



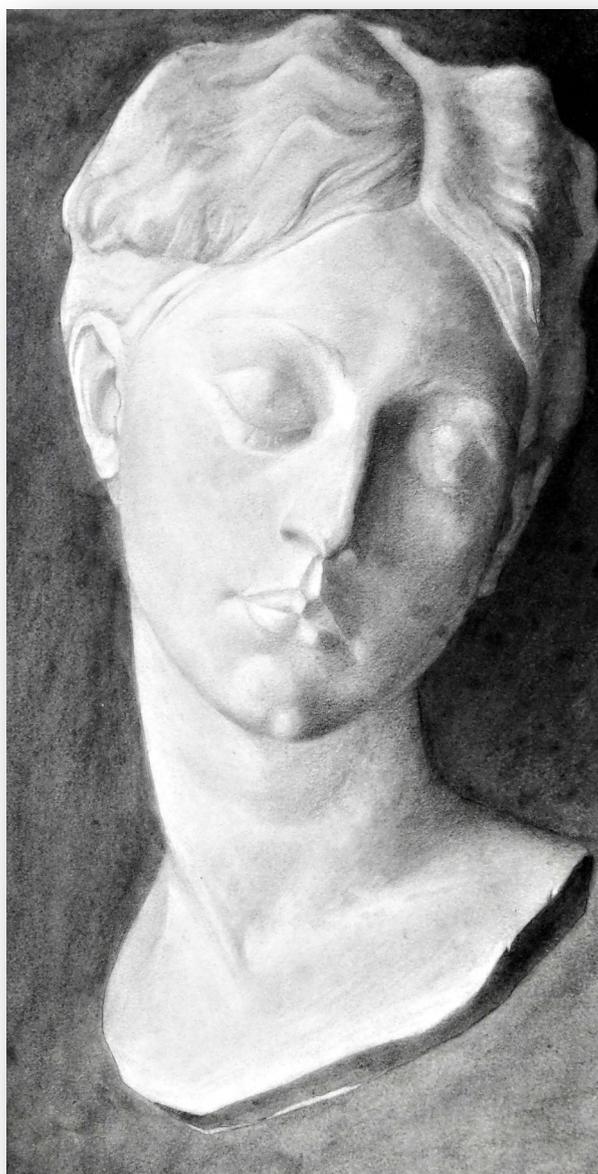
CENTRO STUDI PIEMONTESE
CA DÈ STUDI PIEMONTÈIS



COLLEGIO SAN GIUSEPPE
dei Fratelli delle Scuole Cristiane



Con il Patrocinio di
CITTA' DI TORINO



ALDA BESSO

(1906 - 1992)

LA FORMAZIONE DI UN'ARTISTA A TORINO

Gennaio-febbraio 2022

RACCOLTE
DE CARIA
TAVERNA
TORINO



Un sentito ringraziamento alla Dott.ssa Loredana Annaloro
per aver reso possibile la realizzazione del Quaderno d'Arte

In copertina

Alda Besso, Disegno da gesso di testa di giovane donna



CENTRO STUDI PIEMONTESE
CA DÈ STUDI PIEMONTÈIS



COLLEGIO SAN GIUSEPPE
dei Fratelli delle Scuole Cristiane



Con il Patrocinio di
CITTA' DI TORINO

RACCOLTE
DE CARIA
TAVERNA
TORINO



ALDA BESSO

(Genova 1906 - Torre Pellice 1992)

LA FORMAZIONE DI UN'ARTISTA A TORINO

Gennaio-febbraio 2022

Quaderni d'arte del San Giuseppe 3, n. 7

Collegio San Giuseppe, Via S. Francesco da Paola 23, Torino

www.collegiosangiuseppe.it - direzione@collegiosangiuseppe.it

Con la mostra dedicata ad Alda Besso nel 2019 abbiamo fatto conoscere al grande pubblico l'interessante produzione artistica della pittrice: ritratti intensi, paesaggi - sereni anche nelle periferie delle città -, disegni per tessuti, progetti per allestimento di negozi, disegni dedicati alle illustrazioni di libri per bambini e ragazzi, i bellissimi fiori, simbolo di serenità riacquistata nell'alternarsi di dolori e di gioie nell'esistenza dell'artista.

Particolarmente originale la serie di *Sensazioni*: pensieri tristi e pensieri luminosi, il vuoto per l'assenza di Golia, ricerca del senso profondo delle cose, fusione di uomo e natura, un guardare al futuro "con una fede viva nell'uomo e nella storia".

La nuova mostra presenta gli anni di formazione della giovane Alda, in un contesto nel quale la presenza femminile era rara, ma nel quale l'artista è riuscita ad imporsi con la sua determinazione e con le sue capacità.

I documenti in possesso delle Raccolte De Caria Taverna ci permettono di seguire il percorso che ha portato la ragazza a realizzare i suoi sogni di pittrice.

Con l'anno accademico 1923-24 la diciassettenne Alda comincia a confrontarsi con le prime esperienze di disegno: elementi di ornato con le classiche foglie di quercia e di acanto, girali con foglie e frutti, i primi esercizi di disegni dal vero.

La capacità tecnica si affina, e così la giovane artista firma con buoni esiti e con data 12/12/1924 - quasi a metà del secondo anno di corso - il disegno da protome di Gastone di Foix.

Gli anni di studio si sviluppano tra disegni da calchi funebri, disegni da protomi classiche o rinascimentali. Nei lavori di riproduzione da gessi si nota la capacità dell'allieva di trasmettere la serenità o la malinconia dei volti senza tempo delle statue.

Si alternano studi e proiezioni ortogonali di mensole, loggiati, tribune, tra allegorie e simboli, tra grate ed inferriate, in un connubio di strutture e di ornamenti. Presto le qualità artistiche emergono negli oli e nelle tempere.

La mano agile e sicura nelle prove del ritratto fa cogliere le linee della personalità in *Testa di anziano, Giovane con berretto, Ritratto di uomo con barba, Ritratto di signora...*

Ultima nota interessante: i paesaggi.

Nei documenti che tracciano la formazione della Besso si legge la freschezza della volontà, la felicità della conquista, la calma e la serenità di chi vuole creare bellezza...

Un sentito grazie alla Professoressa Donatella Taverna e al Professore Francesco De Caria che con la loro costanza e con la loro competenza ci aprono uno spiraglio sul mondo degli studenti delle Accademie di Belle Arti.

Fratel Alfredo Centra

IL DISEGNO

Non ho avuto una formazione “accademica”, anche se, dopo il Liceo classico - dove non esisteva una materia riconducibile al disegno né come delineazione né come progetto d’immagini - ho preso il diploma di Pittura in Accademia.

Quando ho frequentato la scuola superiore di formazione artistica, i maestri erano tutti o quasi antiaccademici. Almeno nel senso di contrari a quello che era stata l’Accademia tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo - ma l’Accademia in quel periodo era stata antiaccademica nei confronti dell’Accademia di trenta quarant’anni prima e così via. Come a dire che più o meno ogni stagione ha avuto il suo accademismo e il suo antiaccademismo. Almeno da quando è esistita una Accademia, fondata sulla tradizione e una Antiaccademia proiettata sulla novità contenutistica o formale.

Quando ho fatto l’Accademia, già all’interno dell’istituzione c’erano teste balzane che giudicavano superati i modelli - molteplici e contraddittori - che i maestri proponevano. I maestri più colti e più furbi, del resto, lo sapevano e si guardavano bene dal dissuadere gli allievi a guardare solo in una direzione, anche perché era fin troppo evidente che le cose stavano cambiando, e non in una ma in molte direzioni. Però, va detto, si era al livello più alto della formazione, quello che già sbirciava il seguito o anche soltanto “girava per mostre” dove si vedeva di tutto - allora Torino stava attraversando un periodo di grande e variopinta curiosità.

Preso il Diploma e approfittando di una Laurea, sono entrato come docente di materia storico-teorica nel Liceo artistico che, si sa, era stato inventato dal filosofo Gentile in parallelo agli altri Licei, il classico e lo scientifico, per preparare al livello superiore dell’Accademia - che avrebbe perfezionato la professionalità degli artisti che avrebbero ornato gli edifici pubblici, sacri e profani, e privati, fuori e dentro -, e di Architettura, che avrebbe fornito agli artisti gli edifici da ornare.

Fu allora che scoprii - a vero dire, essendo la sede del Liceo la stessa dell’Accademia, ne avevo già avuto sentore e documento prima - quale formazione ricevessero i giovani che sarebbero poi approdati all’Accademia e ad Architettura. Una formazione che non era già più così omogenea come probabilmente anche solo dieci anni prima, voglio dire negli anni Cinquanta, quando gli insegnanti del Liceo - che aveva sostituito con la riforma Gentile i tre anni “preparatori” dell’Accademia - erano ancora quasi tutti gli stessi dell’anteguerra che non avevano avuto cattedra o assistentato in Accademia. IL Liceo, infatti, non aveva avuto quel rinnovamento estemporaneo - non una riforma strutturale - che era toccato all’Accademia per suggerimento di Argan e volontà di Bottai. Nessuna nomina per chiara fama, e anzi una certa resistenza a innestare nomi nuovi - vedi il caso di Spazzapan, che deve contentarsi di un Istituto d’arte in una sede provinciale.

Bisogna attendere gli anni Sessanta perché accedano all’insegnamento liceale o nelle Scuole d’arte giovani protagonisti nel panorama dell’arte moderna. Ma va anche detto che questi giovani entrano come docenti “di seconda fascia”, come assistenti degli anziani che non cedono nelle loro convinzioni, per cui di fatto il metodo didattico non muta così rapidamente.

