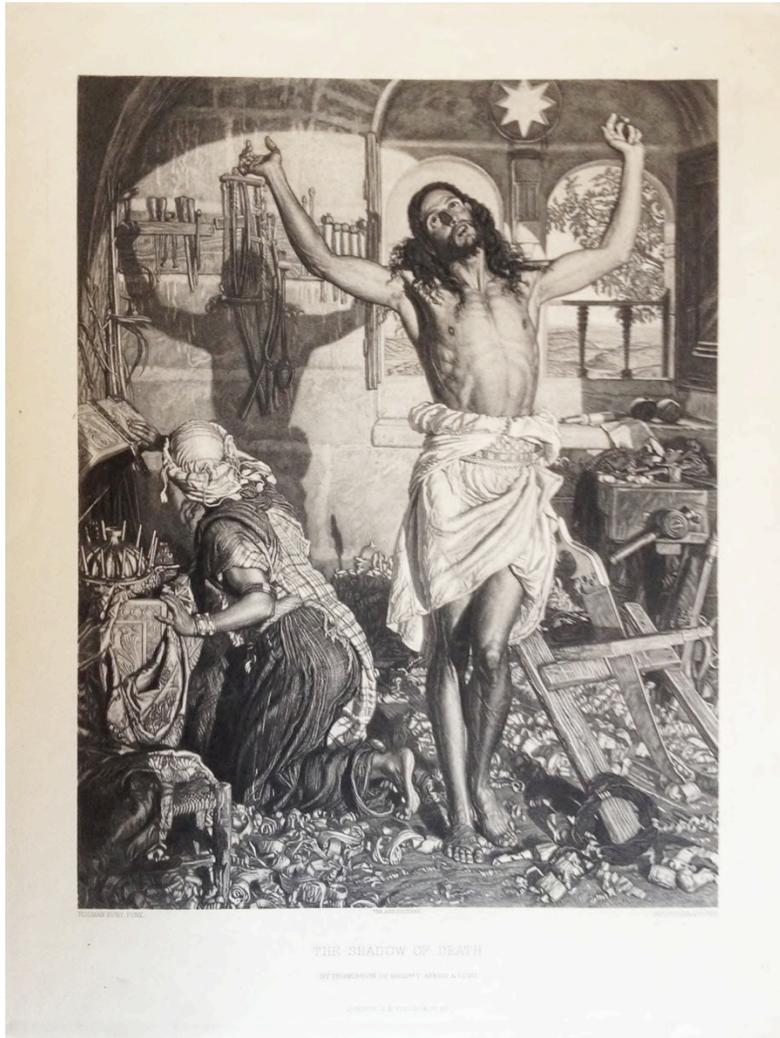
Nella sua campagna a favore di un ritorno alla tradizione pittorica antica, Thovez cita a pretesto un’immagine incontrata sulla rivista ”Jugend” che mostra le peripezie artistiche di un pittore immaginario, chiamato ironicamente Modeslaw Manierewicz, che nell’arco della sua carriera affronta qualsiasi tipo di tendenza figurativa, mosso unicamente dalla volontà di inseguire le mode del momento: “Vi è, in un fascicolo d’anni a dietro della nota rivista artistica di Monaco, la Jugend, un’illustrazione satirico intorno alle tendenze della pittura moderna che mi ha vivamente colpito per l’acume dell’analisi e per la sua profondità filosofica. Io l’ho appesa alle pareti della mia camera, come un amico conforto alle mie persuasioni e come un monito eccellente contro le possibili aberrazioni dello spirito, e come tale la vedo da anni indicando agli amici, pittori e critici d’arte. [...] Questa successione di tendenze in urto fra di loro, se è gustosa come satira, non fa che rispecchiare puramente la realtà delle cose. Ciascuno di noi [...] potrebbe agevolmente continuare la lista delle fasi evolutive della moda, estendendola anche all’infuori del ritratto. Ad ogni nuova esposizione, ad ogni successo di qualche artista eminente o di qualche opera tipica è seguita immediatamente una fungaia di imitatori” (E. Thovez, *Il problema delle tendenze*, “La Stampa”, 1905).

Die Selbstporträts des Malers Modeslaw Manierewicz, in “Jugend”, a. I, n. 43, 24 ottobre 1896



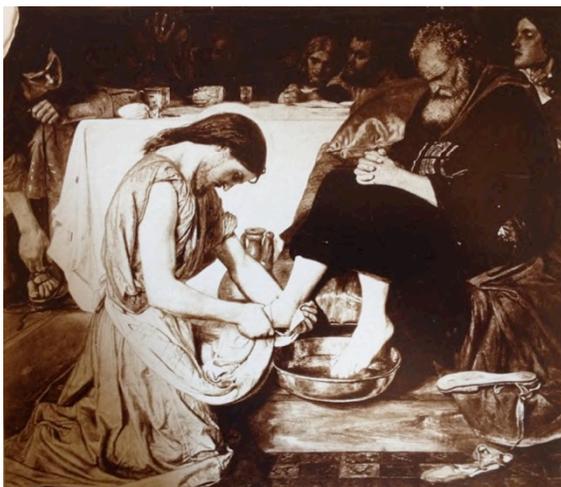
Nel 1907, inviato da “La Stampa” in Grecia per seguire il viaggio di Vittorio Emanuele II, Thovez ripercorre i luoghi e i monumenti della classicità tanto amati, scoperti molti anni prima sui manuali di archeologia o attraverso qualche rara riproduzione, custodita nella sua raccolta personale. Una fotografia, scattata probabilmente dallo stesso critico nei pressi dell’isola di Pontikonissi, restituisce una visione generata tanto dall’ideale della cultura classica quanto dai modelli figurativi della modernità, tradotti parimenti nei suoi resoconti di viaggio per il giornale: “Siamo alti sul mare una cinquantina di metri, all’estremo della penisola di Corfù. A sinistra un bosco di ulivi e di cipressi foschi fra le cui vette il vento scroscia con fragore, sotto, il clivo verde di aloe e di mirti, fiorito di margheritine. Dinanzi un braccio di mare azzurastro, a destra oltre il canale un bosco di pini: il bosco dove secondo la tradizione Ulisse gettato dalla tempesta, avrebbe incontrato Nausica la figlia del re dei Feaci, e in mezzo al canale un’isola, un’isola unica al mondo, uno scoglio coronato di cipressi, tra cui fusti neri si annida un umile monastero roseo, l’isola da cui forse Boecklin [sic] trasse la sua *Isola dei morti*: l’isola d’Ulisse, com’è detta qui, la nave impietrata da Posidone, corrucciato contro l’eroe, Pontikonisi, l’isola dei sorci, com’è anche chiamata” (E. Thovez, *Verso la Grecia, in attesa del Re d’Italia*, “La Stampa”, 8 aprile 1907).

[E. Thovez], [*L’isola di Pontikonissi*], 1907
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



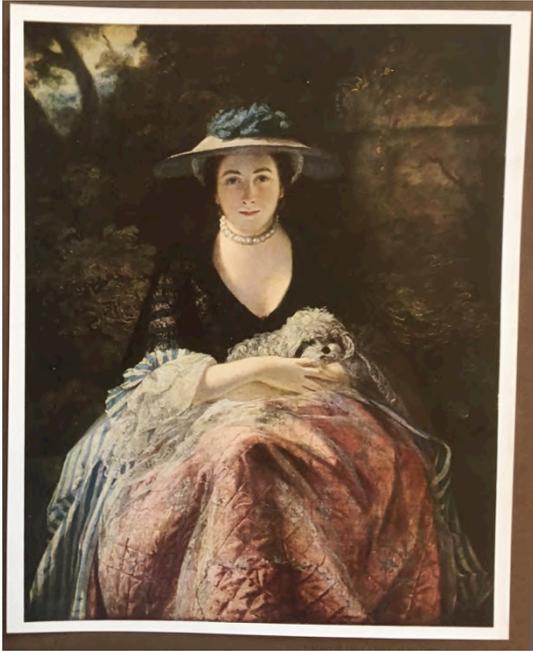
Un viaggio compiuto in Inghilterra, nell'estate del 1907, rafforza ulteriormente l'interesse di Thovez nei confronti dell'arte preraffaellita inglese, considerata come l'esito più alto della pittura moderna, in grado di rinnovare senza sconvolgimenti tecnici l'eredità della tradizione figurativa antica. Mentre visita le raccolte di Londra, Oxford, Liverpool, Manchester e Birmingham, il critico raccoglie un nutrito gruppo di riproduzioni fotografiche, che spaziano dalle opere di Holman Hunt a quelle di Rossetti e Madox Brown, senza tralasciare alcuni esempi della ritrattistica settecentesca di Thomas Gainsborough e Joshua Reynolds, e neppure della tradizione paesaggistica di William Turner.

W. Holman Hunt, *The shadow of death*, 1870-1873
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



F. Madox Brown, *The Last of England*, 1852-1855
F. Madox Brown, *Jesus Washing Peter's Feet*, 1852-1856
E. Burne-Jones, *The Love song*, 1868-1877
D. G. Rossetti, *The Lady of Pity*, 1881

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



T. Gainsborough, Mrs Mary Robinson (Perdita), 1781

J. Reynolds, *Miss Nelly O'Brien*, 1762–1764

W. Turner, *The Fighting Temeraire*, 1839

Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez

AU SALON D'AUTOMNE

Par Abel FAIVRE

onloise.
omas et
urs des
nois, au

RES

Inscrite
pour le
de, chef
du corps
Fallo,
abbassa,
ntions à

Le lieu-
le dra-
té punit
à la dé-
part, le
édiment
de étant
le Cam-
Cest, a
explica-

degar, —
lychait-
ses mili-
complir
vement
riges sur
ma dont
suffisant
permet
remplir

jeunes
pu vien-
do mili-
) charab
la pro-
pre suite
loi mil-
supplea,

qualques
vieux du
toire, on
ins cette
illou de-
diéter
le si oc-
sera en-

la dépla-
amanoé
stement
cité de
sone-
sente de
vantage
pessou
ce mili-

bureau
de di-
sonarita
frain de
sur la-

IONS

ent, au
supplé-
salo-Vie
en de-
mes de
la Va-

ance,
pire la
fréde,
sine de

riste, à Châteaurenard-de-Provence (Bou-
che-du-Rhône).
Feraient les citoyens officiers, mentionnés
les noms de MM. Chateil, préfet de la Corse;

toire, l'accusé avait indiqué que, Slave,
il ne comprenait rien à ce que lui disait
le traducteur de langue saxonne, voyant
les attitudes sur de tout son attention de

affectant un air de supériorité, cherchant
à ce moment et pendant tous les préli-
minaires du procès, des gestes d'imperi-

procure un gîte et un peu de travail chez
un confectioneer.
Il n'était pas très paresseux, mais ceux

la, avec
que la
devant
demand
qu'au l

— Tu
suicider
ravané

« Voi
donc un

D. —
décham
ciout de
qu'ottia

R. —
qu'as p
en situa
mont ce

Le de
Dapré i
dédains
sifirna
dément

Déjà
veu de
bré con-
tément
ses pas
logique
cervex i

Le
c'est de
asé, de
Or Low
tracé, i
possable
quillies
possable

Ainsi
sition s
mont n
les bon
agents
tent ch
reçoive

au rieur
Lo cu
curensi
aux env
chaudie

bulle, a
nancier
convict
sée de l
garder

— J'ai
le trou f

Et M
si le c
il eût é
être. I
guère à

Aujou
subitlic
plaidoir

(de sor
L'agfai
Le Trite
son juge
heures.

Après
qu'il est
prévenu
sa fortu
lation le
ralgréce
ce désir
craint

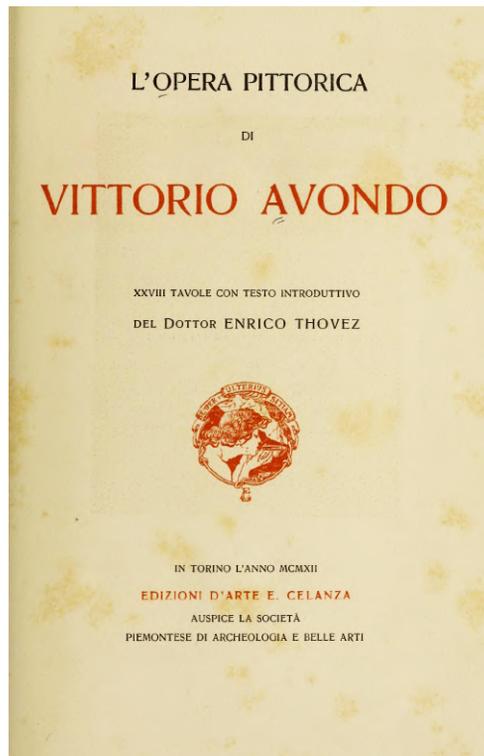
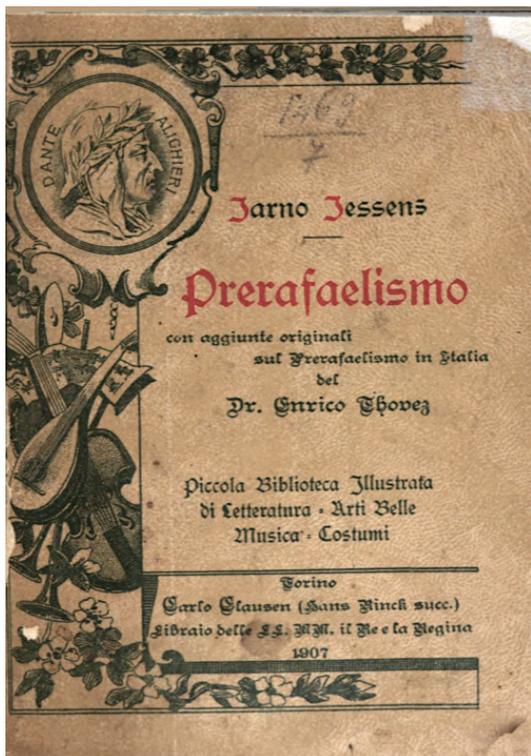
faire une
Autons
garrie n
l'om et n
parsons



— Le difficile, ce n'est pas de faire un tableau... c'est de savoir le regarder !

Di rientro dal suo viaggio in Inghilterra, Thovez si ferma a Parigi, attratto dalla grande retrospettiva di Paul Cézanne allestita al Salon d'Automne del 1907. Estasiato dalle raffinatezze preraffaellite appena osservate oltremanica, inorridisce di fronte alle deformazioni formali del pittore di Aix-en-Provence, ferocemente commentate al suo rientro in Italia nell'articolo *L'ultimo genio*. A farne le spese non è solo Cézanne (di cui riconosce comunque una profonda onestà, a tal punto da ritenerlo fondamentalmente un artista ingenuo) ma piuttosto tutta la pittura postimpressionista francese, considerata come la deriva di una degenerazione mercantile e snobistica. Per sintetizzare il suo pensiero e supportare le proprie avversioni, Thovez evoca nel suo articolo il ricordo di un'immagine satirica, incrociata questa volta sulla stampa quotidiana francese, appena all'esterno della retrospettiva cézanniana: "Uscendo, presso un'edicola di giornalaio, una caricatura di Abel Faivre attira il mio sguardo: è intitolata *Salon d'automne*. Un individuo, con l'aria stravolta, fa quell'elegante esercizio che si chiama l'albero forcuto, dinanzi ad una parete coperta di quadri, e cerca di guardarli di sotto in su. *Le difficile* — dice la leggenda — *ce n'est pas de faire un tableau, c'est de savoir le regarder*" (E. Thovez, *L'ultimo genio*, "La Stampa", 30 novembre 1907).

A. Faivre, *Au Salon d'automne*
(in "Le Figaro", 9 ottobre 1907)



A differenza di molti suoi colleghi critici, Thovez è molto attivo in ambito giornalistico ma non lo è altrettanto in campo editoriale. Predilige infatti pubblicare opere di carattere letterario (nel 1901 esce la sua raccolta di poesie *Il poema dell'adolescenza* mentre il 1910 è l'anno del saggio *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus vitae*).

Le sue scarse pubblicazioni d'arte nascono infatti su commissione diretta, occasionate talvolta da occorrenze commemorative, come nel caso del suo studio sul pittore Vittorio Avondo, uscito per celebrare la scomparsa dell'artista, morto nel 1910.

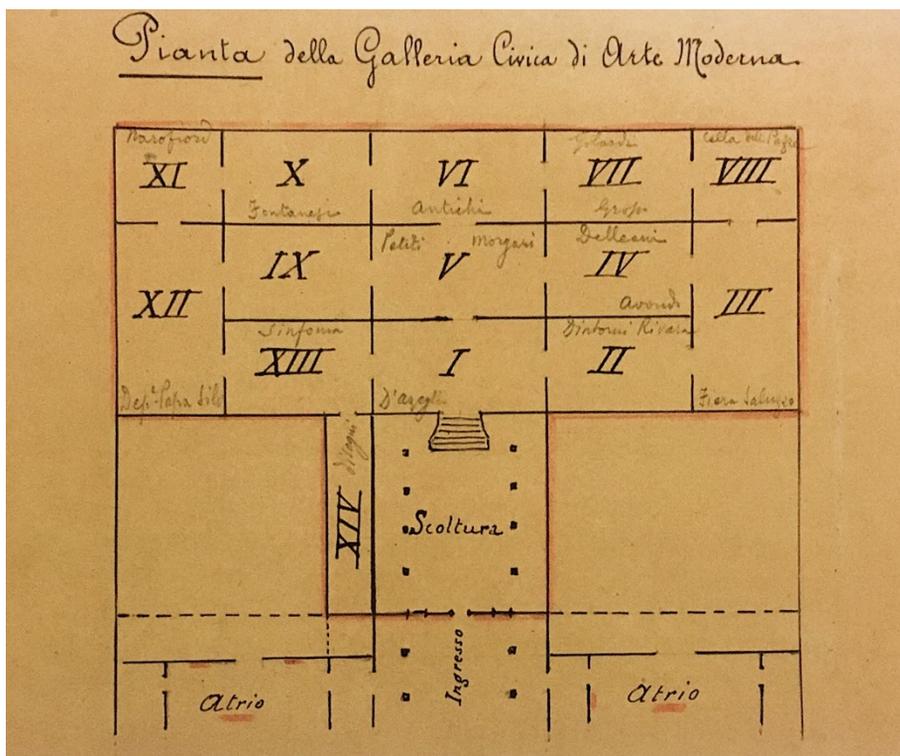
J. Jessen [Anna Michaelson], *Preraphaelismo*, con aggiunte originali sul Preraphaelismo in Italia del Dr. Enrico Thovez, Carlo Clausen, Torino 1907

E. Thovez, *L'opera pittorica di Vittorio Avondo*, Edizioni d'arte E. Celanza, Torino 1912



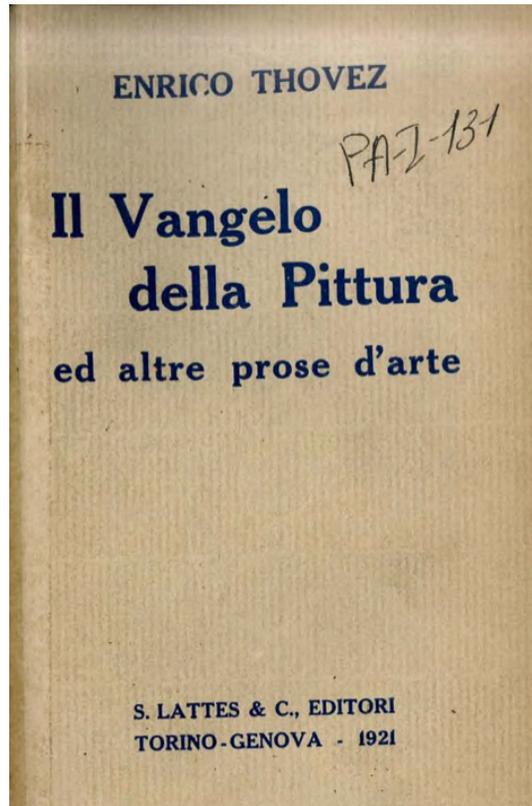
Già a partire dall'avvio del nuovo secolo, Thovez intrattiene profondi rapporti con gli artisti – soprattutto torinesi – e mette in campo una convinta opera di promozione nei loro confronti attraverso la sua attività di scrittore d'arte. Uno dei principali interlocutori di quegli anni è sicuramente Leonardo Bistolfi, con il quale condivide l'esperienza capitale della mostra d'arte decorativa del 1902. Uno scambio che si concretizza attraverso un confronto diretto su questioni artistiche anche pratiche, come l'incarico di progettare la nuova moneta in nichel da venti centesimi, affidato allo scultore dal Ministero del Tesoro nel 1906. Sensibile alla necessità di rinnovare l'estetica monetaria nazionale (problema che aveva già sollevato sulle pagine de “La Stampa” nel lontano 1899), Thovez contribuisce attivamente alla realizzazione del conio, fornendo allo scultore l'abbrivio compositivo per il *verso* della nuova moneta, impregnata non a caso di quella classicità tanto cara al critico.

E. Thovez, *Primo schizzo per la moneta di nichel da me proposto a Bistolfi*, 1905 circa
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez



Dopo numerosi tentativi di approdare ad un ruolo istituzionale, Thovez, inaspettatamente, viene nominato nel 1913 direttore della Galleria d'Arte Moderna di Torino, imponendosi sull'ingombrante candidatura di Giacomo Grosso, dato inizialmente come favorito. Una pianta dell'edificio, conservata presso l'archivio dei musei civici torinesi, mostra l'esito di uno dei suoi primi impegni da neo direttore, finalizzato ad un riallestimento generale della galleria, per molto tempo rimasto inalterato nonostante le continue acquisizioni di opere succedutesi nel tempo. Le indicazioni a matita permettono di comprendere le ridistribuzioni messe in atto, mosse sempre da una volontà – come egli stesso afferma – di “costituire nuclei armonici” di opere, rispettosi delle esigenze “delle dimensioni, del genere, della luce e del colore, che sono pur sempre quelle a cui deve rispondere la collocazione di opere d'arte” (E. Thovez, *Relazione del Direttore per l'anno 1913*).

Pianta della Galleria d'Arte Moderna
Torino, Archivio dei Musei Civici



Messi alle spalle venticinque anni di attività come critico d'arte, Thovez decide soltanto nel 1921 di dare alle stampe la sua prima raccolta di articoli dedicati alle arti figurative. Ripubblica testi anche molto remoti nel tempo, risalenti addirittura alla sua collaborazione con il "Corriere della Sera", avviata più di cinque lustri addietro. L'ambiziosa scelta del titolo, da molti criticata, vuole in realtà rievocare il prezioso *livre d'heures* dei fratelli van Eyck, andato distrutto durante l'incendio scoppiato nella biblioteca nazionale di Torino nel 1904.

E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, S. Lattes & C., Torino-Genova 1921

In onore di un artista concittadino



Un gruppo di giornalisti ha offerto ieri sera un intimo, cordiale ricevimento a Medardo Rosso, il grande scultore italiano — torinese di nascita — che vive da anni a Parigi, ove è altamente apprezzato per le sue opere di un'arte suggestiva, raffinata

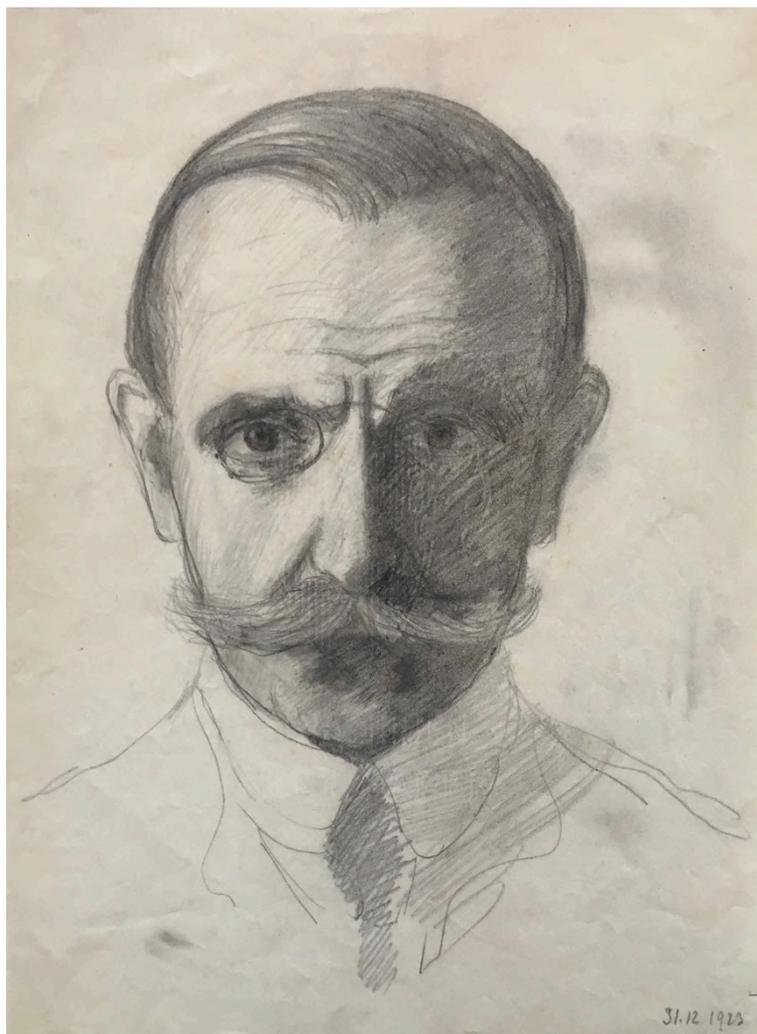
e tutta personale, troppo nota per aver bisogno di essere ancora illustrata, Medardo Rosso — ospite in Torino di Mario Costa, il delizioso autore dell'« Histoire d'un Pierrot » — ha approfittato della sosta a Torino per disporre, nella Galleria

d'arte moderna, alcune delle sue opere più significative e originali. Ha salutato l'ospite insigne e Mario Costa, con affettuose parole, Emilio Zanzi. Numerose e cordiali le adesioni.

(Foto Lampo del cav. Silvio Ottolenghi).

Nonostante il carattere schivo e riservato che lo caratterizza, Thovez è chiamato, in qualità di direttore del museo, a presenziare agli avvenimenti che si prospettano in città, come la visita dello scultore Medardo Rosso, avvenuta nell'estate del 1923 (nella fotografia, che ritrae un banchetto organizzato in suo onore, Thovez è il primo da sinistra). Proprio attraverso l'interessamento del critico, nel 1914, la galleria torinese era riuscita ad ottenere la donazione di alcuni suoi bronzi e cere, proposti dalla sua compagna Etha Fles e accolti con pareri discordanti dal consiglio direttivo del museo.

In onore di un artista concittadino, in "Gazzetta del Popolo", 28 luglio 1923



Nella notte del 16 febbraio 1925 Enrico Thovez muore. Quest'ultimo autoritratto a matita, realizzato poco più di un anno prima, mostra il critico all'età di cinquantaquattro anni. I *pince-nez* collocati sul naso, il colletto arrotondato ben inamidato, i lunghi baffi, la fissità del volto, trasmettono un aspetto cristallizzato nel tempo, un'immagine di sé non così distante da quei ritratti fotografici realizzati durante gli anni giovanili.