Era dunque ancora forte la convinzione che la prima formazione artistica - parlo solo delle materie specifiche - dovesse essere tradizionale: Figura e Ornato distinti, Disegno e Plastica distinti, con un numero alto di ore dedicate all’esercizio, così da acquisire una buona capacità di lettura visiva del modello e un certo livello di abilità nel trascrivere il modello tridimensionale sul piano o in un equivalente plastico.

Quanto ai modelli, restavano gli stessi che erano valsi nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento. L'ornato era rappresentato da particolari di classiche o rinascimentali decorazioni, la figura continuava ad essere rappresentata da gessi - calchi - anche qui greco-romani, rinascimentali e barocchi. Solo alla fine dei corsi cominciavano ad essere utilizzati modelli "vivi", volti e corpi interi di modelli maschili e femminili - più femminili che maschili - di varia età, giovani, maturi e vecchi. Ma qui si era già sul limite dell'Accademia, cioè del corso conclusivo, che avrebbe consacrato il professionista nella figura o nell'ornato.

Anche dal punto di vista tecnico l'apprendimento era graduale: prima disegno lineare, poi disegno con le ombre, poi disegno lineare che aveva "assorbito" le ombre: disegno sempre, però, con strumenti - prevalentemente grafite e carbone - che consentissero cancellazioni e progressivi perfezionamenti, insomma correzioni da parte dell'allievo messo sull'avviso dall'insegnante o da parte dello stesso insegnante che spesso interveniva sul lavoro dell'allievo con messe a punto che potevano essere anche distruttive.

Gli strumenti erano utilizzati - senza troppo badare, almeno nei primi anni, ad un uso "pulito" e consapevole - per depositare stesure sintetiche, in genere piuttosto "stoppe" e uniformi eventualmente spalmate con straccetti o sfumini, ma funzionali alla definizione dei piani della figura/modello. Ripeto, calchi in gesso che venivano disposti in modo che l'incidenza luminosa evidenziasse i piani di costruzione dell'immagine. Non di rado, l'obiettivo prevalente portava ad accentuare il taglio dei piani, evidenziando una specie di moderata astrazione geometrica. Era il maestro a decidere se più importante la presa corretta delle proporzioni, l'attenzione al movimento delle ombre e delle luci, la capacità di rendere analiticamente i particolari o sinteticamente il carattere dell'immagine; la resa realistica del modello o la riduzione ad uno schema grafico più o meno ricco di attributi figurativi.

Questo modo di educare all'arte aveva ancora senso, al di là dell'essere stato consegnato da una tradizione secolare?

Tento una risposta sulla base dell'esperienza personale. Quando diventai insegnante al Liceo artistico - ancora fresco del mio Liceo classico, marginale la parentesi accademico/universitaria che mi aveva insegnato abbastanza poco - mi trovai a dover constatare che il mio liceo era stato del tutto carente di fisicità operativa, a fronte della nuova esperienza che alla concretezza del fare dedicava gran parte della propria didattica, semmai sostenuta da una singolare concretezza critica: concretamente critico il rapporto dello studente con il modello, criticamente concreto il rapporto dell'insegnante con il lavoro dell'allievo.

Accettabile o sbagliato l'approccio e il procedimento operativo, era comunque immediata l'evidenza e la possibilità di verifica. Copiare un modello comportava rifare da capo, responsabilmente un processo già compiuto, cui veniva riconosciuta esemplarità. Quando mai al Liceo classico mi avevano proposto di riscrivere oggi nel mio tempo, Omero o Leopardi, Manzoni o Montale, con gli strumenti in mio possesso? il mio commento poteva essere solo a margine, consistere di una serie di note esplicative, come infatti il libro di testo mi suggeriva, o tentare una riduzione in prosa dei contenuti poeticamente espressi.

Certo che un disegno a carbone del San Giorgio di Donatello aveva ben poco di Donatello, anzi niente, ma chi lo faceva era costretto a smontare e rimontare il modello, e questo in presenza di un docente/tecnico che era chiamato a verificare cosa fosse stato capito o non capito della struttura del modello.

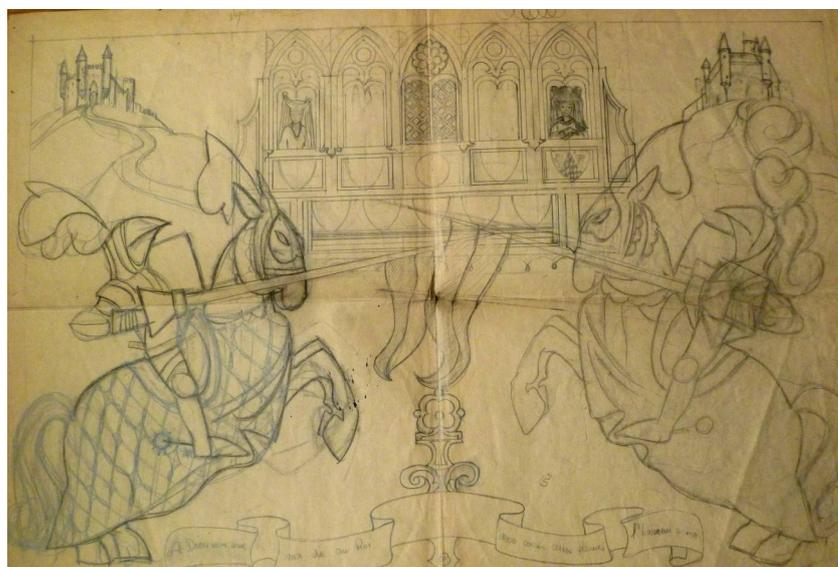
L'operazione richiedeva, se non altro, una attenzione, una concentrazione, una partecipazione responsabile all'atto del "rifacimento", che avveniva nello stesso linguaggio o in uno simile, in contiguità almeno, non discontinuità comunque rispetto al modello. Insomma, l'apprendimento avveniva attraverso il ricalco del modello, non attraverso la sua negazione "creativamente" proiettata in altro linguaggio.

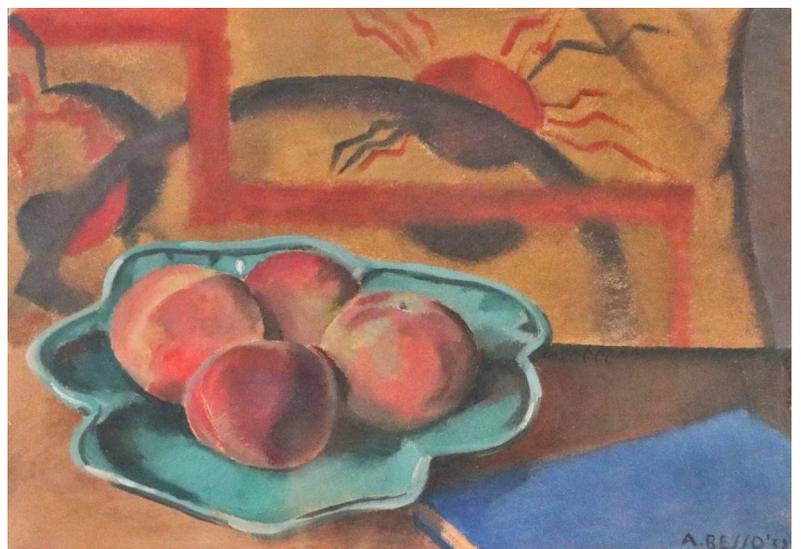
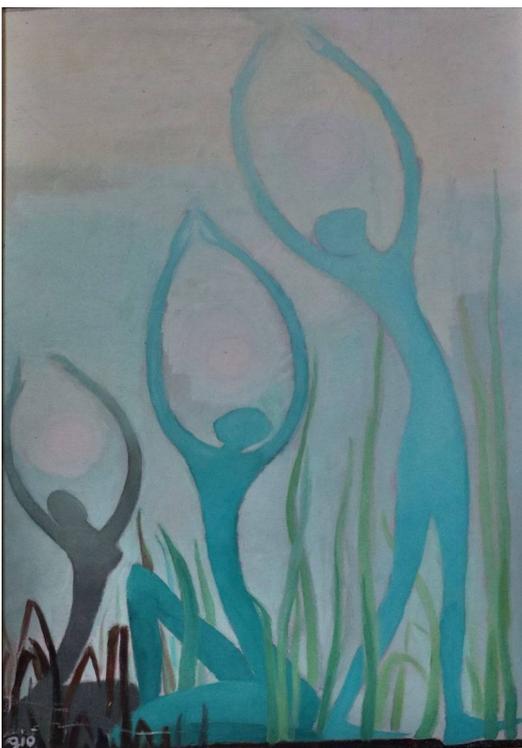
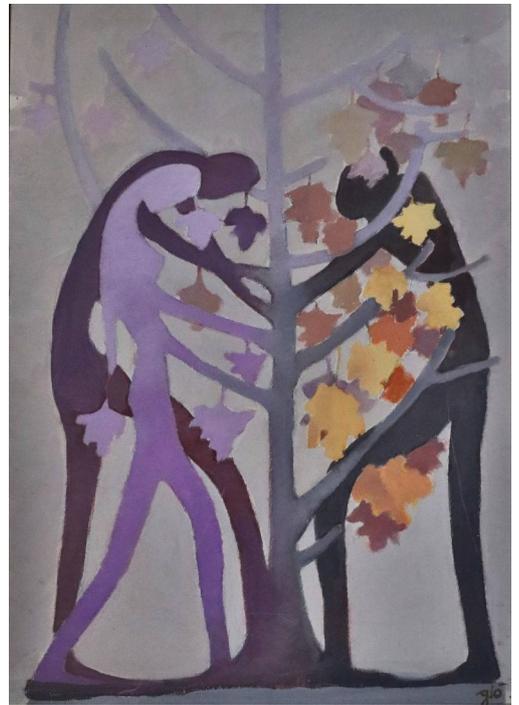
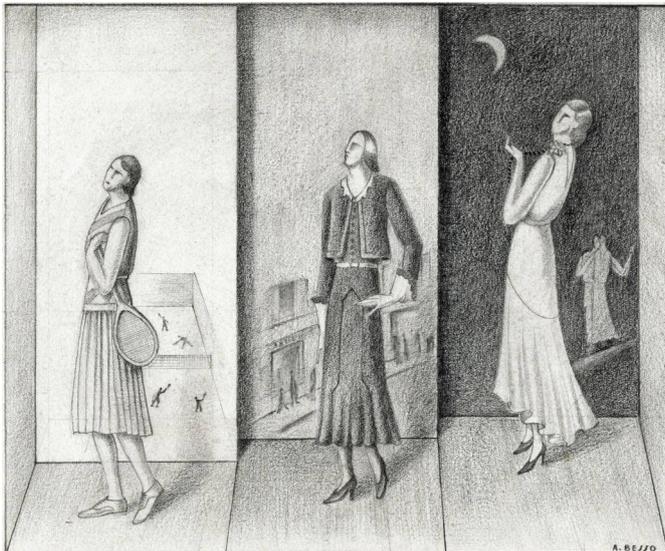
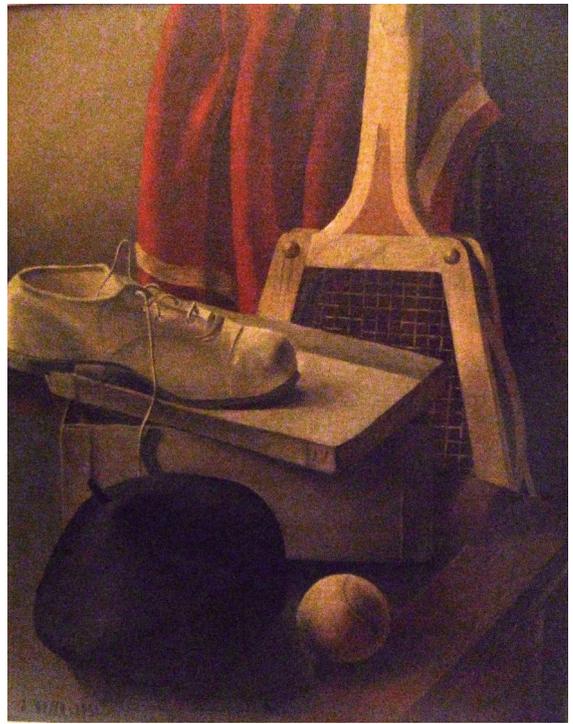
Non sto a dire che quel metodo d'insegnamento fosse l'unico possibile e che tutti gli insegnanti fossero all'altezza, ma per una scuola che, allora almeno, era di vocazione, quei procedimenti funzionavano abbastanza bene, nei limiti che si ponevano, che non erano di formare degli artisti, ma di porre le basi per una seria professionalità - semmai si poteva discutere se ancora di quella professionalità ci fosse bisogno, ma questo è un problema diverso -, e anche per poter sviluppare in tutt'altra direzione le proprie intuizioni artistiche, una volta esaurite quelle prove di arpeggio, di elementare acquisizione di strumenti.