E. Thovez, *Autoritratto*, 31 dicembre 1923
Torino, Centro Studi Piemontesi, Fondo Enrico Thovez

Bibliografia

1839

Arago, F., *Exposé des motifs et projet de loi*, in Daguerre, L.-J.-M., *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Susse frères éditeurs, Paris, p. 2

1860

Lübke, W., *Grundriss der Kunstgeschichte*, Ebner & Seubert, Stuttgart

1866

Taine, H., *Voyage en Italie. II. Florence et Venise*, Librairie Hachette et C., Paris

1878

Ai nostri lettori, in “Corriere della Sera”, 17-18 novembre, p. 1

1880

Zola, É., *Le Naturalisme au Salon*, in “Le Voltaire”, 18-22 giugno (ripubblicato in id., *Écrits sur l'art*, a cura di J.-P. Leduc-Adine, Gallimard, Paris 1991, pp. 422-423)

Boito, C., *Architettura del Medio Evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Ulrico Hoepli, Milano

Torino, Roux e Favale, Torino

1884

Boito, C., *Il Castello Medioevale. Album Ricordo dell'Esposizione Nazionale del 1884 in Torino*, Treves, Milano

Guyau, M., *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Felix Alcan Editeur, Paris

1885

Annali del R. Istituto tecnico Germano Sommeiller in Torino. Anno 1884-85, Tip. e lit. Camilla e Bertolero, Torino

1886

Calderini, M., *I nemici dell'arte*, in “Gazzetta letteraria”, 8 maggio, p. 149

Lübke, W., *Essai d'histoire de l'art*, 2 voll., J. Rouam, Paris

1888

R. Università degli Studi di Torino. Annuario Accademico per l'anno 1887-1888, Stamperia Reale di Torino, gennaio

Fénéon, F., *Le Pica*, “La Cravache parisienne”, vol. VIII, n. 386, 14 luglio (ripubblicato in id., F., *Au-delà de l'impressionisme*, a cura di F. Cachin, Hermann, Paris 1965)

1889

Emerson, P. H., *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London

Guyau, J.-M., *L'art au point de vue sociologique*, F. Alcan, Paris

1890

Ceradini, M., *Fra ingegneri e architetti. I*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 40, 4 ottobre, pp. 314-315

- Prima Esposizione Italiana di Architettura*, in “Gazzetta Piemontese”, 6-7 ottobre, p. 1
- Ceradini, M., *Fra ingegneri e architetti. II*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 41, 10 ottobre, pp. 322-323
- T.Z. [Thovez E.], *Il duomo di Siena. Ricordi recenti*, in “La Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 43, 25 ottobre, pp. 341-342
- Renier, R., *Metodo storico e metodo estetico*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 46, 15 novembre, pp. 361-362
- Corradino, C., *Metodo storico e metodo estetico*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 48, 29 novembre, pp. 377-378
- Renier, R., *L'arte nelle Università. Lettera aperta al prof. Corrado Corradino*, in “Gazzetta letteraria”, a. XIV, n. 49, 6 dicembre, pp. 385-386
- Ceradini, M., *L'architettura italiana alla prima Esposizione d'architettura in Torino*, Carlo Clausen, Torino
- Prima Esposizione Italiana di Architettura. Torino 1890*, catalogo della mostra, Tip. Origlia, Festa e Ponzone, Torino
- 1891
- Renier, R., *Per la storia delle arti del disegno*, in “Gazzetta letteraria”, a. XV, n. 8, 21 febbraio, pp. 57-58
- Corradino, C., *Per l'arte*, in “Gazzetta letteraria”, a. XV, n. 24, 13 giugno, pp. 185-186
- Conferenze. 1° Esposizione italiana di architettura*, ottobre-novembre 1890, Tipografia L. Roux e C., Torino
- 1892
- Osservazioni sulla questione sociale. Conferenza di Edmondo De Amicis*, in “Gazzetta piemontese”, 12 febbraio, pp. 3-4
- 1893
- Thovez, E., *Il Bojardo lirico sconosciuto*, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 9, 4 marzo, p. 65
- Rossetti, D. G., *Il sonno di mia sorella*, versi, traduzione di Thovez, E., in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 16, 22 aprile, p. 135
- Thovez, E., *Nuvole di primavera, I peschi*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 21, 27 maggio, p. 185
- Thovez, E., *Maria*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 32, 12 agosto, p. 274-275
- Thovez, E., *Alti pascoli, Nel vento*, versi, a. XVII, in “Gazzetta letteraria”, n. 44, 4 novembre, p. 371
- Thovez, E., *Pace d'autunno in collina*, versi, in “Gazzetta letteraria”, a. XVII, n. 52, 30 dicembre, p. 441
- Iscritti nell'anno scolastico 1892-93. 1° anno di corso (Filosofia e Lettere)*, in *R. Università degli Studi di Torino. Annuario accademico per l'anno 1892-93*, Stamperia Reale, Torino, pp. 295-296
- Nordau, M., *Degenerazione*, F.lli Dumolard, Milano
- 1895
- Frassati, A., *Il nostro giornale*, supplemento a “La Stampa”, 7-8 febbraio, pp. 1-2
- Thovez, E., *Le recenti scoperte archeologiche in Grecia*, in “Emporium”, vol. I, n. 3, marzo, pp. 234-239
- Concorsi artistici dell'Emporium*, in “Emporium”, a. I, vol. I, n. 6, giugno, pp. 481-485
- Thovez, E., *Le nuove rivelazioni dell'Egitto antico*, in “Emporium”, a. I, vol. II, n. 7, luglio, pp. 39-52

- Héron De Villefosse, A., *Le trésor d'argenterie de Bosco reale*, in "Gazette des beaux-arts", vol. 14, 1 agosto, pp. 89-104
- e.t. [E. Thovez], *Che cos'era il tesoro di Boscoreale*, in "Corriere della Sera", 7-8 ottobre, pp. 1-2
- Thovez, E., *Il nuovo rachitismo dell'arte*, in "Corriere della Sera", 16-17 ottobre, pp. 1-2
- Thovez, E., *La farsa del superuomo*, in "Gazzetta letteraria", a. XIX, n. 49, 7 dicembre, pp. 3-4
- Thovez, E., *La follia guerresca*, in "Idea liberale", n. 52, 29 dicembre, pp. 2-3
- Thovez, E., *La Bibbia e i monumenti Assiri*, in "Emporium", a. I, vol. II, n. 12, dicembre, pp. 425-442
- De la Sizeranne, R., *La Peinture anglaise contemporaine*, Librairie Hachette et C., Paris
- Muther, R., *The history of modern painting*, 3 voll., Henry and Co, London
- 1896
- Thovez, E., *L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio*, in "Gazzetta letteraria", a. XX, n. 1, 4 gennaio, pp. 1-2
- Thovez, E., *I fondi segreti del Signor D'Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento*, in "Gazzetta letteraria", a. XX, n. 3, 18 gennaio, pp. 1-3
- Concorso a tre posti di alunno della Scuola Italiana d'Archeologia*, in "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica", a. XXIII, vol. I, n. 5, 30 gennaio, p. 237
- Risposta*, in "Gazzetta letteraria", a. XX, n. 5, 1° febbraio, pp. 4-5
- D'Annunzio, G., *Une Lettre d'Annunzio*, in "Le Figaro", 1° febbraio, p. 2
- D'Annunziana*, in "Il Capitan Cortese", a. I, n. 39, 2 febbraio, p. 5
- D'Annunziana*, in "Il Capitan Cortese", a. I, n. 40, 9 febbraio, p. 6-10
- D'Annunziana*, in "Il Capitan Cortese", a. I, n. 41, 16 febbraio, p. 7-12
- Le briciole del Superuomo*, in "Gazzetta letteraria", a. XX, n. 9, 29 febbraio, pp. 1-5
- Thovez, E., *Nuove scoperte nella necropoli di Dasciur*, in "Le comunicazioni di un collega", a. III, n. 2, febbraio, pp. 26-29
- Dannunziana*, in "Il Capitan Cortese", a. I, n. 45, 15 marzo, pp. 7-8
- Zuccoli, L., *L'antropofago*, in "Il Marzocco", a. I, n. 7, 15 marzo, p. n.n.
- Thovez, E., *Alla ricerca di uno stile*, in "Corriere della Sera", 10-11 aprile, pp. 1-2
- Fra libri e giornali*, in "L'Unione", 11-12 aprile, p. 2
- Ferrari, G., *L'arte alla "Triennale"*, in "La Stampa", 29 aprile, p. 3
- Thovez, E., *Vecchie e nuove tendenze alla Triennale di Torino*, in "Corriere della Sera", 18-19 maggio, pp. 1-2
- Grubicy, V., *Un critica pedestre in forma elegante*, in "Gazzetta degli Artisti", a. I, n. 4, 1° giugno 1896, s.p.
- Pilo, M., *Per un quadro applaudito e comperato*, in "Gazzetta letteraria", a. XX, n. 23, 6 giugno, pp. 1-2
- Reynaudi, C., *La mostra Triennale di Belle Arti a Torino*, in "La Vita italiana", vol. I, fasc. III, 25 giugno, pp. 236-240
- Adam, P., *Les Salons de 1896 (deuxième article)*, in "Gazette des Beaux-Arts", vol. XVI, n. 469, 1° luglio, pp. 5-35
- Valeriani, A., *Cose d'arte. Alla ricerca di uno stile*, in "Corriere della Sera", 20-21 luglio, p. 3
- Thovez, E., *In giro per le Belle Arti a Ginevra*, in "Corriere della Sera", 11-12 settembre, pp. 1-2
- Taccuino della critica*, in "Gazzetta degli Artisti", a. I, n. 11, 15 settembre, s. p.
- R. Decreto n. 413 che stabilisce in Roma presso la R. Università (Facoltà di lettere e filosofia) alcune borse di studio per il perfezionamento negli studi dell'arte medioevale e moderna, in "Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica", a. XXIII, vol. II, n. 40, 1° ottobre, p. 1530

“Jugend”, a. I, n. 43, 24 ottobre, pp. 694-695

La funzione sociale dell'Arte, in “La Stampa”, 16 novembre, pp. 1-2

Giacosa, P., *Per l'indipendenza dell'Arte (A proposito delle idee di Max Nordau)*, in “La Stampa”, 19 novembre, pp. 1-2

Corradino, C., *Per la funzione sociale dell'arte*, in “La Stampa”, 21 novembre, pp. 1-2

Martinelli, G., *Le contraddizioni di Max Nordau*, in “Gazzetta letteraria”, a. XX, n. 49, 5 dicembre, pp. 1-2

Bracco, E., *Luoghi romiti: S. Maria di Vezzolano*, in “Emporium”, vol. IV, n. 24, dicembre, pp. 457-470

Esposizione LV. Prima esposizione triennale, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, dal 25 aprile 1896), Roux e Frassati, Torino

Grubicy, V., *A proposito dell'acquisto del quadro di Normann*, in “La Triennale”, n. 3, p. 23

Grubicy, V., *Il quadro di Normann acquistato dal Museo Civico*, in “La Triennale”, n. 5, pp. 38-40

Grubicy, V., *Critica della Critica*, in “La Triennale”, n. 7, pp. 54-55

Grubicy, V., *La suggestione nelle arti figurative*, in “La Triennale”, n. 11, pp. 82-84, 86

Stratta, C., *A proposito dell'acquisto del quadro di Normann*, in “La Triennale”, n. 2, p. 16

T., *Contro una recente critica*, in “La Triennale”, n. 5, p. 40

Thovez, E., *Lettera aperta alla direzione*, in “La Triennale”, n. 8, pp. 64-65

1897

Thovez, E., *L'arte per la folla*, in “Corriere della Sera”, 2-3 gennaio, pp. 1-2

Relazione della Commissione per il concorso ad una borsa di studio per il perfezionamento negli studi dell'arte medioevale e moderna, in “Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica”, a. XXIV, vol. I, n. 2, 14 gennaio, p. 89

Grubicy, V., *Ancora la funzione sociale dell'Arte*, in “Gazzetta degli Artisti”, a. I, n. 19, 15 gennaio, p. 1

Thovez, E., *La colpa dell'arte moderna*, in “Corriere della Sera”, 29-30 gennaio, pp. 1-2

Thovez, E., *L'arte mondiale a Venezia*, in “Corriere della Sera”, 12-13 maggio, pp. 1-2

Thovez, E., *L'arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi [II]*, in “Corriere della Sera”, 18-19 giugno, pp. 1-2

Thovez, E., *Böcklin e il neo-idealismo tedesco [II]*, in “Corriere della Sera”, 12-13 luglio, pp. 1-2

Faldella, G., *Torino intellettuale e patriottica*, in “Rassegna nazionale”, vol. XCVI, fasc. 4, 16 agosto, pp. 578-618

Thovez, E., *L'Arte mondiale a Venezia. I Piemontesi. La scoltura*, in “Corriere della Sera”, 22-23 agosto, pp. 1-2

Thovez, E., *Artisti contemporanei: P. A. J. Dagnan-Bouveret*, in “Emporium”, vol. VI, n. 32, agosto, pp. 82-100

Thovez, E., *I pittori Scozzesi e la poesia delle sfumature*, in “L'Arte illustrata”, a. III, n. 32, agosto, pp. 62-64

Thovez, E., *Lo stile floreale*, in “Corriere della Sera”, 21-22 novembre, pp. 1-2

De La Sizeranne, R., *La photographie est-elle un art?*, in “Revue des Deux mondes”, vol. 144, n. 3, 1° dicembre, pp. 564-595

Thovez, E., *Artisti contemporanei: P. Puvis de Chavannes*, in “Emporium”, vol. VI, n. 36, dicembre, pp. 414-437

De la Sizeranne, R., *Ruskin et la religion de la beauté*, Librairie Hachette, Paris

Nordau, M., *La funzione sociale dell'Arte*, Fratelli Bocca Editori, Torino

Ojetti, U., *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Enrico Voghera, Roma

Pica, V., *L'arte mondiale a Venezia*, L. Pierro, Napoli

Thovez, E., *L'Arte mondiale a Venezia. Appendice alle corrispondenze inviate al Corriere della Sera*, Tipografia operaia, Torino

1898

Boito, C., *L'Arte italiana e l'ornamento floreale*, in "Arte italiana decorativa e industriale", a. VII, n. 1, gennaio, pp. 3-5

Thovez, E., *L'anarchia architettonica*, in "Corriere della Sera", 8-9 aprile, pp. 1-2

Thovez, E., *Gli architetti e lo stile*, in "Corriere della Sera", 18-19 aprile, pp. 1-2

Thovez, E., *L'architettura dell'avvenire*, in "Corriere della Sera", 8-9 maggio, pp. 2-3

Il Corriere della Sera durante la sommossa, in "Corriere della Sera", 13-14 maggio, p. 2

Thovez, E., *Poesia fotografica*, in "La Stampa", 3 giugno, pp. 1-2

Thovez, E., *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura*, in "Corriere della Sera", 5-6-7 giugno, pp. 1-2

Una lettera aperta di E. Torelli-Viollier, in "La Stampa", 14 giugno, p. 1

Thovez, E., *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura II*, in "Corriere della Sera", 20-21 giugno, pp. 1-2

Il Corriere della Sera all'Esposizione di Torino, in "Corriere della Sera", 22-23 luglio, p. 2

Thovez, E., *A proposito di centenari*, in "La Stampa", 23 luglio, pp. 1-2

Thovez, E., *La poesia alle Belle Arti di Torino*, in "Emporium", vol. VIII, n. 43, luglio, pp. 75-79

Thovez, E., *La mostra centennale e la pittura francese del secolo*, in "La Stampa", 17 agosto, pp. 1-2

e.t. [Thovez, E.], *Studio-Talk. Turin*, in "The Studio", vol. XIV, n. 65, agosto, pp. 212-214

Thovez, E., *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre, pp. 162-178

Thovez, E., *Come va scritto un libretto d'opera*, in "La Stampa", 7 ottobre, pp. 1-2

Thovez, E., *Un nuovo Palestrina?*, in "La Stampa", 11 novembre, pp. 1-2

Thovez, E., *Note di estetica pratica*, in "La Stampa", 7 dicembre, p. 3

Thovez, E., *Bilancio decorativo*, in "La Stampa", 23 dicembre, pp. 1-2

tz. [Thovez, E.], *Una copertina in rilievo, di Leonardo Bistolfi*, in "La Stampa", 29 dicembre, p. 3

Camerano, C., *I diritti d'autore e le fotografie*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 12, pp. 91-94

Elenco dei lavori presentati per concorrere al premio di S. M. il Re per l'Archeologia, in *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie V, vol VII, Tipografia della Accademia, Roma, pp. 65-66

Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Stab. tipo-lit. Carlo Ferrari, Venezia

Ruskin, J., *Elementi del disegno e della pittura*, Fratelli Bocca, Torino

Thovez, E., *Il rinascimento delle arti decorative*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 4, pp. 30-32

Thovez, E., *Poesia fotografica*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 9, pp. 67-68, 80

Thovez, E., *Fotografia pittorica*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", n. 28, pp. 219-222

Thovez, E., *Leonardo Bistolfi*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", nn. 35-36, pp. 275, 278-279, 282-283

Thovez, E., *A proposito di un bozzetto* [lettera], in "L'Arte all'Esposizione del 1898", nn. 39-40, p. 308

V. [Venturi, A.], *Per l'insegnamento del disegno nelle scuole secondarie*, in "L'Arte", a. I, pp. 362-363

1899

Thovez, E., *L'ideale di Torino*, in "La Stampa", 2 gennaio, pp. 1-2

Thovez, E., *Una visita del Sar Peladan*, in "L'Illustrazione italiana", a. XXVI, n. 2, 8 gennaio, pp. 25-26

Thovez, E., *La Pinacoteca di Torino riordinata*, in "La Stampa", 24 gennaio, pp. 1-2

Fierens-Gevaert, H., *Notes complémentaires sur Leonardo Bistolfi*, in "Art et Décoration", vol. V, supplemento, gennaio, pp. 1-2

[Thovez, E.], *Note d'estetica pratica. Fotoincisioni*, in "La Stampa", 14 febbraio, p. 2

tz. [Thovez, E.], *Un salotto di nuovo stile*, in "La Stampa", 6 aprile, p. 3

Thovez, E., *L'Arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. VI. Lenbach e il trionfo della psicologia*, in "La Stampa", 24 giugno, pp. 1-2

Thovez, E., *L'Arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VIII. La scoltura. Bistolfi e Trentacoste*, in "La Stampa", 26 luglio, pp. 1-2

Thovez, E., *L'Arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. XIII. Prosa e poesia della realtà. Gli italiani*, in "La Stampa", 19 settembre, pp. 1-2

Thovez, E., *Il momento estetico europeo e la terza Esposizione di Venezia*, in "La Stampa", 3 novembre, pp. 1-2

Venturi, A., *Per l'arte italiana*, in "Nuova Antologia", vol. LXXXIV, fasc. 672, 16 dicembre, pp. 715-724

Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla III. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Stab. Ferrari, Venezia

De La Sizeranne, R., *La photographie est-elle un art?*, Hachette, Paris

1900

Thovez, E., *Ruskin*, in "La Stampa", 23 gennaio, pp. 1-2

Thovez, E., *La colpa dell'insegnamento del disegno*, in "La Stampa", 3 febbraio, pp. 1-2

Thovez, E., *Torniamo alla natura!*, in "La Stampa", 16 febbraio, pp. 1-2

De La Sizeranne, R., *L'Art a l'Exposition de 1900. II. Le bilan de l'impressionnisme*, in "Revue des deux mondes", vol. CLIX, 1° maggio, pp. 628-651

Thovez, E., *Racconti americani*, in "Corriere della Sera", 22-23 giugno, p. 1

Thovez, E., *Malinconie intempestive*, in "Corriere della Sera", 10-11 luglio, pp. 1-2

Thovez, E., *Sfogliando un codice*, in "La Stampa", 27 luglio, pp. 1-2

Thovez, E., *Un'Esposizione di pittura, al buio*, in "La Stampa", 14 agosto, p. 3

Thovez, E., *Il paesaggio francese nel secolo*, in "La Stampa", 27 agosto, pp. 1-2

Thovez, E., *Oleografi e pittori in Francia, nel decennio decorso*, in "La Stampa", 12 settembre, pp. 1-2

Thovez, E., *Rodin*, in "La Stampa", 29 settembre, pp. 1-2

Thovez, E., *La scoltura mondiale a Parigi*, in "La Stampa", 6 novembre, pp. 1-2

Thovez, E., *Il trionfo del nuovo stile a Parigi*, in "La Stampa", 19 novembre, pp. 1-2

Thovez, E., *Le arti decorative straniere a Parigi*, in "La Stampa", 5 dicembre, pp. 1-2

Il trionfo del nuovo stile, in "Gazzetta degli artisti", a. VI, n. 24, 17 dicembre, s. p.

Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla Gran Mostra di Parigi (I), in "Arte italiana decorativa e industriale", n° 5, a. IX, pp. 41-42

Twain, M., *Racconti americani*, tradotti dall'inglese da Enrico Thovez, Tipografia Del Corriere della Sera, Milano

1901

Bistolfi, L., Delleani, L., Reycend, G., Thovez, E., *Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna*, in "Gazzetta del Popolo", 3 gennaio, pp. 3-4

Esposizione internazionale di arte decorativa, in "La Stampa", 3 gennaio, p. 2

La riunione preparatoria dell'esposizione internazionale a Torino nel 1902, in "Gazzetta del Popolo", 5 gennaio, p. 4

Bovet, E., *L'Art en Italie. II*, "La semaine littéraire", a. IX, n. 367, 12 gennaio, pp. 13-15

Thovez, E., *Boecklin* [sic], in "La Stampa", 21 gennaio, pp. 1-2

Pica, V., *La pittura all'Esposizione di Parigi. II*, in "Emporium", vol. XIII, n. 73, gennaio, pp. 27-44

Un atto di squisita cortesia dei veneziani per la Mostra di Torino, in "La Stampa", 4 febbraio, p. 2

Prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna, in "Gazzetta del Popolo", 7 marzo, p. 5

Ojetti, U., *Cent'anni di pittura francese*, in "Nuova antologia", vol. CLXVI, n. 176, fasc. 704, 16 aprile, pp. 639-653

Ojetti, U., *Le quattro esposizioni Veneziane*, in "La Lettura", a. I, n. 5, maggio, pp. 385-399

Ojetti, U., *Quarta Esposizione internazionale a Venezia. Pittori e scultori italiani*, in "Corriere della Sera", 2-3-4 giugno, p. 2

La Piccola Guida di Torino per l'Esposizione Internazionale d'arte decorativa, in "La Stampa", 30 giugno, p. 2

Esposizione d'Arte decorativa moderna, in "La Stampa", 8 luglio, p. 3

Esposizione Internazionale del 1902 a Torino. Una riunione della Commissione generale, in "Gazzetta del Popolo", 8 luglio, p. 4

Thovez, E., *L'arte a Venezia. Previati*, in "La Stampa", 12 luglio, pp. 1-2

[Thovez, E.], *Il grande avvenimento dell'anno venturo a Torino. Il concorso cordiale dell'Italia e dell'estero. L'attività felice del Comitato*, in "La Stampa", 13 luglio, pp. 2-3

Benelli, S., *La IV Esposizione d'Arte a Venezia. Veneti - Lombardi - Piemontesi*, in "La Rassegna internazionale", a. II, vol. VI, fasc. II, 15 luglio, pp. 108-117

Thovez, E., *L'arte a Venezia. Il paesaggio*, in "La Stampa", 24 settembre, pp. 1-2

Thovez, E., *L'arte a Venezia. La scoltura*, in "La Stampa", 2 ottobre, pp. 1-2

Ettoris, E., *Sette giorni a Venezia*, in "La Vita internazionale", a. IV, n. 20, 20 ottobre, pp. 645-649

Ad Augusto Rodin, in "La Stampa", 26 ottobre, p. 2

Thovez, E., *L'asiatismo invadente*, in "La Stampa", 11 novembre, pp. 1-2

IV^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 22 aprile – 31 ottobre 1901), Ferrari, Venezia

Beduschi, M., *L'arte e la critica. Considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Cabianca, Verona

Calderini, M., *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882*, Paravia, Torino

Pica, V., *L'Arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo
Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla IV. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, C. Ferrari, Venezia

Rendiconti delle sedute solenni della R. Accademia dei Lincei, vol. I (1892-1901), Roma

Thovez, E., *Il poema dell'adolescenza*, Renzo Streglio e C., Torino

Todaro all'Esposizione. Rivista umoristica della IV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, caricature di Romeo Marchetti, Stab. Tip. Lit. G. Draghi, Venezia

1902

Thovez, E., *Olbrich e la Colonia di Darmstadt*, in "La Lettura", a. II, n. 1, gennaio, pp. 1-7

- Stella, A., *Il Verdetto del Giurì della Critica. Lettera aperta all'Ill.mo signor conte Filippo Grimani, Sindaco di Venezia e Presidente dell'Esposizione*, in "Gazzetta degli artisti", a. VIII, n. 4, 10 febbraio, pp. 1-2
- Bistolfi, L., Calandra, D., Ceragioli, G., Reycend, G. A., Thovez, E., *Lo scopo*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 1-3
- [Thovez, E.], *La I^a Esposizione internazionale d'Arte decorativa moderna. Cronaca*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 1, gennaio [ma marzo], pp. 1-4
- Thovez, E., *Leonardo Bistolfi – Turin*, in "Deutsche Kunst und Dekoration", vol. X, n. 7, aprile, pp. 331-338
- Volframo [Cena, G.], *Teatri ed arte. L'esposizione di Torino – Genio civile Uffici tecnici – La Mostra di Bianco e Nero*, in "Nuova Antologia", vol. XCIX, fasc. 729, 1° maggio, p. 141-148
- Pica V., *L'esposizione d'arte decorativa. Il problema dell'architettura moderna*, in "La Stampa", 27 maggio, pp. 1-2
- Thovez, E., *La colpa dell'insegnamento del disegno*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. I, n. 3, marzo [ma maggio], pp. 75-83
- Nemi [Cena, G.], *Tra libri e riviste*, in "Nuova Antologia", vol. XCIX, fasc. 732, 16 giugno, pp. 748-755
- Thovez, E., *The first international exhibition of modern decorative art at Turin*, in "The Studio", vol. XXVI, n. 111, giugno, pp. 45-47
- L'Esposizione di Torino. Il discorso del Ministro Nasi*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 4, aprile [ma giugno], pp. 106-115
- Bistolfi, L., *L'Arte decorativa moderna*, conferenza tenuta il 4 giugno 1902, al Teatro Alfieri di Torino, per incarico dell'Università Popolare, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 5, maggio [ma luglio], pp. 129-152
- L'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Il concorso della Germania*, in "La Stampa", 30 agosto, p. 3
- Fierens-Gevaert, H., *La Sezione Belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 6, giugno [ma agosto], pp. 161-192
- Thovez, E., *L'Architettura Belga all'Esposizione di Torino*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 7, luglio [ma novembre], pp. 193-210
- Angeli, D., *Per la gloria artistica di Torino*, in "Nuova Antologia", vol. CLXXXVI, fasc. 743, 1° dicembre, pp. 441-447
- e.t. [Thovez, E.], *Notizie. La prima Esposizione internazionale d'Arte decorativa e la critica italiana – L'Esposizione di Torino e la critica straniera*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 8, agosto [ma dicembre], pp. 244-256
- Ceradini, M., *Restiamo Italiani*, in "Il Giovane Artista Moderno", n. 1, pp. 1-5
- Durrieu, P., *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre*, Paris
- Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Catalogo ufficiale*, s.d. [ma 1902]
- 1903
- Durrieu, P., *Les débuts des Van Eyck*, in "Gazette des Beaux-Arts", a. XLV, vol. 29, 1° gennaio, pp. 5-18
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 51, 3 marzo
- Savarese, R., *Arte Nuova italiana. Il movimento moderno in Sicilia*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 257-277
- Thovez, E., *Nord o Sud? Nell'indirizzo decorativo*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 9, 1902 [ma aprile 1903], pp. 277-284