Tanto è vero che chi proveniva dal Liceo artistico - o dall'Istituto d'Arte - poteva prendere le distanze dalle nozioni e dalle abilità acquisite con una certa facilità, e senza traumi prendere la direzione che gli importava. Mentre posso dire che, per quel che mi riguarda, la mancanza di quella esperienza mi esponeva indifeso a gaffe e a ingenuità, come quella volta durante gli esami di accesso all'Accademia - necessari per chi venisse da scuole superiori non mirate -, credendo di fare chissà che spiritosa e raffinata citazione, usai, nella prova di disegno di nudo dal vero, dei colpi di luce a gessetto che provocarono una battuta dell'insegnante di guardia: "Ma chi crede di impressionare con quei lumini da signorina?".

Almeno una frase attinente al tema: dopo aver consumato la sua accademia Alda Besso era pronta ad affrontare, per esempio, esperienze futuriste e a confrontarsi con altre avanguardie, problemi decorativi, allestimenti di vetrine e ambientazioni varie, illustrazione di libri per ragazzi..., senza complessi, ben armata di adeguati strumenti.

Pino Mantovani





I PERCHE' DI UNA MOSTRA

Nel 1989, a 83 anni, Alda Besso aveva dovuto lasciare per vari motivi, fra i quali l'età avanzata, problemi di salute e la solitudine - vedova dal '67 -, il "tempio" di memorie costituito dallo splendido appartamento di Corso Regina Margherita 101, nel quale dagli anni Quaranta aveva vissuto col marito artista geniale e di gran fama all'epoca, Eugenio Colmo "Golia", per trasferirsi a Torre Pellice presso Guy e Samy Odin. Lì visse pochi anni.

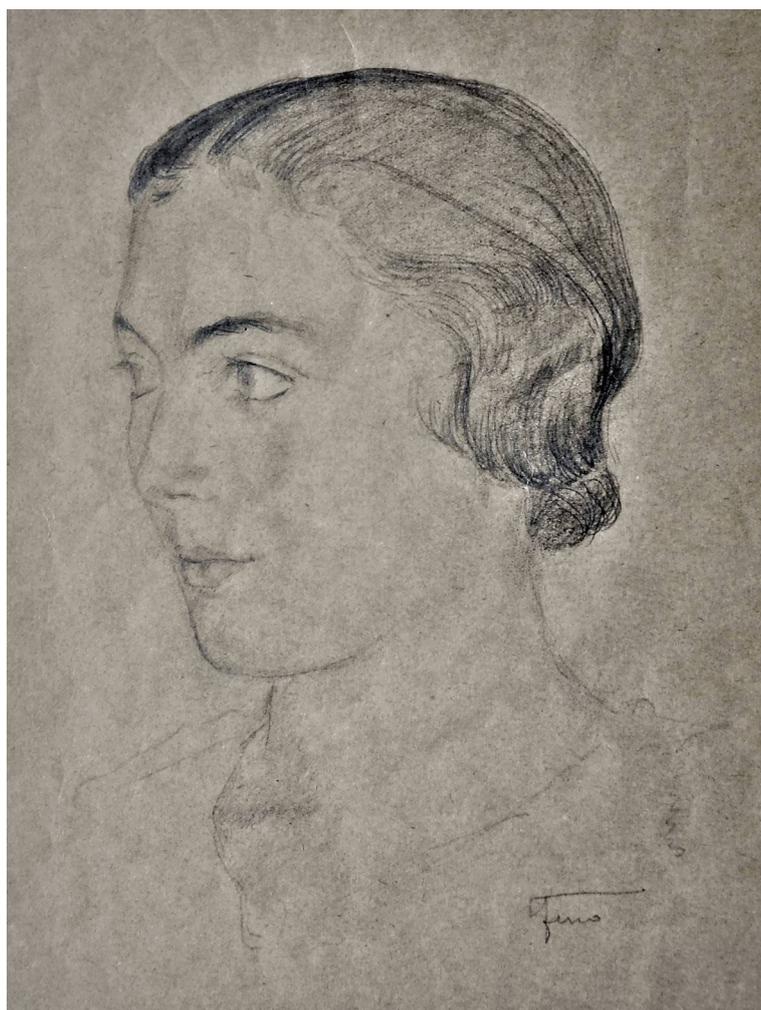
Non le mancavano legami col territorio, se, lei giovinetta, la famiglia trascorreva le vacanze estive nella confinante Luserna; forse aveva avuto anche contatti con gli Odin, che a Torre risiedevano, se Guy la chiamava "madrina". Ma potrebbe essere l'italianizzazione del generico termine di rispetto "marraine" in uso nelle valli valdesi.

Nell'inverno 1992 sopravvenne il decesso. Gli Odin, che sino all'ultimo l'avevano accudita con ogni premura, dovettero - dopo aver provveduto degnamente alle esequie nel cimitero di Luserna - lasciare l'abitazione di Torre: Guy vedeva realizzato il sogno a lungo perseguito di allestire a Parigi un *Musée de la poupée*, che sarebbe stato inaugurato due anni dopo, nel 1994. Al figlio Samy era stata proposta dall'Università di Lione una collaborazione sulla storia della bambola¹. Fra i materiali del Museo le bambole in panno ideate da Golia e le ambientazioni progettate da lei, Gio'.

In una affannata telefonata Guy informava me e Donatella Taverna, alla Besso legati da lunga e stretta amicizia, di questo trasloco, del fatto che avevano venduto casa e che tutto il materiale di Alda Besso, tutto quanto ella aveva conservato con cura - e non era poco: le sue opere, il suo archivio, opere e archivio di Golia e del fratello di lui, Giovanni, *Ionin*, Colmo, di cui ci aveva tanto raccontato, le sue carte e varie fotografie - era stato ammassato frettolosamente, anche nel cortile: era una giornata piovigginosa.

Furono più viaggi da Torre a Torino con l'auto stracarica, ma tutto sommato riuscimmo a mettere in salvo una buona parte di quei preziosi materiali, che illustravano un lungo periodo assai significativo dell'arte novecentesca, torinese e non solo; un periodo di snodo fra quanto si definisce "accademia" e avanguardie, cui la Besso non fu insensibile, seppur in termini moderati.

Un grande onore, una sorta di riconoscimento quell'eredità rimastaci in modo così poco ufficiale, ma più volte preannunciata dalla Besso sin da quando abitava ancora in Corso Regina: lamentava di non avere eredi diretti e ci riteneva in grado di



Alda Besso, ritratto eseguito da Cesare Ferro

portare avanti la sua memoria e di tenere in giusto conto i materiali che le erano rimasti, in qualità di studiosi e di pubblicitisti. In particolare Donatella Taverna, figlia di artisti, avrebbe saputo come conservare e valorizzare quei materiali. Un grande onore dettato da affetto amicale e stima, ma anche il notevole onere di non far spegnere la memoria dei *tre Colmo*, Golia, Ionin, Gio' stessa.