- Thovez, E., *L'arte a Venezia. L'arte decorativa. La decorazione delle sale*, in "La Stampa", 9 maggio, pp. 1-2
- Thovez, E., *L'arte a Venezia. Marasma Veneziano*, in "La Stampa", 30 maggio, pp. 1-2
- Da questa parte, o Signori*, in "La baraonda artistica", numero unico, 31 maggio, pp. n.n. [3-4]
- Le paturnie di un critico*, in "La baraonda artistica", numero unico, 31 maggio, p. n.n. [4]
- Thovez E., *L'Arte decorativa tedesca all'Esposizione di Torino*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 10, 1902 [ma maggio 1903], pp. 289-309
- De Maria, M., *Tribuna degli artisti. Lettera aperta al sig. Enrico Thovez critico e pittore*, in "Gazzetta degli artisti", a. IX, 29 giugno, p. 3
- Thovez, E., *Whistler*, in "L'Illustrazione italiana", a. XXX, n. 31, 2 agosto, pp. 89, 92
- L'Esposizione di Torino e la critica straniera*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903] pp. 348-349
- Thovez, E., *La Sezione Olandese all'Esposizione di Torino*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 11, 1902 [ma settembre 1903], pp. 321-333
- Thovez, E., *L'arte a Venezia. Il paesaggio straniero*, in "La Stampa", 27 ottobre, pp. 1-2
- La Redazione, *Ai lettori*, in "L'Arte decorativa moderna", a. I, n. 12, 1902 [ma ottobre 1903], pp. 353-354, 356
- Atti del Municipio di Torino. 1903*, Eredi Botta, Torino
- Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna sotto l'alto patronato di S. M. il re d'Italia. Relazione della giuria internazionale*, Tipografia Roux e Viarengo, Torino
- RELAZIONE letta dal Socio Gamurrini, a nome anche del Socio Gatti nella seduta del 16 febbraio 1902, sulla memoria del sig. Enrico Thovez intitolata: Il medioevo dorico e lo stile del Dypylon [sic]*, in *Memorie, Atti della R. Accademia dei Lincei*, parte 1^a, seria quinta, vol. IX, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, p. 6
- Thovez, E., *Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon. Memoria di ENRICO THOVEZ*, in *Memorie, Atti della R. Accademia dei Lincei*, parte 1^a, seria quinta, vol. IX, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma, pp. 6-74
- Thovez, E., *Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon*, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma
- 1904
- Thovez, E., *Un tesoro distrutto. Il libro d'ore del duca di Berry*, in "La Stampa", 29 gennaio, pp. 1-2
- Thovez, E., *I miserabili avanzati del Libro d'Ore del Duca di Berry*, in "La Stampa", 7 febbraio, p. 2
- Thovez, E., *Tradizionalisti e modernisti*, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 3, [marzo], pp. 76-80
- Thovez, E., *Una casa operaia*, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 4, [aprile], pp. 97-100
- e.t. [Thovez, E.], *Un ufficio moderno*, in "L'Arte decorativa moderna", a. II, n. 4, [aprile], pp. 102-109
- Thovez, E., *L'estetica del giardinaggio*, in "La Stampa", 13 maggio, pp. 1-2
- Thovez, E., *Le miserie della danza moderna*, in "La Stampa", 24 maggio, pp. 1-2
- Thovez, E., *La distruzione delle montagne*, in "La Stampa", 3 agosto, pp. 1-2
- Si distruggono le montagne!*, in "La Stampa", 8 agosto, pp. 2-3
- Thovez, E., *Negli studi dei nostri artisti. Quel che prepara Giacomo Grosso. Il panorama dell'assedio di Torino*, in "La Stampa", 4 dicembre, p. 5
- Thovez, E., *Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 30 dicembre, p. 5
- De la Sizeranne, R., *Les Questions Esthétiques Contemporaines*, Librairie Hachette et C., Paris

Décugis, L., *Cesare Thovez* [necrologio], in *R. Museo Industriale Italiano in Torino. Annuario per l'anno scolastico 1903-1904*, Tipografia G.U. Cassone, Torino, pp. XLI-IL

Gorrini, G., *L'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino*, Streglio, Torino - Genova

1905

Thovez, E., *Il successo degli artisti piemontesi al concorso del Pensionato Artistico di Roma*, in "La Stampa", 2 gennaio, p. 3

Thovez, E., *Negli studi dei nostri artisti. Ciò che prepara Edoardo Rubino*, in "La Stampa", 19 gennaio, p. 3

Thovez, E., *Come si deve dipingere?*, in "La Stampa", 31 marzo, pp. 1-2

Thovez, E., *Il problema delle tendenze*, in "La Stampa", 4 maggio, pp. 1-2

Thovez, E., *L'arte Venezia. Le degenerazioni del tecnicismo. Il fallimento delle tecniche moderne*, in "La Stampa", 29 maggio, pp. 2-3

Thovez, E., *Poeti e prosatori del paesaggio*, in "La Stampa", 6 giugno, pp. 1-2

Thovez, E., *La questione del Pensionato artistico nazionale e il ricorso contro il torinese Carena*, in "La Stampa", 2 novembre, p. 3

Thovez, E., *Zocchi preposto a Bistolfi!*, in "La Stampa", 15 dicembre, p. 2

Thovez, E., *La sala Fontanesi al nostro Museo Civico. Ciò che si è fatto e ciò che si deve fare*, in "La Stampa", 21 dicembre, p. 3

Thovez, E., *Il Pensionato artistico restituito al pittore Carena*, in "La Stampa", 25 dicembre, p. 3

Cuchetti, G., *Spiere de sol!*, prefazione di G. Antona Traversi, Tipografia elzeviriana, Roma

Thovez, E., *Artistic Photography in Italy* (translated by E. Preston), in *Art in Photography*, numero speciale della rivista "The Studio", London, pp. n.n.

1906

Thovez, E., *L'Esposizione di Milano. L'ambiente e gli edifici. Nel Parco*, in "La Stampa", 13 marzo, p. 1

Thovez, E., *L'Esposizione di Milano. Gli edifici di piazza d'Armi*, 26 marzo, pp. 1-2

E. T. [Thovez, E.], *La decorazione del ponte Umberto I*, in "La Stampa", 23 aprile, p. 3

Thovez, E., *I Sovrani inaugurano l'Esposizione di Milano*, in "La Stampa", 29 aprile, pp. 1-2

Thovez, E., *L'arte malata*, in "La Stampa", 19 maggio, pp. 1-2

Thovez, E., *La pittura a Milano. Artisti organizzati e non organizzati. I piemontesi*, in "La Stampa", 4 giugno, pp. 2-3

Pei diritti della critica, in "La Stampa", 5 giugno, p. 3

Ancora per la libertà della critica, in "La Stampa", 10 giugno, p. 4

Cini, *Reati e pene. Pel diritto e per la libertà della critica*, in "La Stampa", 26 giugno, p. 3

"Il Manipolo", n. 5, 5 luglio

Thovez, E., *La pittura a Milano. I Romani*, 16 luglio 1906, pp. 1-2

La sentenza contro i pittori Pollonera, Gachet e Vercelli. La critica e i suoi diritti, in "La Stampa", 20 luglio, p. 5

Pica, V., *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, in "Emporium" vol. XXIV, n. 139, luglio, pp. 3-20

La querela di Ugo Ojetti contro il pittore Sartorio, in "Corriere della Sera", 11 settembre, p. 3

1907

Thovez, E., *Verso la Grecia in attesa del Re d'Italia*, in "La Stampa", 8 aprile, pp. 1-2

Thovez, E., *Sull'acropoli*, in "La Stampa", 10 aprile, p. 1

Thovez, E., *Il "vernissage" della VII Esposizione Internazionale di Arte a Venezia*, in "La Stampa", 27 aprile 1907, pp. 1-2

Thovez, E., *La pittura piemontese a Venezia*, in "La Stampa", 20 maggio, p. 3

L'Arte Decorativa Moderna, *ai Lettori*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. III, n. 4, [novembre 1907], pp. 97-98

D'Ovidio, E., *Adunanza del 25 Novembre 1906, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, in *Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, XLII (1906-1907), Carlo Clausen, Torino, pp. 121-123

Jessen, J. [Michaelson, Anna], *Prerafaelismo*, con aggiunte originali sul Prerafaelismo in Italia del Dr. Enrico Thovez, Carlo Clausen, Torino

1908

Per la Quadriennale. Un accordo necessario, in "Gazzetta del Popolo", 16 gennaio, p. 5

L'arte plastica in Francia, in "Vita d'Arte", a. I, n. 1, gennaio, pp. 55-57

A proposito della "Quadriennale di Belle Arti", in "La Stampa", 9 marzo, p. 3

Thovez, E., *Una visita alla salma di De Amicis*, in "La Stampa", 13 marzo, p. 3

Thovez, E., *L'amico dell'Alpe*, in "La Stampa", 13 marzo, p. 3

Thovez, E., *Veglia funebre. Mondiale plebiscito di dolore*, in "La Stampa", 13 marzo, p. 4

Thovez, E., *Il funerale di Edmondo De Amicis fra un nembo di fiori a Bordighera*, in "La Stampa", 14 marzo, p. 1

L'arte italiana dalla "Quadriennale", in "La Stampa", 15 maggio, pp. 3-4

e.t. [Thovez, E.], *Note d'arte. Un ritratto dell'onorevole Giolitti di Giacomo Grosso*, in "La Stampa", 23 maggio, p. 3

Crainquebille [Thovez, E.], *L'arte di celluloidi*, in "La Stampa", 29 luglio, p. 3

Thovez, E., *Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 15 novembre, p. 3

Pica, V., *Gli impressionisti francesi*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo

Soffici, A., *Paul Cézanne*, in "Vita d'arte", vol. I, n. 6, pp. 320-331

1909

Thovez, E., *L'arte di dipinger male*, in "La Stampa", 7 gennaio, p. 3

Barbantini, N., *Un critico in errore*, in "Gazzetta di Venezia", 16 gennaio, p. 3

Thovez, E., *Rivelazione postuma di Lorenzo Delleani*, in "La Stampa", 18 gennaio, p. 3

Soffici, Ulderigo [A.], *Enrico Thovez e l'arte moderna*, in "Fieramosca", 27-28 gennaio, p. 3

Cepperello [Ambrosini, L.], *Nel giornalismo torinese: "La Stampa". III*, in "La Voce", a. I, n. 12, 4 marzo, pp. 47-48

Perché scrivete nel "Fieramosca"?, in "La Voce", a. I, n. 13, 11 marzo, p. 52

Soffici, A., *L'impressionismo e la pittura italiana. I*, in "La Voce", a. I, n. 16, 1° aprile, p. 61

Thovez, E., *L'arte a Venezia. Franz Stuck*, in "La Stampa", 6 maggio, p. 3

Thovez, E., *Tiepolo*, 23 giugno 1909, p. 3

e.t. [Thovez, E.], *Arti e Scienze. Negli studi dei nostri artisti*, in "La Stampa", 27 luglio, p. 4

La Mostra fiorentina del ritratto italiano, in "La Stampa", 22 dicembre, p. 6

Faure, C., *Monticelli*, Collection de la Grande Revue, Paris

Molmenti, P., *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Hoepli, Milano

1910

Thovez, E., *Il punto debole di un gigante*, in "La Stampa", 4 gennaio, p. 3

Thovez, E., *I creatori del realismo pittorico*, in "La Stampa", 17 febbraio, p. 3

Thovez, E., *Il ritratto nel Settecento alla Società per le Belle Arti di Milano*, in “La Stampa”, 3 marzo, p. 6

Cecchi, E., “*Il pastore, il gregge e la zampogna*”, in “La Voce”, a. II, n. 19, 21 aprile, pp. 306-207

Thovez, E., *L’arte a Venezia. Un sognatore: Monticelli*, in “La Stampa”, 10 maggio, p. 3

Soffici, A., *L’impressionismo a Firenze*, in “La Voce”, a. II, n. 22, 12 maggio, pp. 317-318

Thovez, E., *L’arte a Venezia. Un decoratore: Gustav Klimt*, in “La Stampa”, 18 maggio, p. 3.

Thovez, E., *L’arte a Venezia. Dal realismo di Courbet a quello di Roll*, in “La Stampa”, 24 maggio, p. 3

Thovez, E., *L’arte a Venezia. Un impressionista: Renoir*, in “La Stampa”, 1 giugno, p. 3.