Abbiamo almeno parzialmente assolto a quel dovere presentando l'opera dei tre artisti alla Pinacoteca Civica di Pinerolo, e poi a Canelli, a Torino in varie sedi, e a Casale. Al Collegio San Giuseppe abbiamo allestito nell'inverno 2019 una personale di Gio', della quale resta il quaderno catalogo.

Da quella mostra tuttavia è rimasta esclusa in buona parte una sezione che a nostro parere è di notevole importanza per almeno due motivi: documentare puntualmente la formazione degli artisti di professione, sfatando l'opinione diffusa purtroppo che possa dirsi "artista" chi si improvvisa tale per passatempo e come dilettante, e quindi restituendo all'arte della pittura la dignità che le spetta. Il secondo motivo: prendere atto della frattura intervenuta dagli anni Sessanta, anche a causa di una serie di riforme che hanno coinvolto tutti i gradi e i rami dell'Istruzione e hanno progressivamente attenuato l'importanza, per noi fondamentale, dello studio della lezione rigorosa del passato e della progressività della formazione. Soprattutto dal punto di vista tecnico, la formazione artistica richiede tempi lunghi e lunghi periodi in cui la creatività d'impulso deve essere tenuta a freno.

Il materiale artistico e documentale, che proponiamo antologicamente al pubblico, consente di seguire attraverso l'esperienza di Alda Besso, nell'epoca di cui fu diretta testimone, le tappe del percorso di formazione di un artista a Torino, dalle primissime prove al diploma superiore - grosso modo coincidente con la laurea - in un periodo - la seconda metà degli anni Venti - in cui all'Albertina di Torino si trovavano ad insegnare personalità di altissimo livello, molte delle quali compaiono nella Storia dell'arte del Novecento: Giacomo Grosso, Cesare Ferro, Giulio Casanova, Luigi Onetti, per disegno, ornato, pittura, Edoardo Rubino per scultura, artisti fra l'altro le cui opere adornano la Città dei vivi e l'*altra Torino*, il Cimitero Monumentale, e dei quali sono presenti le firme su vari documenti qui esposti, oltre alle sigle non leggibili di altri.



Francesco De Caria

Disegno da calco di testa di giovane donna

CENNI BIOGRAFICI

Abbiamo delineato nella mostra del gennaio-febbraio 2019 la biografia della Besso in un apposito pannello e alle pp. 6-13 del catalogo; la ricordiamo sinteticamente qui per completezza del discorso.

Alda Besso nacque nel 1906 a Genova, dove la famiglia risiedeva temporaneamente, avendo il padre imprenditore affari là in quel periodo. Era un ambiente culturale particolarmente ricco di fermenti quello genovese del primo Novecento, la Genova di Merello e del divisionismo ligure, della rivista *Riviera ligure*, dei fratelli Novaro, dei Rodocanachi, di Baroni, di Grubicy... tutti autori che hanno scritto una importante pagina della cultura italiana del secolo scorso. Tuttavia la famiglia Besso venne via da Genova quando lei era ancora bambina, per cui ella non ebbe tempo di accostarsi, direttamente almeno, agli aspetti di quella splendida stagione.

L'atmosfera culturale che ella poté respirare a Torino sin dall'adolescenza non era meno vibrante e feconda. Nel campo dell'arte e della letteratura aveva preso avvio lo scontro fra avanguardia e solida tradizione, aveva pubblicato a Parigi il suo manifesto futurista il Marinetti. Il Gozzano che con ironia aveva descritto il mondo del periodo della *belle époque*, i salotti e gli eleganti caffè di una Torino crepuscolare, morì quando lei aveva dieci anni. E proprio sulla fascia sociale cui la Besso apparteneva per famiglia il Gozzano appuntava la sua ironia e insieme il rimpianto.

Il *milieu* sociale e culturale che la Besso si trovò a frequentare era lo stesso descritto con un amaro sorriso, non privo di nostalgica malinconia dal Poeta, che fra l'altro era stato in Estremo Oriente, e dall'esperienza aveva tratto *Verso la cuna del mondo*, pubblicato postumo da Treves quando la Besso aveva undici anni, e di cui certo si parlò a lungo nei salotti borghesi di Torino.

Fra l'altro è della Besso il ritratto del poeta - ora al Centro Studi Piemontesi - riportato a



Docenti e discenti dell'Accademia alla Promotrice

illustrazione di un volume dedicato al Gozzano dagli editori Viglongo. E' opera della piena maturità della pittrice e vi si riflette chiaramente, a nostro avviso, l'aura di decadente nostalgia che pervade le pagine del Poeta. Lei, come lui, si trovò a vivere un'epoca di profonde e rapide trasformazioni.

La Besso ha undici anni quando Felice Casorati si trasferisce in via Mazzini, punto di riferimento e di svolta di tanta arte torinese.

Ed è epoca di profondo dibattito politico e sociale: di Caporetto e dell'inizio dell'epidemia di spagnola, delle violente rivolte sociali a Torino, fino al 1922, anno di fondazione dei Fasci di combattimento e anno in cui Gobetti lancia su "Rivoluzione liberale" il suo appello rivolto ai giovani intellettuali affinché cooperino per una società nuova. Due anni dopo Gramsci fonda "l'Unità".

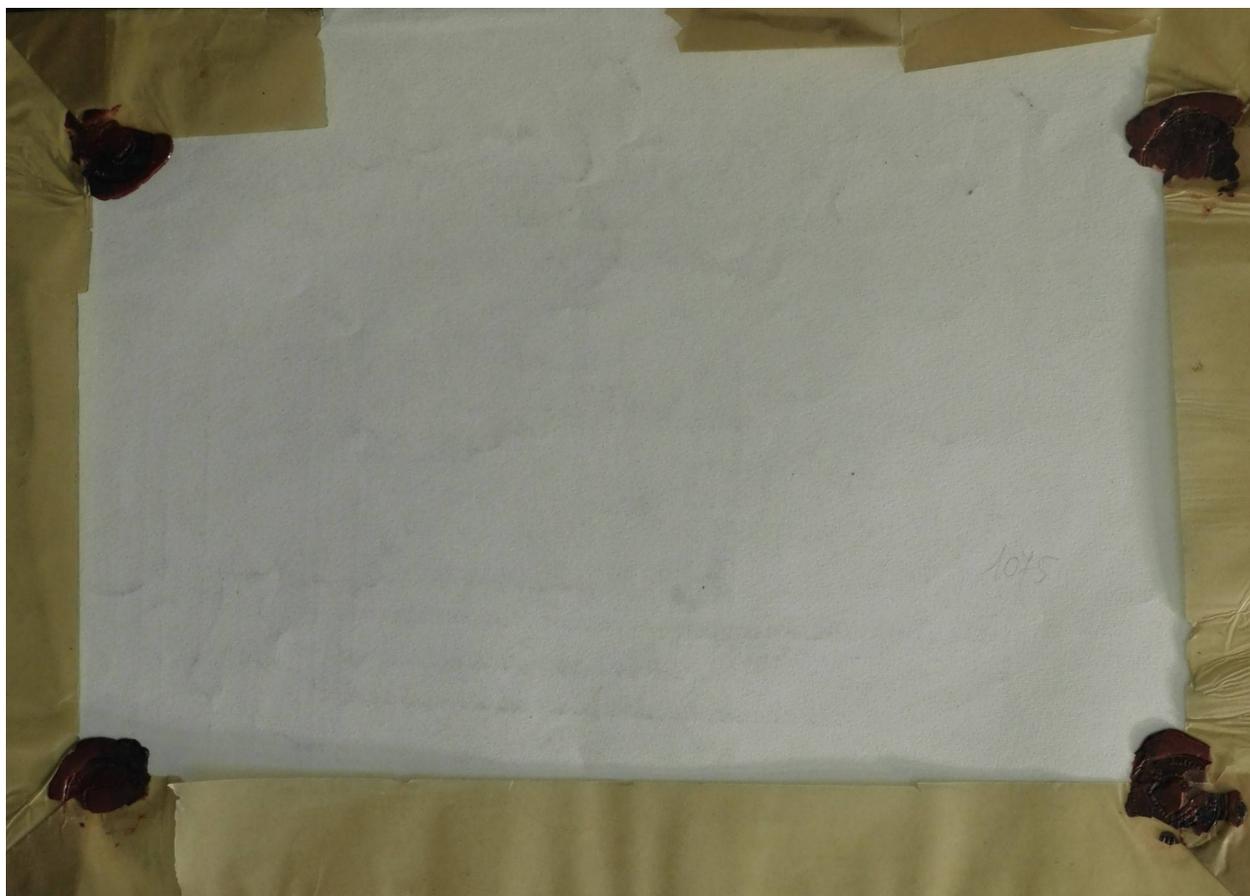
Insomma una stagione assai fervida nella quale la Besso - tra i sedici e i diciotto anni - già poteva operare scelte culturali e politiche. Del suo impegno alla "Gazzetta del Popolo" e dei suoi progetti di vetrine per negozi di fama in Torino - fra cui "Galtruccio" di piazza San Carlo - abbiamo detto nel precedente catalogo.

E poi altro periodo tragico, il secondo conflitto mondiale, i bombardamenti angloamericani delle grandi città del Nord. In uno di questi momenti in piena guerra avviene l'incontro con Golia, lui avendo perso lo studio in un bombardamento e l'anno avanti la moglie, Lia Tregnaghi, colla quale aveva vissuto una vita splendida. Poi la guerra civile e finalmente la serenità della rinascita.

Più tardi è il tempo del salotto che intratteneva in Corso Regina Margherita 101 con Golia e dove visse per vari decenni successivamente alla di lui morte nel 1967, del trasferimento a Torre Pellice, certo per lei una lacerazione profonda.