Thovez, E., *Le Arti Decorative alla Mostra di Torino*, in “Esposizione di Torino 1911”, a. I, n. 10, ottobre, pp. 148-149

Sorani, A., *La Mostra del Ritratto a Firenze*, in “La Stampa” 21 ottobre, p. 3

Thovez, E., *Vittorio Avondo*, in “La Stampa”, 15 dicembre, p. 3

Croce, B., *Anticarduccianesimo postumo*, in “La Critica”, vol. VIII, pp. 1-21

Ojetti, U., *Mostra individuale di Pierre Auguste Renoir*, in *IX Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 22 aprile – 31 ottobre 1910), Ferrari, Venezia, pp. 36-40

Thovez, E., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Ricciardi, Napoli 1910

1911

Thovez, E., *La Mostra del ritratto italiano a Firenze*, in “La Stampa”, 11 marzo, pp. 4-5

Thovez, E., *L’Alfa e l’Omega*, in “La Stampa”, 17 marzo, p. 3

Thovez, E., *La Mostra retrospettiva di Castel Sant’Angelo*, in “La Stampa”, 29 marzo, p. 3

Thovez, E., *La mostra di Belle Arti a Roma. I Reali inaugurano il Padiglione austriaco*, in “La Stampa”, 5 aprile, p. 3

Thovez, E., *Alla vigilia del grande avvenimento. Attraverso l’Esposizione*, in “La Stampa”, 20 aprile, p. 5

Thovez, E., *Attraverso l’Esposizione. L’arte e la casa*, in “La Stampa”, 10 luglio, p. 3

Thovez, E., *Un dimenticato: Ranzoni*, in “La Stampa”, 29 settembre 1911, p. 3

Mostra del ritratto italiano. Dalla fine del sec. XVI all’anno 1861, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo – luglio 1911), Firenze

Scarfoglio, E., *Il libro di don Chisciotte*, A. Quattrini, Firenze

1912

L’amico di Vautrin [Gioda, M.], *Enrico Thovez. Il critico d’Arte della “Stampa”*, in “La Folla”, a. I, n. 2, 4 agosto, pp. 28-29

Simplicissimus [Thovez, E.], *La coda dell’asino*, in “La Stampa”, 12 dicembre, p. 3

Gleizes, A., Metzinger, J., *Du “Cubisme”*, Eugène Figuière Éditeurs, Paris

Seidel, C., *Torino mia. Impressioni di uno straniero*, incisioni su legno di Nicola Galante, Mittone, Torino [s.d. ma 1912]

Thovez, E., *Mostra retrospettiva di Vittorio Avondo*, in *X Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 23 aprile – 31 ottobre 1912), C. Ferrari, Venezia, pp. 66-67

1913

Consiglio comunale di Torino. Le entrate – I direttori di Musei, in “La Stampa”, 6 marzo, p. 4

Thovez nominato direttore del Museo d’arte moderna a Torino, in “Corriere della Sera”, 6 marzo, p. 4

Papini, G., *Estetica scolastica*, in “La Stampa”, 29 aprile, p. 3

Cantù, A., *Dall'impressionismo del colore all'impressionismo della linea (A proposito della Mostra dei pittori futuristi)*, in "Vita d'Arte", a. VI, n. 64, aprile, pp. 133-138

Seidel [Seidel, C.], *Pizzicata ad un criticastro*, in "Lacerba", a. I, n. 9, 1° maggio, pp. 95-96

Cantù, A., *La Secessione romana*, in "Vita d'Arte", a. VI, n. 67-68, luglio-agosto, pp. 44-60

Thovez, E., *Una critica ingenua*, in "La Stampa", 19 settembre, p. 3

Croce, B., *Breviario di estetica*, Gius. Laterza & Figli, Bari

Thovez, E., *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l'anno 1913*, in *Annuario del Municipio di Torino 1912-1913*, G. V. Vassallo, Torino, pp. 467-468

1914

Il riordinamento della Galleria d'Arte Moderna. Notevoli doni e acquisti – La magnifica ala VIII, in "La Stampa", 1 luglio, p. 6

V., A., *Il riordinamento della Galleria d'Arte Moderna*, in "Pagine d'Arte", a. II, n. 13, 30 luglio, p. 186

Simplicissimus [Thovez, E.], *L'enigma*, in "La Stampa", 25 settembre, p. 3

Barbantini, N., *I Moderni alla XI Biennale Veneziana. Medardo Rosso – James Ensor*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", a. I, vol. II, pp. 174-188

Regolamento pel Museo Civico – Galleria di Arte Moderna, in *Annuario del Municipio di Torino 1913-1914*, Tipografia Enrico Schioppo, Torino

1915

Simplicissimus [Thovez, E.], *La crisi ideale*, in "La Stampa", 11 febbraio, p. 3

Calamus [Thovez, E.], *La voce dei monumenti*, in "La Stampa" 29 maggio, p. 3

Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, (1908-1915), vol. VIII, Fratelli Bocca, Torino

Sillani, T., *Lembi di patria*, Alfieri e Lacroix, Milano

Thovez, E., *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l'anno 1914*, in *Annuario del Municipio di Torino 1914-1915*, Enrico Schioppo, Torino, pp. 517-519

1916

Simplicissimus [Thovez, E.], *Estetica di guerra*, in "La Stampa", 2 aprile, p. 3

Un artiste combattant. Mathurin Méheut, in "L'Illustration", n. 3834, 26 agosto, pp. n.n.

Thovez, E., *L'Arte e la Guerra*, in "La Stampa", 29 settembre, p. 3

Thovez, E., *Galleria Civica di Arte Moderna. Relazione del Direttore per l'anno 1915*, in *Annuario del Municipio di Torino 1915-1916*, Enrico Schioppo, Torino, pp. 203-206

1917

Thovez, E., *I monumenti italiani e la guerra*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Alfieri & Lacroix, Milano

1918

Thovez, E., *Estetica di guerra*, in "Il Resto del Carlino", 30 maggio, p. 3

Fiumi, L., *Corrado Govoni*, Taddei, Ferrara

1919

Beltrami, L., *Il volto di Leonardo*, in "Emporium", vol. XLIX, n. 289, gennaio, pp. 3-17

Thovez, E., *Il volto di Leonardo*, in "Il Resto del Carlino", 15 febbraio, p. 3

Thovez, E., *Franz Stuck*, in "Il Resto del Carlino", 14 maggio, p. 3

Pancrazi, P., *Uno scrittore in anticipo*, in "Il Resto del Carlino", 4 settembre, p. 3

Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. Previati*, in "Gazzetta del Popolo", 19 ottobre, p. 3

Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. La crisi*, in "Gazzetta del Popolo", 26 ottobre, p. 3
Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. Cézanne*, in "Gazzetta del Popolo", 2 novembre, p. 3
Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. L'arte deforme*, in "Gazzetta del Popolo", 12 novembre, p. 3
Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. Il filosofo*, in "Gazzetta del Popolo", 16 novembre, p. 2
Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. L'arte innaturale*, in "Gazzetta del Popolo", 28 novembre, p. 3
Thovez, E., *Figure e problemi dell'arte. L'Arte di domani*, in "Gazzetta del Popolo", 18 dicembre, p. 3
Barbantini, N., *Gaetano Previati*, Bestetti & Tumminelli, Roma Milano
Carrà, C., *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze
Thovez, E., *Mimi dei moderni*, Ricciardi, Napoli

1920

Thovez, E., *L'infantilismo*, in "Gazzetta del Popolo", 4 gennaio, p. 3
Thovez, E., *Pascoli e Croce*, in "Gazzetta del Popolo", 18 gennaio, p. 3
Thovez, E., *Il genio balbuziente*, in "Gazzetta del Popolo", 1° agosto, p. 3
Thovez, E., *Il realista*, in "L'illustrazione italiana", a. XLVII, n. 35, 29 agosto, p. 265
Thovez, E., *La vera critica d'arte*, in "Gazzetta del Popolo", 5 settembre, p. 3

1921

Thovez, E., *Il vero Dante*, in "Gazzetta del Popolo", 1 gennaio, p. 3
Thovez, E., *La patria del brutto*, in "Gazzetta del Popolo", 30 gennaio, p. 3
Raff., [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], in "I libri del giorno", a. IV, n. 4, aprile, p. 190
Ojetti, U., *Libri d'arte. Thovez e il vangelo della pittura*, in "Corriere della Sera", 21 maggio, p. 3
Lazzeri, G., *Lettres italiennes*, in "Mercure de France", a. XXXII, 1° giugno, pp. 542-553
Barbantini, N., *Una replica al Thovez*, in "Gazzetta di Venezia", 19 giugno, p. 3
Giacobbe, O., [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], "La Rassegna italiana", a. IV, n. 37, giugno, p. 397
Carrà, C., [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], "Rivista di Milano", a. IV, n. 66, 20 luglio, pp. 174-178
Thovez, E., *Il dogma crociano*, 28 agosto, p. 3
[recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], "Rivista d'Italia", a. XXIV, vol. III, fasc. XI, 15 novembre 1921, p. 360
Prezzolini, G., *Thovez il precursore*, in "Il Messaggero", 9 dicembre
Annunzi e spunti, in "L'Archiginnasio. Bullettino della Biblioteca comunale di Bologna", a. XVI, n. 4-6, luglio-dicembre, pp. 208-216
B. C. [Croce, B.], [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], "La Critica", vol. XIX, pp. 187-188
Flora, F., *Dal romanticismo al futurismo*, V. Porta, Piacenza
Thovez, E., *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*, S. Lattes & C., Torino-Genova

1922

Thovez, E., *Il filosofo l'arte e la realtà*, in "Gazzetta del Popolo", 19 febbraio, p. 3
Somarè, E., *Critica d'arte*, in "L'Esame", a. I, fasc. I, 15 aprile, pp. 68-72
Venturi, L., *L'arte del passato. Da Caravaggio a Tiepolo*, in "L'Illustrazione del popolo", 17-23 aprile, p. 6

Marangoni, M., *La pittura del '600 e '700 a Palazzo Pitti*, in "La Stampa", 19 aprile, p. 3
 Thovez, E., *L'arte a Venezia. I mostri*, in "Gazzetta del Popolo", 2 giugno, p. 3
 Thovez, E., *L'arte a Venezia. Due individualità*, in "Gazzetta del Popolo", 9 giugno, p. 3
 Thovez, E., *Il 600 il 700 a Firenze. Caravaggio*, in "Gazzetta del Popolo", 18 giugno, p. 3
 Thovez, E., *Il 600 il 700 a Firenze. Caravaggio e il realismo*, in "Gazzetta del Popolo", 27 giugno, p. 3
 Thovez, E., *Il 600 il 700 a Firenze. Fantasie critiche*, in "Gazzetta del Popolo", 29 giugno, p. 3
 Marangoni, M., [lettera], in Thovez, E., *Caravaggio e la critica*, in "Gazzetta del Popolo", 17 luglio, p. 2
 Venturi, L., [lettera], in Thovez, E., *La critica moderna e la realtà*, in "Gazzetta del Popolo", 1° agosto, p. 4
 Moschini, V., [recensione a: E. Thovez, *Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte*], in "La Cultura", vol. I, fasc. 5, 15 aprile, pp. 282-284

1923

Thovez, E., *La sala degli analfabeti*, in "Gazzetta del Popolo", 20 maggio, p. 3
 Romagnoli, E., *Un anno di vita intellettuale*, Sandron, Milano
 Thovez, E., *Il viandante e la sua orma*, R. Ricciardi Editore, Napoli

1924

Enrico Thovez, che aveva accettato..., in "Il Secolo", 23 gennaio, p. 3
 Cecchi, E., *Il filo d'Arianna*, in "Il Secolo", 12 agosto, p. 3
 Thovez, E., *Il filo d'Arianna*, edizioni "Corbaccio", Milano
 Thovez, E., *Il poema dell'adolescenza*, Treves, Milano

1925

A., L., *La morte di Enrico Thovez*, in "La Stampa", 17 febbraio, p. 3
 Gigli, L., *La morte di Enrico Thovez*, in "Gazzetta del Popolo", 17 febbraio, p. 3
La morte di Enrico Thovez, in "Avanti", 17 febbraio, p. 2
La morte di Enrico Thovez, in "Corriere della Sera", 17 febbraio, p. 3
La morte di Enrico Thovez, in "Il Momento", 17 febbraio, p. 3
La morte di Enrico Thovez, "Il Secolo", 17 febbraio, p. 3
 Ravegnani, G., *Artisti che scompaiono. La morte di Enrico Thovez*, in "Il Regno", 17 febbraio, p. 3
I solenni funerali di Thovez, in "Gazzetta del Popolo", 18 febbraio, p. 5
Le esequie di Enrico Thovez, in "Corriere della Sera", 18 febbraio, p. 2
Enrico Thovez, in "L'idea Nazionale", 19 febbraio, p. 3
 Cecchi, E., *Enrico Thovez*, "Il Secolo", 20 febbraio, p. 3
 Pancrazi, P., *Enrico Thovez*, "Il resto del Carlino", 20 febbraio, p. 3
 G. S. G. [Giuseppe Gargano], *Enrico Thovez*, in "Il Marzocco", a. XXX, n. 8, 22 febbraio, p. 3
 Piccoli, V., *La morte di Enrico Thovez*, in "L'Illustrazione italiana", 22 febbraio, p. 162
 Pignato, L., *Enrico Thovez*, in "Il Baretto", a. I, n. 4, 5 marzo, p. 17
Enrico Thovez, in "I libri del giorno", vol. VIII, n. 3, marzo, pp. 125-126
Enrico Thovez, in "Rivista di letture", n. 3, marzo, pp. 90-91
 g. pr. [Giuseppe Prezzolini], *Enrico Thovez*, in "Leonardo. Rassegna mensile della cultura italiana", vo. I, n. 3, marzo, p. 60
 Turina, C., *Enrico Thovez*, in "Le arti decorative", n. 3, marzo, pp. 20-24
Libri di cui si tace..., in "Emporium", vol. LXI, n. 363, marzo, p. 187

C. P., *Sur la mort d' Enrico Thovez*, in "Mercure de France", a. XXXVI, n. 643, 1° aprile, pp. 282-283

L'inaugurazione della nuova sede dell'Associazione della Stampa Subalpina, in "La Stampa", 22 giugno, p. 2

Thovez, E., *La ruota di Issione. Mimi di un decennio*, Ricciardi, Napoli

1926

Pancrazi, P., *Enrico Thovez*, in *Almanacco letterario 1926*, Mondadori, Milano, pp. 36-40

1928

Pompeati, A., *Le idee musicali di Enrico Thovez*, in "La rassegna musicale", a. I, n. 10, ottobre, pp. 540-545

1930

Venturi, L., *Mostra individuale di Amedeo Modigliani*, in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. 1930*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio – 4 novembre 1930), Carlo Ferrari, Venezia, pp. 116-118

Thovez, E., *La meccanica dell'universo*, Torino

1931

Thovez, E., *Da Leonardo alla fisica moderna*, in "L'ingegneria moderna", a. IV, n. 6, giugno, pp. 243-244

Thovez, E., *Dagli atomi agli astri*, Società Tipografica Monregalese, Mondovì

1933

Thovez, E. *L'essenza della gravitazione, l'elasticità dell'etere degli atomi e degli astri*, S.P.E., Torino

1937

Flora, F., *La Gazzetta Letteraria. II. La polemica dannunziana*, in "Emporium", Vol. LXXXV, n. 509, maggio, pp. 259-264

1938

Thovez, E., *Scritti inediti*, Treves, Milano

1939

Thovez, E., *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di Torasso, A., Garzanti editore, Milano

1946

Lodovici, S., *Storici teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Tosi, Roma

1947

Ettore Thovez [necrologio], in "L'Elettrotecnica", vol. 34, n. 7, p. 300

1949

Longhi, R., *Prefazione con un ragguaglio su L'impressionismo e il gusto degli italiani*, in Rewald, J., *Storia dell'impressionismo*, Sansoni editore, Firenze, pp. VII-XXIX

1950

Thovez, E., *Torino fine secolo. Uno scritto inedito di Enrico Thovez*, in "Gazzetta del Popolo", 18 febbraio, p. 3

1951

Giovanni Chevalley architetto, a cura della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino

1952

Longhi, R., *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno – 19 ottobre 1952), Alfieri, Venezia, pp. 33-36

1953

Mostra di Arturo Conterno pittore, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, gennaio 1953), Tipografia Torinese, Torino

1954

Biancotti, A., “*Ai tempi di Addio giovinezza*”. *Cronache e profili della Belle Époque*, Gastaldi Editore, Milano

Gallico, G., *Torino di ieri. Ritratti e ricordi*, Edizioni Palatine, Torino

1959

Einaudi, L., *Acqua potabile, gas, impianto idroelettrico e piani regolatori a Torino*, I, in *Cronache economiche e politiche di un trentennio (1893-1925)*, vol. II [1903-1909], Einaudi, Torino, p. 144-148

1960

Galvano, A., *Per lo studio dell'Art Nouveau a Torino*, in “*Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti*”, pp. 125-134

1961

Meeks, C. L.V., *The real Liberty of Italy. The Stile Floreale*, in “*The art bulletin*”, vol. XLIII, 2, giugno, pp. 113-130

1964

Cremona, I., *Il tempo dell'Art Nouveau*, Vallecchi, Firenze

1965

Furiosi, I., *La evoluzione della problematica critica nella pubblicistica letteraria del “Corriere della Sera” dal 1876 al 1900*, in “*Aevum*”, a. XXXIX, fasc. III-IV, maggio-agosto, pp. 289-324

1966

Bossaglia, R., *Testimonianze critiche dell'età Liberty in Italia*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, vol. I, Artipo, Milano, pp. 903-950

Fénéon, F., *Au-delà de l'impressionisme*, a cura di F. Cachin, Hermann, Paris

1968

Bossaglia, R., *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano

1970

Mirandola, G., *La «Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900)*, in “*Lettere Italiane*”, vol. 22, n. 3, luglio-settembre, pp. 298-324

Richter, M., *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914*, Vita e Pensiero, Milano

1971

Angelo Morbelli. Il primo divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo, Poggialini Tominetti, M. (a cura di), Edizioni La Rete, Milano

Fratini, F. R., *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, "Nadar", 3, Martano editore, Torino

1972

Monticone, A., *Gli italiani in uniforme 1915/1918. Intellettuali, borghesi e disertori*, Laterza, Bari

Spriano, P., *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci*, Einaudi, Torino

1973

Bairati, E., Bossaglia, R., Rosci, M., *L'Italia Liberty. Arredamento e arti decorative*, Gorlich, Milano

Castronovo, V., *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari

D'Orazio, M. P., *Calderini Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma

Dionisotti, C., *Scuola storica*, in Branca, V. (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Utet, Torino, pp. 352-361

Dragone, A., *Delleani*, Cassa di risparmio di Biella, Biella

Zini, Z., *La tragedia del proletariato in Italia. Diario 1914-1926*, Feltrinelli, Milano

1974

Barocchi, P., *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze

Mirandola, G., *La "Gazzetta letteraria" (1877-1902)*, L. S. Olschki, Firenze

1975

Lamberti, M. M., *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Serie III, vol. 5, n. 3, pp. 1149-1201

Mazzocca, F., *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", serie III, vol. V, n. 2, pp. 837-901

1976

Lamberti, M. M., *Appunti sul primo Soffici (1897-1908)*, in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 900*, atti del convegno di studi (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 7-8 giugno 1975), Centro Di, Firenze, pp. 227-239

Licata, G., *Storia del Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano

Leoncini, P., *Cecchi e D'Annunzio. Cecchi critico tra "Novecentismo" e "Antinovecentismo"*, Bulzoni, Roma

1977

Prezzolini, G., Soffici, A., *Carteggio*, a cura di Richter, M., vol. I, Edizioni di storia e letteratura, Roma

1978

Frassati, L., *Un uomo, un giornale. Alfredo Frassati*, 6 voll., Edizioni di storia e letteratura, Roma (1978-1982)

La pittura a Torino all'inizio del secolo (1897-1918), Galvano, A. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Foyer del Piccolo Regio, 30 agosto - 1° ottobre 1978), Torino

Nicoletti, M., *L'architettura liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari 1978

Torino tra le due guerre, catalogo della mostra (Torino, Musei Civici, marzo - giugno 1978), Torino

1979

Briganti, A., *Giovanni Camerana*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma, vol. XVII, pp. 167-169

Castronovo, V., Giacheri Fossati, L., Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana nell'età liberale*, Laterza, Roma-Bari

Thovez, E., *Il poema dell'adolescenza*, a cura di Jacomuzzi, S., Einaudi, Torino

1980

Barile, L., *Il Secolo. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Guanda, Milano

Dillon Wanke, M., *Camerana critico d'arte*, in *Piemonte e letteratura del '900*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979), Cassa di risparmio di Alessandria, Alessandria, pp. 85-116

Dionisotti, C., *Letteratura e storia nell'Università di Torino fra Otto e Novecento*, in *Piemonte e letteratura del '900*, atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979), Cassa di risparmio di Alessandria, Alessandria, pp. 29-40

Dragone, P., *La critica d'arte*, in *Torino città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980*, vol. II, Centro Studi Piemontesi, Torino, pp. 735-770

Grana, G., *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. I, Marzorati editore, Milano

Thovez, E., *Scritti d'arte*, a cura di Saletti, B., Canova, Treviso

1981

Damigella, A.M., *La pittura simbolista in Italia*, Einaudi, Torino

Maggio Serra, R., *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo medioevale del Valentino*, in Cerri, M. G., Biancolini Fea, D., Pittarello, L. (a cura di), *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, 27 giugno – 27 settembre 1981), Vallecchi, Firenze, pp. 19-41

Maggio Serra R., *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40. Storia minuta della politica degli acquisti*, in Caramel, L., Fossati, P. e Maggio Serra, R. (a cura di), *Materiali: arte italiana 1920-1940 nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre – dicembre 1981) Musei Civici, Torino, pp. 11-18

1982

Prosio, P.M., *Un'immagine di Thovez prosatore: dai "Mimi dei moderni" alla "Ruota d'Issione"*, in "Otto/Novecento", n. 1, gennaio-febbraio, pp. 115-136

Prosio, P.M., *Lettura del Pastore di Thovez*, in "Studi Piemontesi", vol. XI, fasc. 1, marzo, pp. 40-53

Grandinetti, M., *L'Istituto tecnico industriale "Amedeo Avogadro" di Torino dalle origini ad oggi*, EDA, Torino

Lamberti, M.M., *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in Bollati, G., Fossati, P. (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*, III, *Il Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 5-172

Saletti, B., *I Preraffaelliti nella critica d'arte in Italia Tra Ottocento e Novecento*, in Oliva, G. (a cura di), *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*, atti del Convegno internazionale di studi (Vasto, 23-24-25 settembre 1982), Bulzoni, Roma, pp. 427-436

Rizzo, M. M., *L' "Idea Liberale" dal 1892 al 1906*, Milella, Lecce

1983

Scotti, A., *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 18, febbraio, pp. 55-72

Luparia, P., *Tra le carte inedite di Enrico Thovez. Una prima ricognizione*, in "Studi Piemontesi", vol. XII, fasc. 2, novembre, pp. 410-415

Carrà, C., Soffici, A., *Lettere 1913-1929*, a cura di Carrà, M., Fagone, V., Feltrinelli, Milano, p. 148

1984

Lamberti, M. M., *Arte sociale in Italia nella seconda metà del secolo XIX*, in Alessandrone Perona, E. (a cura di), *Aspetti della cultura operaia: fabbrica, vita di relazione, rappresentazione del lavoro nell'arte*, Atti del seminario, "Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica", n. 4, pp. 137-145

Luparia, P., *Enrico Thovez e la guerra. (L'esame di coscienza di un moralista romantico "fin-de-siècle")*, in "Studi Piemontesi", vol. XIII, fasc. 2, novembre, pp. 269-313

1985

Luparia, P., *Enrico Thovez e gli inediti Poemi della guerra*, in "Studi Piemontesi", vol. XIV, fasc. 1, marzo, pp. 125-130

Bergami, G., *Un'amicizia quasi segreta nelle lettere di Thovez a Balsamo-Crivelli*, in "Studi piemontesi", vol. XIV, fasc. 2, novembre, pp. 253-266

Bairati, E., Riva, D., *Il liberty in Italia*, Laterza, Roma-Bari

Biondi, D., *Il Resto del Carlino 1885-1985. Un giornale nella storia d'Italia*, Poligrafici Editoriale, Bologna

Il Resto del Carlino in un secolo di storia, tra cronaca e cultura, Altieri Biagi, M. L. (a cura di), Bologna, Pàtron

Mangoni, L., *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Giulio Einaudi Editore, Torino

Zannier, I., Costantini, P., *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Franco Angeli, Milano

1987

Castronovo, V., *La Stampa 1867-1925. Un'idea di democrazia liberale*, Franco Angeli, Milano

1988

Bergami, G., *Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, in "Studi Piemontesi", vol. XVII, fasc. 1, marzo, pp. 25-39

Sciolla, G. C., *Thovez critico d'arte*, in "Studi Piemontesi", vol. XVII, fasc. 1, marzo, pp. 13-24

Maggio Serra, R., *Il vero e il paesaggio in Piemonte: vent'anni di polemiche e dibattiti*, in Barilli, R., Borgogelli, A., Farioli, E., Poppi, C., Stivani, P., *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 maggio -11 settembre 1988), Mazzotta, Milano, pp. 90-104

Signorelli, B., *Chevalley, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXXIV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 713-715

1989

Abruzzese, A., Grassi, C., *La fotografia*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, vol. III, Einaudi, Torino, p. 1184

Ecclettismo e liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino, Dalmasso, F. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 18 gennaio - 5 marzo 1989), Il Quadrante, Torino

Lamberti, M. M., *Felice Casorati e la lanterna magica*, in "Prospettiva", nn. 57-60, pp. 439-448

1990

Costantini, P., *"La fotografia artistica". 1904-1907. Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino

Maggio Serra, R., *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in Castelnovo, E., Pirovano, C. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento I*, Electa, Milano, pp. 65-86

Miraglia, M., *Culture fotografiche e società a Torino. 1839-1911*, Umberto Allemandi & C., Torino

1991

F. Fergonzi, *Thovez, Enrico*, in C. Pirovano (a cura di), *Il Novecento/I. 1900-1945*, vol. I, Electa, Milano, pp. 1089-1090

Garnero, C., *Analisi e commento della rivista "L'Arte decorativa moderna"*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 1990-1991, relatore G. C. Sciolla

Papini, G., Soffici, A., *Carteggio*, a cura di M. Richter, vol. I (1903-1908), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, n. 145, p. 160

Zola É., *Écrits sur l'art*, a cura di J.-P. Leduc-Adine, Gallimard, Paris

1992

De Lorenzi, G., *Ugo Ojetti e "Il Marzocco" (1896-1899)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. 22, n. 4, pp. 1073-1109

Valeri, S. (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), Lithos, Roma, pp. 119-125

1993

Fergonzi, F., *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, in "Bollettino d'arte", a. LXXVIII, n. 79, maggio-giugno, pp. 1-26

Châtelet, A., *Jean van Eyck enlumineur: Les Heures de Turin et de Turin-Milan*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg

1994

Eredità dell'impressionismo 1900-1945. La realtà interiore, Benzi, F. (a cura di), catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Electa, Milano

Rodriguez, J-F., *La réception de l'Impressionnisme à Florence en 1910: Prezzolini et Soffici maîtres d'oeuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti, Venezia

Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo, Bossaglia, R., Godoli, E., Rosci, M. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), Fabbri Editore, Milano

1995

Barillari, D., *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Roma

1996

Agosti, G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia

Calì, A., *La "Gazzetta del Popolo" di fronte alla prima guerra mondiale (1914-1918)*, tesi di laurea, Facoltà di Scienze politiche, Università di Torino, a. a. 1995-1996, relatore B. Gariglio

Felice Carena, Benzi, F. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 gennaio - 7 aprile 1996), Fabbri editore, Milano

Secci, M., *Un progetto di Soffici e Papini per Cézanne: i Nabis e la Scuola di Pont-Aven nelle lettere inedite a Denis*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897 - 1997)*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni*, Pisa, pp. 461-468

1997

Aldi, M., *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie IV, vol. 2, n. 1, pp. 145-191

Chiosso, G., *Libri, editori e scuola a Torino nel secondo Ottocento*, in "Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche", n. 4, pp. 85-116

Lecci, L., Palazzi, M., *La scultura di Costantin Meunier alle prime Biennali di Venezia*, in "Studi di Storia delle arti", n. 8 (1995-1996), pp. 219-229

Levi, D., Tucker, P., *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Marsilio, Venezia

Maggio Serra, R., Signorelli, B. (a cura di), *Tra verismo e storicismo. Vittorio Avondo (1836 - 1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno (Torino, 27 ottobre 1995), Celid, Torino

Prosio P., *Un problema aperto: il lascito di Fontanesi, da Camerana al Museo Civico*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, Maggio Serra, R. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 giugno-2 novembre 1997), Umberto Allemandi & C., Torino, pp. 139-144

Zucconi, G., *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia

1998

Fergonzi, F., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). 1*, in "Prospettiva", nn. 89-90, gennaio-aprile, pp. 40-73

Gli studi, in Mazzocca, F. (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 413-439

Kaenel, P., *William Ritter (1867-1955). Un critique cosmopolite, böcklinien et anti-holdérien*, in "Revue suisse d'Histoire", vol. 48, pp. 73-98

L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone, Zaccone, G. M. (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato di Torino, 21 aprile - 20 giugno 1998), Centro studi piemontesi, Torino

Mana, E., *Dalla crisi del dopoguerra alla stabilizzazione del regime*, in Tranfaglia, N. (a cura di), *Storia di Torino. Dalla Grande guerra alla Liberazione 1915-1945*, vol. VIII, Einaudi, Torino, pp. 109-178