Di tutto abbiamo fatto cenno qui e più diffusamente nel catalogo del 2019, cui rimandiamo.

Francesco De Caria



Verso con sigilli in ceralacca di tavole di saggio

SULLA FORMAZIONE DELL'ARTISTA

Del percorso di istruzione della Besso precedente l'Accademia non sappiamo molto. Sappiamo quello che ella stessa ci ha accennato e quanto ci consentono di ricostruire i documenti venuti in nostro possesso. Sappiamo da sua testimonianza diretta che aveva frequentato il *Circolo Filologico*, fondato a Torino il 30 settembre 1869 per l'insegnamento delle lingue estere, e poi divenuto scuola sotto il patrocinio della Città con regolari corsi propri delle scuole pubbliche.

I documenti presentati in mostra - una ristretta antologia per ragioni di spazio - riguardano essenzialmente gli studi all'Accademia e quindi gli anni centrali del decennio 1920.

L'Accademia Albertina attraversava allora un grande momento, i nomi dei maestri della Besso riportati sui saggi timbrati e controfirmati lo attestano: tra le firme degli insegnanti, come ricordato, compaiono quelle di Cesare Biscarra, di Giacomo Grosso, di Crescentino Caselli, architetto, di Giuseppe Sacheri, paesaggista che manteneva legami col gruppo genovese della "Scuola dei grigi", caratterizzata da un approccio diretto alla natura e da un particolare interesse per gli effetti della luce.

E compare la firma del pittore Cesare Ferro, con il quale i rapporti dovevano essere abbastanza stretti, se nel 1925 egli, quarantacinquenne, appena rientrato dal Siam dove aveva decorato il palazzo principesco di Bangkok², stilò un ritratto a matita della diciannovenne allieva. Fra l'altro l'Orientalismo, che aveva avuto notevole impulso sin dalla campagna in Egitto di Napoleone e dalle aspirazioni colonialistiche anche dell'Italia dalla fine dell'Ottocento, annovera una schiera di artisti fra cui a Torino Antonio Fontanesi (1818-1882), Alberto Pasini (1826-1899), Carlo Bonatto Minella (1855-1878), Felice Tosalli (1883-1958), Lino Berzoini (1893-1971).

Altro insegnante illustre della Besso all'Accademia, per il corso di Ornato, fu Giulio Casanova, notissimo a Torino per i progetti di arredo e di decorazione di vari ambienti pubblici e privati, fra i quali il gonfalone della Città di Torino e la teca della Sacra Sindone in Duomo, e poi il caffè Baratti e Milano e l'atrio del Palazzo delle Poste in via Alfieri 15, con parti scultoree del Rubino (entrambi nel 1911), la confetteria Romana e Bass (1920) in Piazza Castello - dal 1961 negozio di musica Maschio -, il Treno Reale, una vera e propria *suite* di tre carrozze, riservata ai Reali Savoia per i loro spostamenti in Ferrovia (1925); alcuni di questi progetti risalgono al periodo in cui la Besso fu sua allieva.

Casanova collaborò in vari lavori con Edoardo Rubino, che aveva ottenuto la cattedra di scultura all'Albertina nel 1924, l'anno successivo all'inaugurazione del suo *Monumento al De Amicis*, quindi nel periodo in cui la Besso era allieva; al 1928 - decimo anniversario della fine del primo conflitto mondiale - risale l'inaugurazione del Faro della Vittoria, voluto dal senatore Agnelli, realizzato dal Rubino.

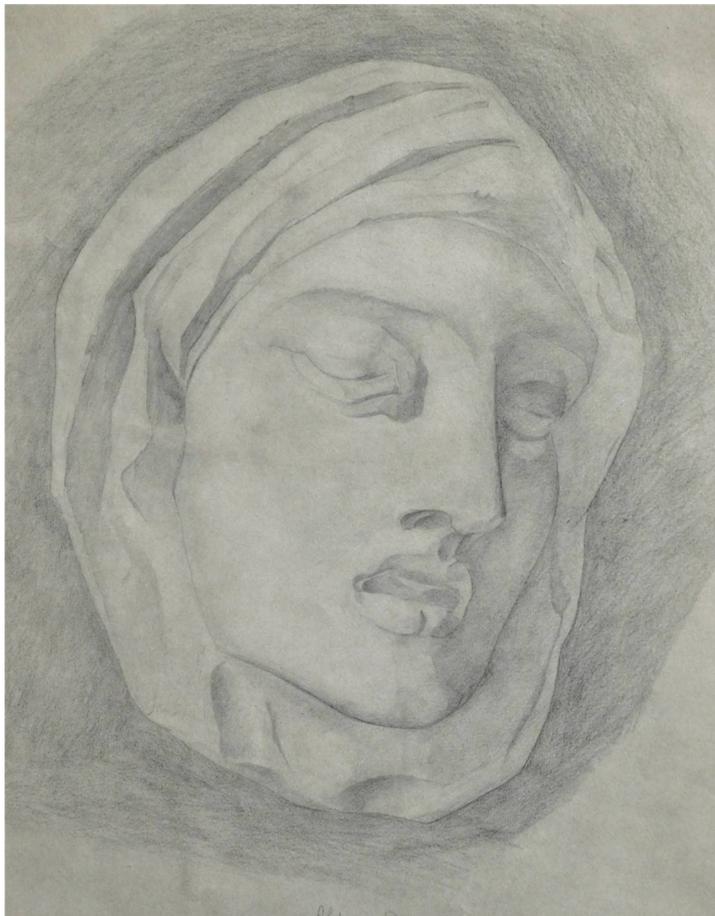
Fra i materiali d'accademia della Besso compaiono studi di nudo. E' interessante notare come vi sia una sorta di interazione fra realtà e resa artistica: le posizioni dei modelli si ispirano alla statuaria classica e quindi per converso la rappresentazione artistica in certo senso condiziona la considerazione della realtà. Insomma ai giovani allievi si insegnava un continuo lavoro di traslazione della realtà nei canoni dell'arte classico rinascimentale, attraverso la cui lente i giovani avrebbero dovuto osservare la realtà stessa: si comprende quanto fosse ben individuato e definito il concetto di "creazione" artistica, che doveva essere rappresentata secondo precisi canoni e modelli, per avere validità.

Pino Mantovani nel catalogo che nel 2018 l'Accademia Albertina ha dedicato al pittore Bartolomeo Boggio, uno dei numerosi allievi di Giacomo Grosso, annota in particolare per quanto riguarda il corso di Figura (p.31): *Ancora tra Ottocento e Novecento l'Accademia affronta l'insegnamento proponendo soprattutto modelli: questi sono in parte dal vero, non necessariamente vivi (si pensi allo studio*

dell'anatomia su cadaveri), in parte "finti" (...). Come fossero utilizzati i modelli "dal vero" corpi maschili o femminili nudi o panneggiati, interi o isolando particolari, dimostrano numerosi disegni, incisioni, documenti e testimonianze, a tempo debito fotografie: i maestri disponevano i modelli in pose lunghe (...) o brevi, nel qual caso dovevano essere colte rapidamente (...) con riferimento ad una consolidata tradizione che aveva fissato (...) figure esemplari, da utilizzare in storie religiose o laiche, morali o di genere.

E fra le carte della Besso si trovano esempi di questo tipo di didattica. *I modelli formalizzati* - continua Mantovani - sono (...) un patrimonio di quadri e disegni di bottega dal 1400 al 1700 che costituiscono la Pinacoteca, un Gabinetto di grafica (...), una Gipsoteca di calchi da sculture grecoromane e rinascimentali, barocche e neoclassiche (...), una notevole biblioteca specialistica. Anche in questo caso sono materiali di cui troviamo traccia nei documenti riguardanti la formazione accademica della Besso.

Fra i materiali relativi alla formazione di Bartolomeo Boggio che stiamo utilizzando per integrare il discorso sugli studi accademici degli artisti a Torino, rilevavo la presenza di fascicoli de *Il piccolo artista*, manuale a dispense edito da Sonzogno alla fine dell'Ottocento con elementi di disegno geometrico, architettonico, anatomico, di figura, di paesaggio, di ornato, e poi fascicoli de *Il disegnatore italiano*, edito da Aliprandi; una rivista francese edita da Massard con paesaggi e aspetti della Natura, e ancora il manuale *Decorationsmalerei* di Thomas Schipp, edito da Otto Maier di Ravensburg, le *Tavole d'ornato* del Lamonica, del 1909, e il *Disegno floreale moderno*, del Roggero, con stilizzazioni di motivi vegetali ampiamente usati nel *Liberty* e nel *Déco*. E poi *Arce minuscola* edito nel 1898 dalla illustre tipografia Salussolia, con motivi di ornato, *Il giovane disegnatore* della Paravia, tavole di disegno ornamentale realizzate dal Trevisani. E ancora pubblicazioni e tavole di disegno geometrico, puro e applicato in intrecci, girali, rose architettoniche, fasce decorative.



Disegno da calco funerario

Di questi materiali non abbiamo rinvenuto esempi fra le cose della Besso: nulla tuttavia dice che ella non ne fosse a conoscenza, e comunque ne abbiamo fatto menzione qui a completamento del discorso sulla formazione di un artista dell'epoca.

Pino Mantovani annota ancora nel più volte citato catalogo dedicato al Boggio: *L'Accademia fa la sua parte come custode di valori fondati (...) e come filtro per qualsiasi proposta allogena o tentazione che venga da una società in ebollizione e ristrutturazione (...). Eppure dall'Albertina escono la Alciati, Carena, Bosia, Ferro, Manzone, (...), Olivero, (...). Onetti, Reviglione, Zolla, Boggio, Buratti (...), che rappresentano gran parte della migliore arte piemontese del primo '900, segnalando aperture per via d'aggiornamento o d'originalità ben fondata (...).*

Un ambiente legato a criteri tradizionalisti, in sintesi, ma anche ricco di fermenti tali



Ornato. Acquerello con copia di giglio

zione accademica nella solidità dell'impianto, nella scelta degli accostamenti cromatici e così via.

Anzi, nella produzione progettata e realizzata con Golia, proprio questi caratteri, l'impianto geometrico e i rapporti cromatici, hanno massima importanza: non è chi non noti le analogie fra le figure fantasmatiche che si muovono nella serie di dipinti "Sensazioni" e certe figure schematizzate dell'arte dell'affiche pubblicitaria degli anni Venti-Trenta, con tracce dal Secondo Futurismo che si affermò proprio quando la Besso era studente o neodiplomata.

Francesco De Caria

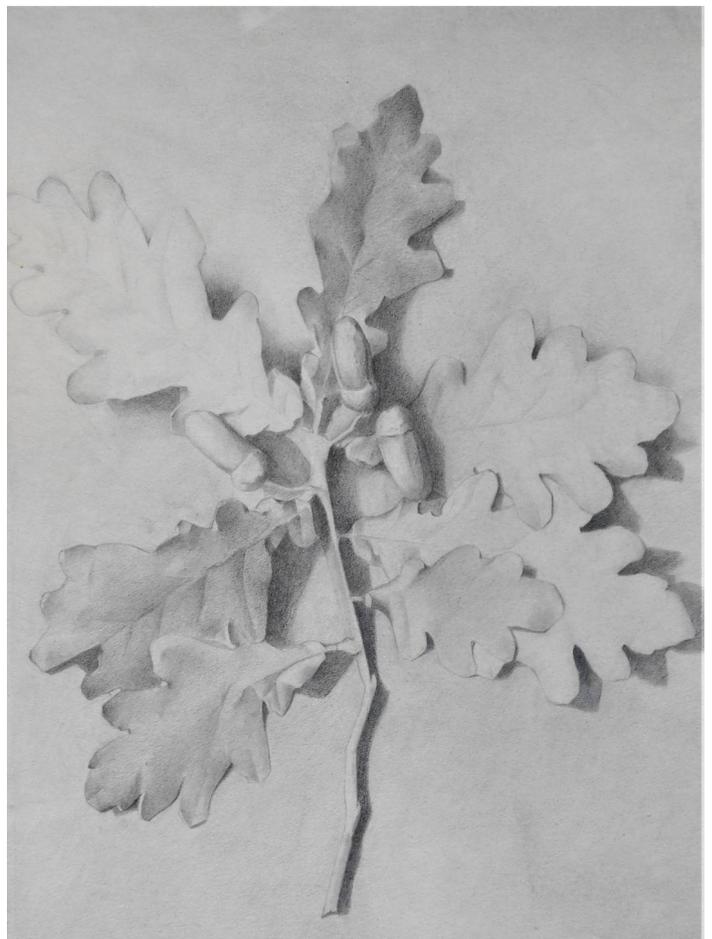
Ornato. Disegno con foglie di quercia e ghiande

da formare artisti proiettati verso nuove prospettive.

In effetti, fra il 1920 e il 1930 il mondo dell'arte è attraversato da fenomeni quali l'*Art déco* che ha lasciato evidenti tracce nell'arte della Besso: nel suo eclettismo esso prende in considerazione le arti primitive, in particolare africana, egiziana, atzeca, la scultura e la decorazione ceramica della Greca arcaica, gli scenari e i costumi di Léon Bakst per i balletti di Diaghilev, le forme del cubismo e del futurismo, la vivacità dei colori del Fauvismo, le forme severe di ascendenza neoclassica.

E poi - anche se soprattutto in Architettura - la scuola di arte e *design* del Bauhaus, che proprio fra il 1919 e il 1933 portava avanti il discorso del razionalismo e del funzionalismo in Architettura e quindi più in generale del rapporto fra tecnologia e cultura, generando forme che tendono ad una essenzialità geometrica e a campiture piatte con sagome e colori netti e ben definiti, quali i padri del moderno cartellonismo avevano creato.

Anche in queste forme ed espressioni artistiche che possono apparire lontane dalla tradizione e che la Besso in qualche misura sperimentò, resta ferma la le-



I MATERIALI PER LA MOSTRA

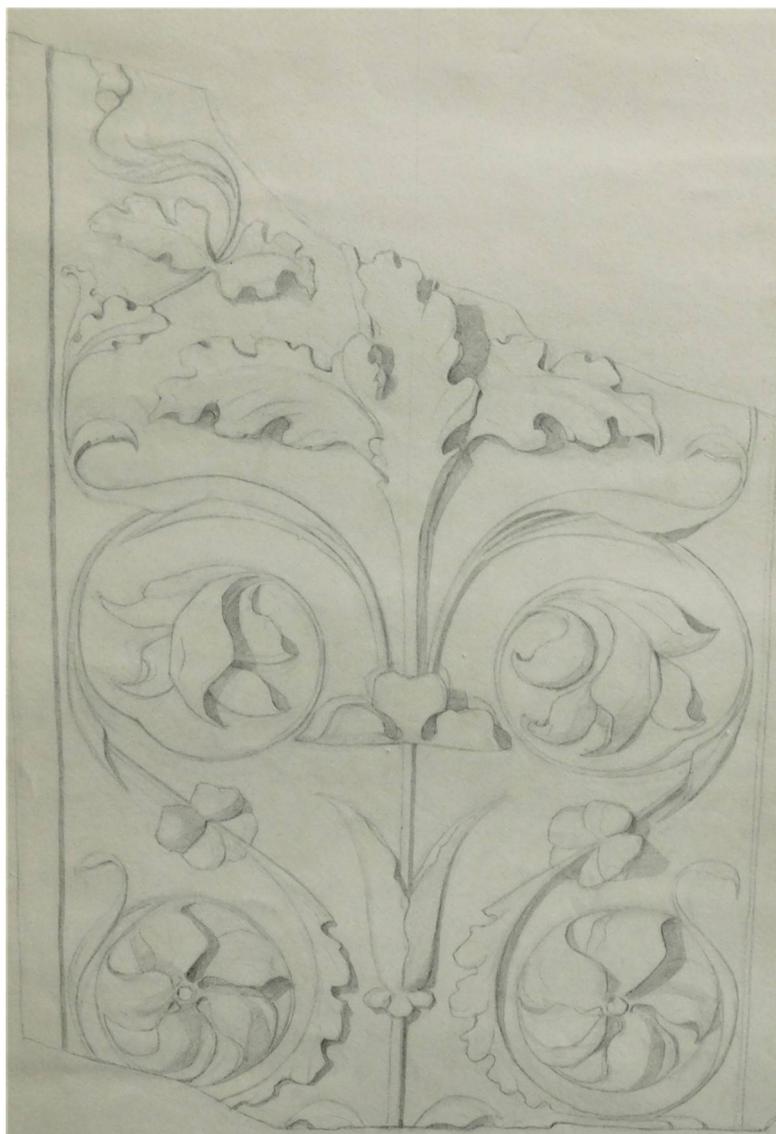
Tra i materiali di studio pervenutici dalla Besso vi sono molti lavori di copia a matita di teste e protomi classiche, romane soprattutto, tutti risalenti al periodo fra il 1923 e il 1927, cioè ai corsi superiori dell'Accademia, quando l'Artista era una giovane fra i 17 e i 21 anni. L'Accademia ha infatti una ricca gipsoteca, composta di calchi da opere classiche, da parti anatomiche del corpo umano anche associate a solidi, da fregi rinascimentali, da ritratti, in particolare di Cesare, di Pompeo, di Gastone di Foix, da protomi muliebri dell'Antichità e del Rinascimento, da mensole ed elementi di decorazioni da facciata di illustri palazzi cinquecenteschi.

In particolare fra i materiali risalenti alla formazione della Besso abbiamo per l'anno accademico 1923/1924 esercitazioni di:

- disegno a matita da protomi in gesso classiche e rinascimentali
- disegno da elementi di ornato da edifici classici e rinascimentali
- disegno di elementi architettonici e loro proiezioni geometriche.



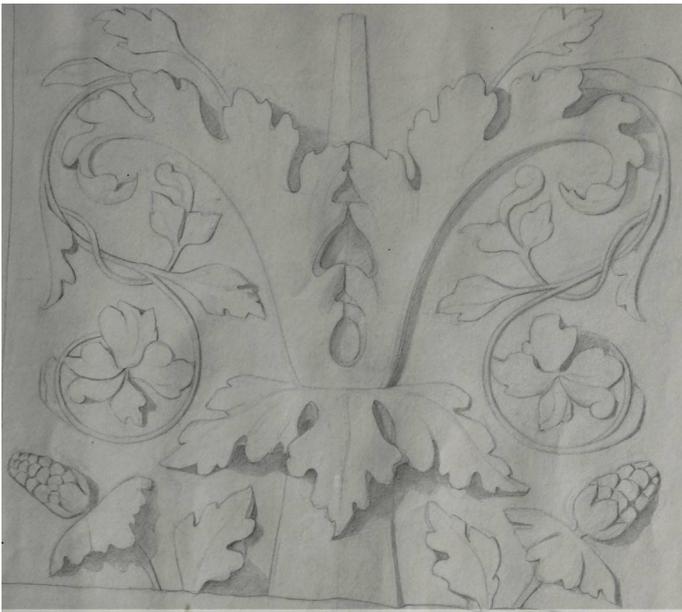
Ornato. Girali con foglie di quercia, bozzetto