Scalvini, M. L., Mangone, F. (a cura di), *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia. Antologia critica (1882-1910)*, con un profilo biografico e una bibliografia a cura di Olga Ghiringhelli, Officina, Roma

1999

Maggio Serra, R., *Sfida della nuova pittura e resistenze della critica. Torino ai tempi di Fontanesi*, in Farioli, E., Poppi, C. (a cura di), *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San Domenico, 25 aprile - 13 luglio 1999), Federico Motta, Milano, pp. 48-55

Fergonzi, F., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915). 2*, in "Prospettiva", nn. 95-96, luglio-ottobre, pp. 24-50

Volpiano, M., *Torino 1890. La prima esposizione italiana di architettura*, Celid, Torino

2000

Bagnoli, V., *Letterati e massa. "L'idea liberale" (1891-1906)*, Carocci, Roma

Barra Bagnasco, M., *Le discipline archeologiche*, in Lana, I. (a cura di), *Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino*, Olschki, Firenze, pp. 321-342

D'Orsi, A., *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino

Del Puppo, A., *“Lacerba” 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Lubrina Editore, Bergamo

Dragone, A., *Pittori dell'ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Banca CRT, Torino

Lamberti M. M. (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Fondazione CRT, Torino

Martini, A., *Storia di un libro. Scoperte e massacri di Ardengo Soffici*, Le Lettere, Firenze

Pogliano, C., *L'età del positivismo*, in Lana, I. (a cura di), *Storia della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino*, Olschki, Firenze, pp. 101-130

Richter, M., *La formazione francese di Ardengo Soffici. 1900-1914* [Vita e Pensiero, Milano 1970], ristampa anastatica, “Quaderni sofficianti”, n. 6, Pentalinea, Prato

2001

Mazzei, L., *Papini, Orvieto e Thovez (1907-1908): il cinema entra in terza pagina*, in “Studi Novecenteschi”, vol. 28, n. 61, giugno, pp. 19-29

Il Liberty in Italia, Benzi, F. (a cura di), catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 21 marzo – 17 giugno 2001), Federico Motta, Milano

Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità, Piantoni, G., Pinget, A. (a cura di), catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), Allemandi, Torino

Maestrelli, M. G., *Alfredo Melani. Architetto, storico e critico dell'architettura*, Pontecorboli, Firenze

Levra, U. (a cura di), *Storia di Torino. VII, Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Giulio Einaudi editore, Torino

Taine, H.-A., *Filosofia dell'arte*, a cura di Settineri, O., Bompiani Testi A Fronte, Milano

Trione, V., *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Bollati Boringhieri, Torino

2002

Haskell, F., *Le Musée éphémère: les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, Paris

2003

Ferretti, M., *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in Quintavalle, A. C., Maffioli, M. (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio - 2 giugno 2003), Alinari, Firenze, pp. 217-237

Dragone, P., *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Unicredit, Torino

Levra, U., Roccia, R., *Le esposizioni torinesi 1805-1911*, Archivio storico della città di Torino, Torino

Nezzo, M., *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Terra Ferma, Treviso

Sciolla, G. C. (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano

2004

Lamberti, M. M., *Appunti sulle sezioni straniere alle prime Biennali*, in “L'uomo nero”, a. I, n. 2, giugno, pp. 257-263

Cultura artistica torinese e politiche nazionali 1920-1940, Cossu, M., Michelli, C. (a cura di), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 16 dicembre 2004 - 13 febbraio 2005), Electa, Milano

De Lorenzi, G., *Ugo Ogetti critico d'arte. Dal “Marzocco” a “Dedalo”*, Le Lettere, Firenze

Guido Rey *fotografo pittorialista*, Nepente, Milano

Il patrimonio ritrovato. A cent'anni dall'incendio della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. La Biblioteca e il progetto di recupero dei fondi manoscritti danneggiati. Introduzione alla mostra, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 16 dicembre 2004-30 aprile 2005), Trident, Torino

Marconi, P., *Il borgo medievale di Torino. Alfredo D'Andrade e il borgo medievale in Italia*, in Castelnovo, E., Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Vol. IV, G. Einaudi, Torino, pp. 491-520

Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia, Zannier, I. (a cura di), catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 17 luglio – 24 ottobre 2004), Alinari, Firenze, CRAF, Lestans 2005

Chiarelli, E., *Curt Seidel nella Torino Anni Dieci*, in "Studi Piemontesi", vol XXXIV, fasc. 2, dicembre, pp. 421-429

Cosmacini, G., *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste nera ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari

Moroni, A., *Alle origini del Corriere della Sera. Da Eugenio Torelli Viollier a Luigi Albertini (1876-1900)*, Franco Angeli, Milano

Stella, V., *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata

Van Buren, A. H., Marrow, J. H., Pettenati, S., *Commentario del Libro d'ore di Torino-Milano. Heures de Turin-Milan*, Inv. No. 47. Museo civico d'arte antica, Torino, UTET, Torino

2006

Clegg, J., *La presenza di Ruskin in Italia cento anni fa*, in Lamberini, D. (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini, Firenze, pp. 95-108

De Biasio, E., *Alfredo Frassati un conservatore illuminato. Aspetti biografici editi e inediti*, Franco Angeli, Milano

Del Puppo, A., *Aspetti della ricezione di Ruskin nella stagione delle riviste*, in Lamberini, D. (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini, Firenze, pp. 119-135

Lucet, P., *The Role of Exhibitions in Italian Pictorialism*, in Prodger, P. (a cura di), *Impressionist Camera. Pictorial photography in Europe, 1888-1918*, catalogo della mostra, Merrel, London, pp. 179-183

Redondi, P., Lini, D. (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, L'Esposizione internazionale del Sempione*, Skira, Milano

2007

De Lorenzi, G., *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in Bardazzi, F. (a cura di), *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo – 29 luglio 2007), Electa, Milano, pp. 239-255

Isnenghi, M., *Il mito della Grande Guerra*, il Mulino, Bologna

Mazzanti, A., *Simbolismo italiano tra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze

Pieri, G., *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: Art, Beauty, and Culture*, MHRA, London

2008

Aldi, M., *"solitario come un orso": gli anni torinesi di Pietro Toesca*, in Crivello, F. (a cura di) *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 7-18

Bann, S., *Analogie et Anachronisme dans l'œuvre critique de Robert de la Sizeranne*, in Recht, R., Sénéchal, P., Barbillon, C., Martin, F.-R. (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle* La Documentation française, Paris, pp. 291-310

Boccalatte, P., *La sezione di storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884*, in Castelnuovo, E., Monciatti, A. (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 31-59

Stead, E., Védrine, H. (a cura di), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Presses de l'Université de la Sorbonne, Paris

Zannier, I., *Alle origini della fotografia scientifica. Una breve storia*, Emmebi Edizioni, Firenze 2009

Bacci, G., *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Olschki Editore, Firenze

Bertone, V., *"Le austere gioie del bianco e nero": per un profilo del Gabinetto Disegni e Stampe della GAM di Torino*, in id. (a cura di), *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Olschki, Firenze, vol. I, pp. VII-LXIX

Selvafolta, O., *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al principio di un'epoca nuova*, Biblioteca d'arte, Milano

Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte, Schiaffini, I. (a cura di), Egon, Rovereto

2010

Harvey, J., *Fotografare gli spiriti. Il paranormale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino

Malfa, V., *Una rivista di artisti a Torino: "Il Manipolo" 1906-1911*, dissertazione finale, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e filosofia, a. a. 2009-2010, relatore F. Rovati

2011

Iamurri, L., *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Macerata

Miraglio, E., *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ogetti e l'arte figurativa italiana*, in "Studi di Memofonte", n. 6, pp. 63-79

Pallottino, P., *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Usher Arte, Firenze

Piccioni, M., *Fortuna dei Preraffaelliti in Italia* in Benedetti, M. T., Frezzotti, S., Upstone, R. (a cura di), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 febbraio- 12 giugno 2011), Electa, Milano, pp. 270-275

2012

Acocella, S., *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori editore, Napoli

Casini, T., *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, in Donato, M. M., Ferretti, M., "Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 407-413

2013

Fergonzi, F., *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in Guégan, S. (a cura di), *Manet. Ritorno a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 24 aprile -18 agosto 2013), Skira, Milano-Ginevra, pp. 204-259

Levi, D., *L'affermazione di una figura professionale: lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in "Annali di critica d'arte", vol. IX, pp. 15-29

Ruffino, A., *Der Fall Thovez*, in Thovez, E., *Il filo d'Arianna. Studi di lettere ed arti; con Augusta Taurinorum*, a cura di Ruffino, A., Nino Aragno, Torino, pp. VII-XXVI

2014

Bistolfi, L., *Il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, Canavesio, W. (a cura di), [risorsa elettronica]

Colle, E., “*Emporium*” e la promozione delle arti decorative in Italia, in Bacci, G., Fileti Mazza, M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 121-152

Giacom M. R., «*Impones plagiaro pudorem*». D’Annunzio romanziere e l’affaire des plagiats, in “Archivio d’Annunzio”, vol. 1, ottobre, pp. 43-72

Liberty. Uno stile per l’Italia moderna, Mazzocca, F. (a cura di), catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio – 15 giugno 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Murialdi, P., *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, il Mulino, Bologna

Novaria, P., *Arturo Graf nei documenti istituzionali conservati dall’Archivio torico dell’Università degli Studi di Torino*, in Allasia, C., Nay, L. (a cura di), *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del Positivismo*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 191-229

2015

Marinelli, S., *Casorati tra Veneto e Piemonte*, in Baradel, V., Banzato, D. (a cura di), *Il giovane Casorati. Padova, Napoli e Verona*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 settembre 2015-10 gennaio 2016), Skira, Milano 2015, pp. 97-101

2016

Brera 1891. L’esposizione che rivoluzionò l’arte moderna, Staudacher, E. (a cura di), catalogo della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre – 18 dicembre 2016), Gallerie Maspes, Milano

Magnien, A., *Rodin et l’érotisme*, Hermann-Musée Rodin, Paris

Lacagnina, D. (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis, Milano-Udine

Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno, Parisi, F., Villari, A. (a cura di), catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 5 novembre 2016 – 14 febbraio 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Nezzo, M., *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle biennali d’arte antica al Premio Cremona*, Il poligrafo, Padova

Varallo, F. (a cura di), *Dal nazionalismo all’esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Aragno, Torino

Vinardi, M., *La cappella Hirschel De Minerbi a Belgirate. Il Tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi*, in Carrera, M., D’Agati, N., Kinzel, S. (a cura di), *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, atti del convegno (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 10,12 febbraio 2015), Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, pp. 233-246

2017

Castellani, F., *Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)*, in id., F., Charans, E. (a cura di), *Crocevia biennale*, Scalpendi editore, Milano, pp. 23-32

Failla, M. B., *Musées et résidences de la maison de Savoie pendant la Grande Guerre. Turin ville d’expérimentation*, in Scavino, M. (a cura di), *Turin dans la Grande Guerre. Société, politique, culture*, L’Harmattan, Paris, pp. 273-287

Lacagnina, D. (a cura di), *L’officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d’arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento, Palermo

Musetti, B., *Rodin vu d’Italie. Aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*, Éditions mare & martin, Paris

2018

Bertolino, G., *Come deve essere una sala di esposizione? La funzione di Ca' Pesaro nella carriera di Felice Casorati*, in Portinari, S. (a cura di), *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, pp. 111-127

Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni, Vorrasi, C., Mazzocca, F., Messina, M. G. (a cura di), catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Diamanti, 3 marzo – 10 giugno 2018), Ferrara Arte, Ferrara

Villani, G., *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica: il metodo e le fonti*, Olschki, Firenze

2019

Antonio Fontanesi e la sua eredità. Da Pellizza da Volpedo a Burri, Bertone, V., Farioli, E., Spadoni, C. (a cura di), catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo dei Musei, 6 aprile – 14 luglio 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

Grana, F., *La direzione separate dei musei civici dal 1913 al 1921: l'esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta*, in Abram, S., Baiocco, S. (a cura di), *I direttori dei Musei Civici di Torino. 1863-1930*, L'Artistica, Savigliano 2019, pp. 145-167

s.d.

Bologna, G., *Arte, critica, esposizioni: Felice Casorati e Lionello Fiumi. Con un'appendice di lettere inedite*, [risorsa online]

Lo studio affronta la figura di Enrico Thovez (1869-1925), critico d'arte e giornalista torinese, attivo nella divulgazione delle arti figurative e decorative in Italia dalla fine dell'Ottocento agli anni Venti.

Se per altre figure centrali nel dibattito artistico del periodo gli studi hanno portato ad analisi articolate delle loro vicende (si pensi al caso di Ugo Ojetti e di Vittorio Pica), la personalità di Thovez è rimasta perlopiù isolata, se non dimenticata. È stata sicuramente più indagata in ambito letterario, sia come poeta che come critico.

Il lavoro che qui si presenta nasce dunque da questa premessa e tenta di fornire un apporto più organico ed esaustivo sulla personalità del critico d'arte, muovendosi attraverso i consueti strumenti della ricerca storiografica.

La mancanza di studi pregressi ha imposto la ricostruzione della sua attività di scrittore d'arte sui giornali e sulle riviste, mai dettagliatamente conosciuta. La ricerca si è spinta parallelamente a ricostruire la rete dei suoi rapporti personali e professionali attraverso lo studio di materiali archivistici di prima mano, nella più parte dei casi inediti, che hanno incluso tanto la sua documentazione personale che i carteggi intercorsi con importanti figure del panorama culturale nazionale. Un tentativo di ricerca che si è indirizzato, inoltre, a ricostruire le coordinate – e anche i limiti – della sua cultura, cercando di comprendere su quale base si fosse formata la sua conoscenza in ambito artistico.

Strutturato in cinque capitoli, lo studio si sviluppa in maniera cronologica, prendendo le mosse dalla sua vicenda umana e intellettuale, interpretata non soltanto attraverso i suoi contributi critici, ma anche attraverso le lettere e le indicazioni biografiche, messe in correlazione con il dibattito dell'epoca.