Ornato. Girali con foglie di quercia, definitivo



Ornato. Motivo con foglie di acanto



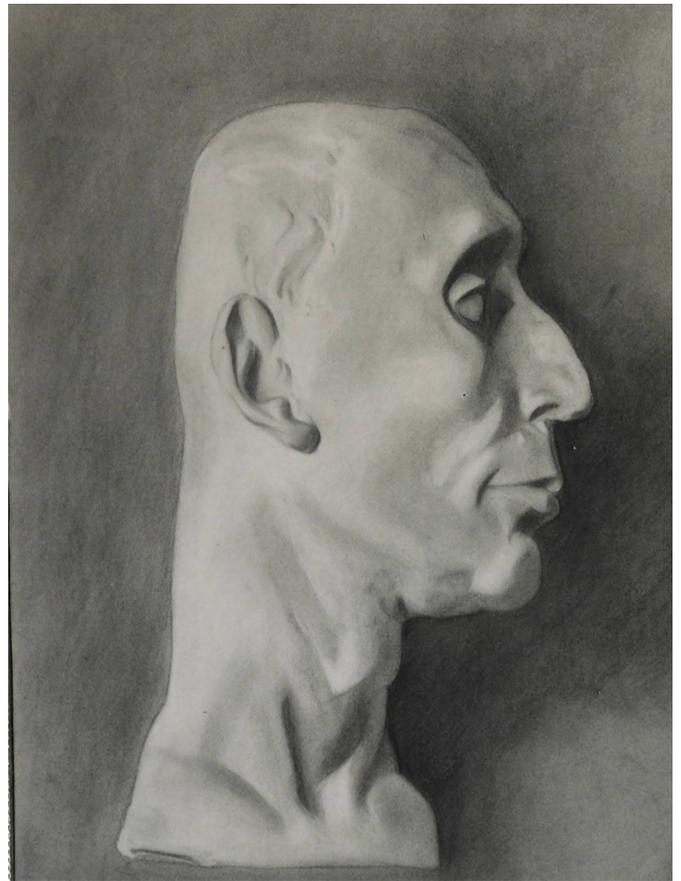
Ornato. Disegno con girali di foglie e frutti



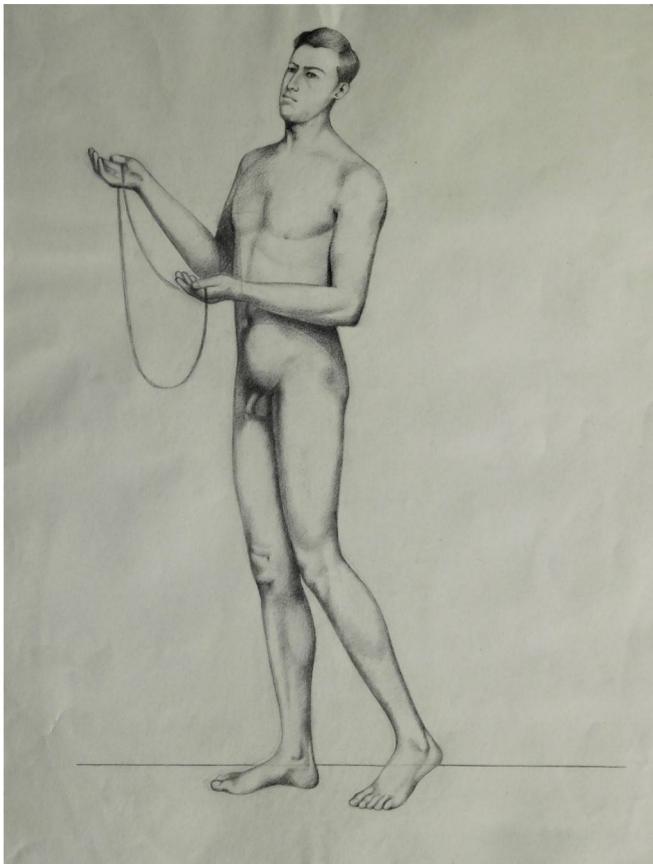
Ornato. Germoglio stilizzato



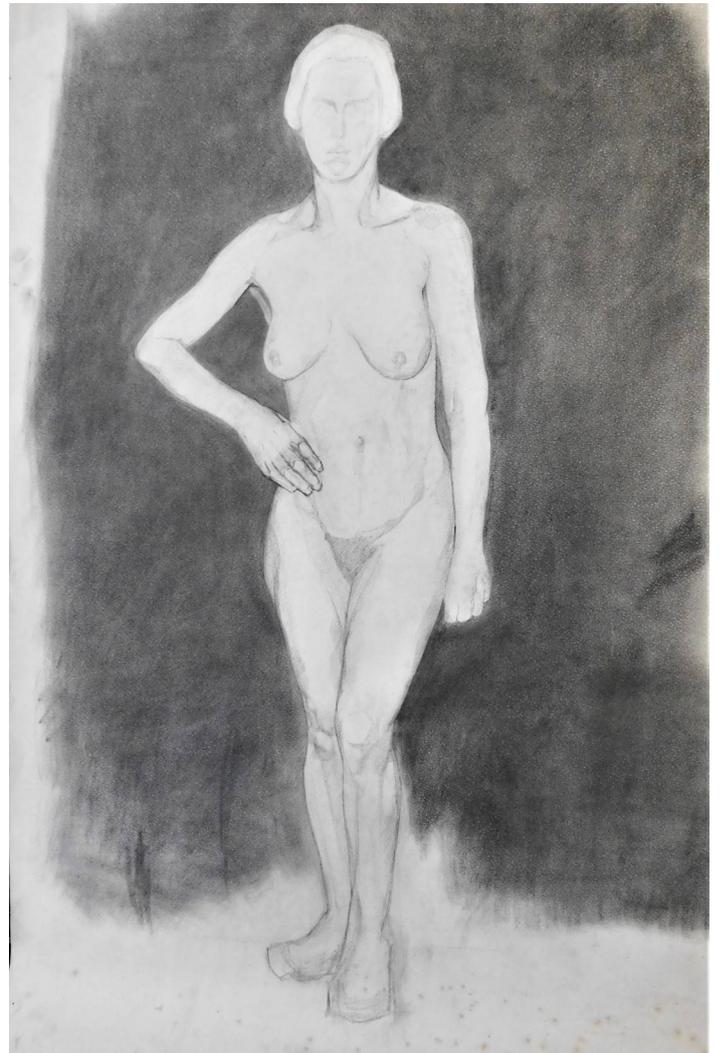
Ritratto dal vero di anziana signora



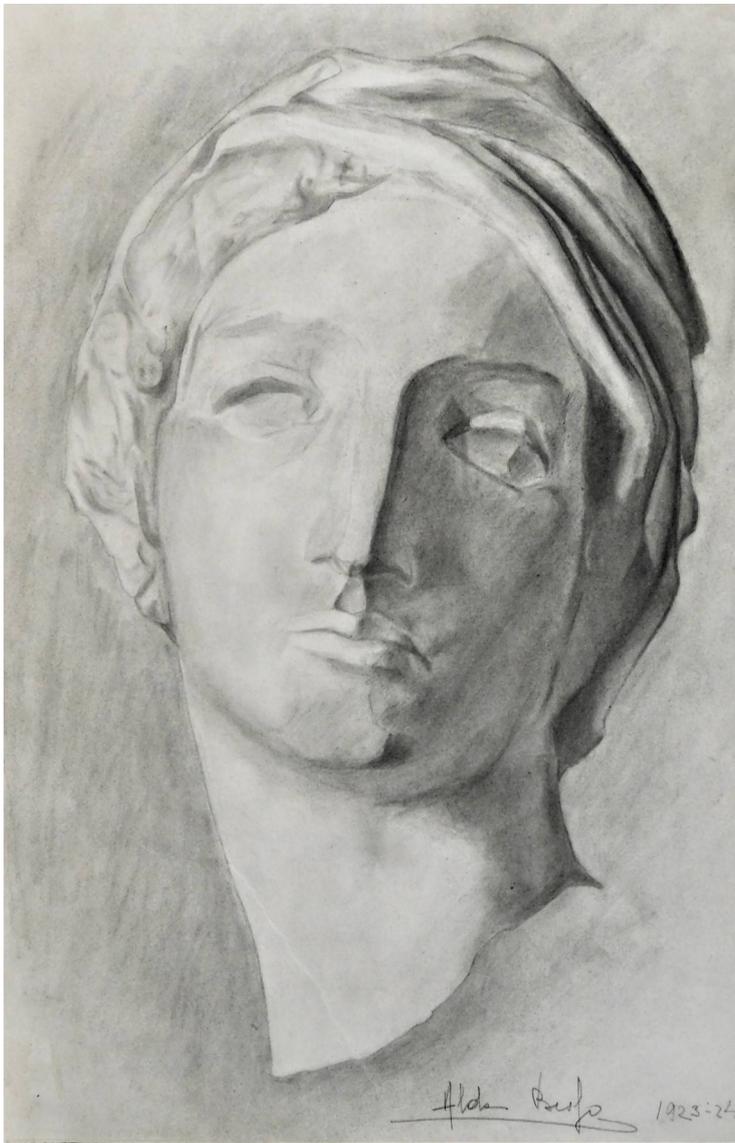
Disegno da gesso di testa virile



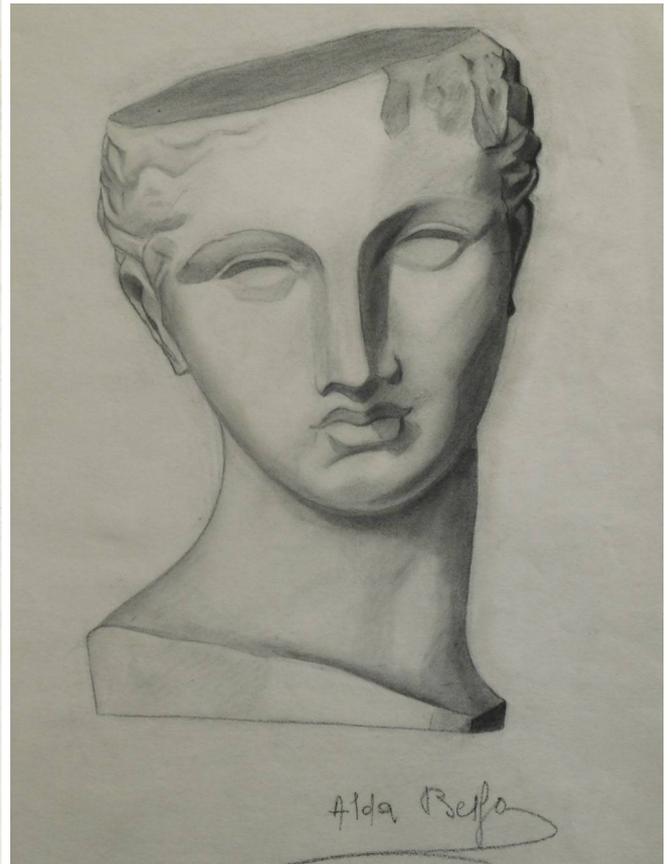
Disegno di nudo maschile da modello



Disegno di nudo femminile da modella



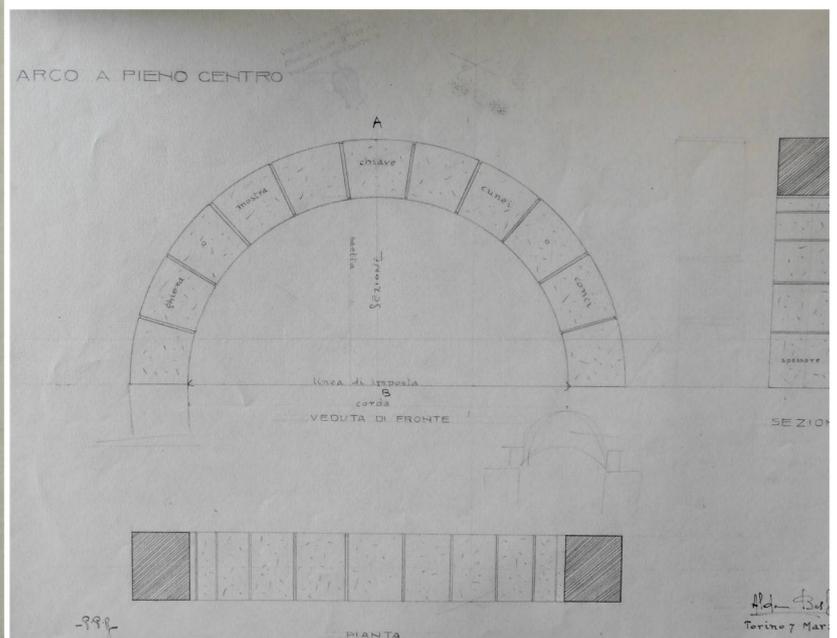
Disegno da gesso di volto femminile



Disegno da gesso di volto femminile



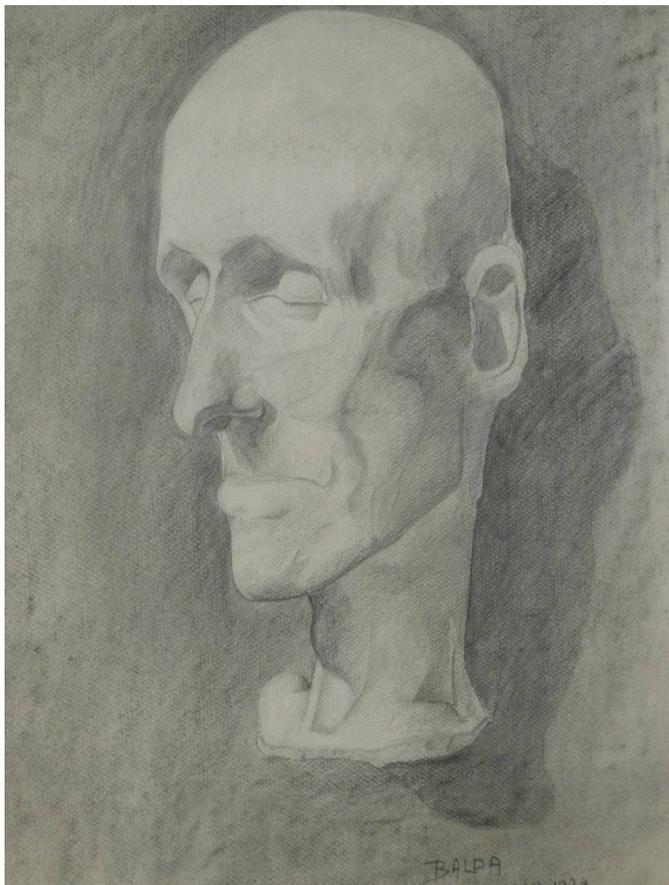
Disegno di testa muliebre



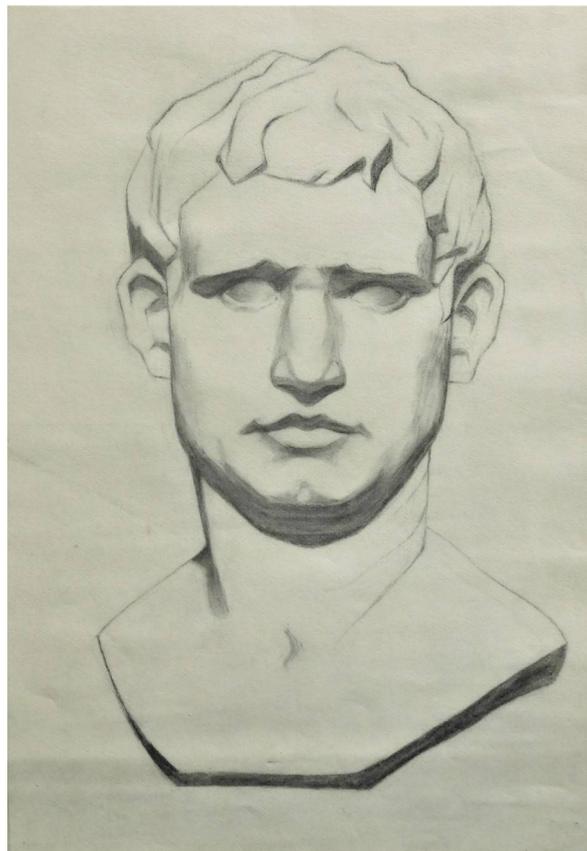
Proiezioni ortogonali di architettura. Arco e proiezioni

Per l'anno accademico successivo, 1924/1925:

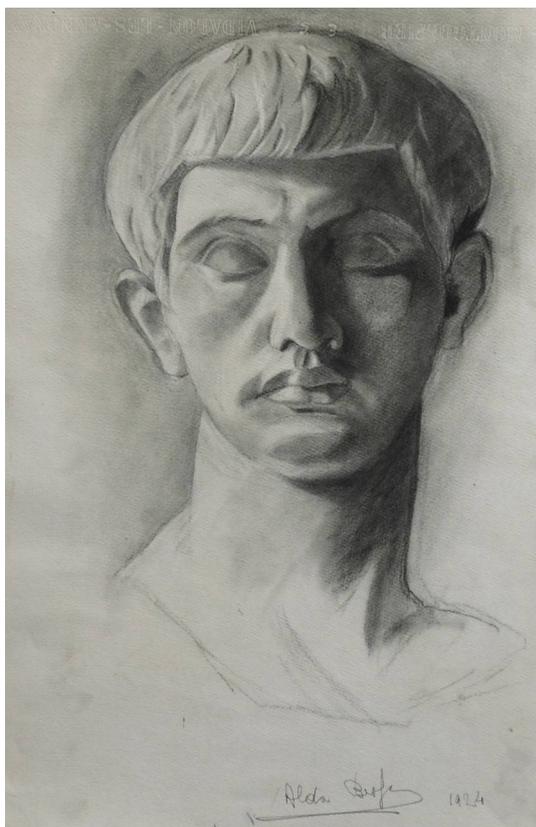
- copie à *fusain* di elementi architettonici classico-rinascimentali di edifici e arredamento
- copie di protomi classiche e rinascimentali in gesso, di sculture classiche
- copie di dipinti ad acquerello o a tempera.



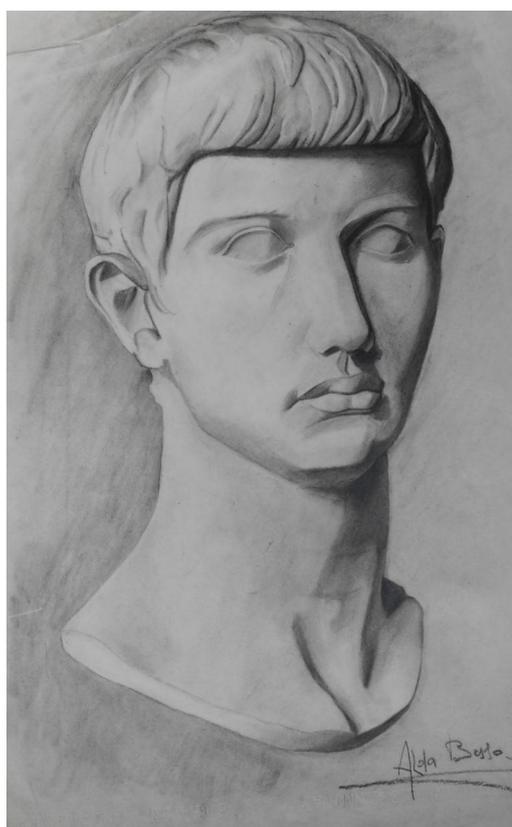
Disegno da calco funerario



Disegno da gesso di testa virile



Disegno da protome del giovane Ottaviano



Disegno da protome del giovane Ottaviano



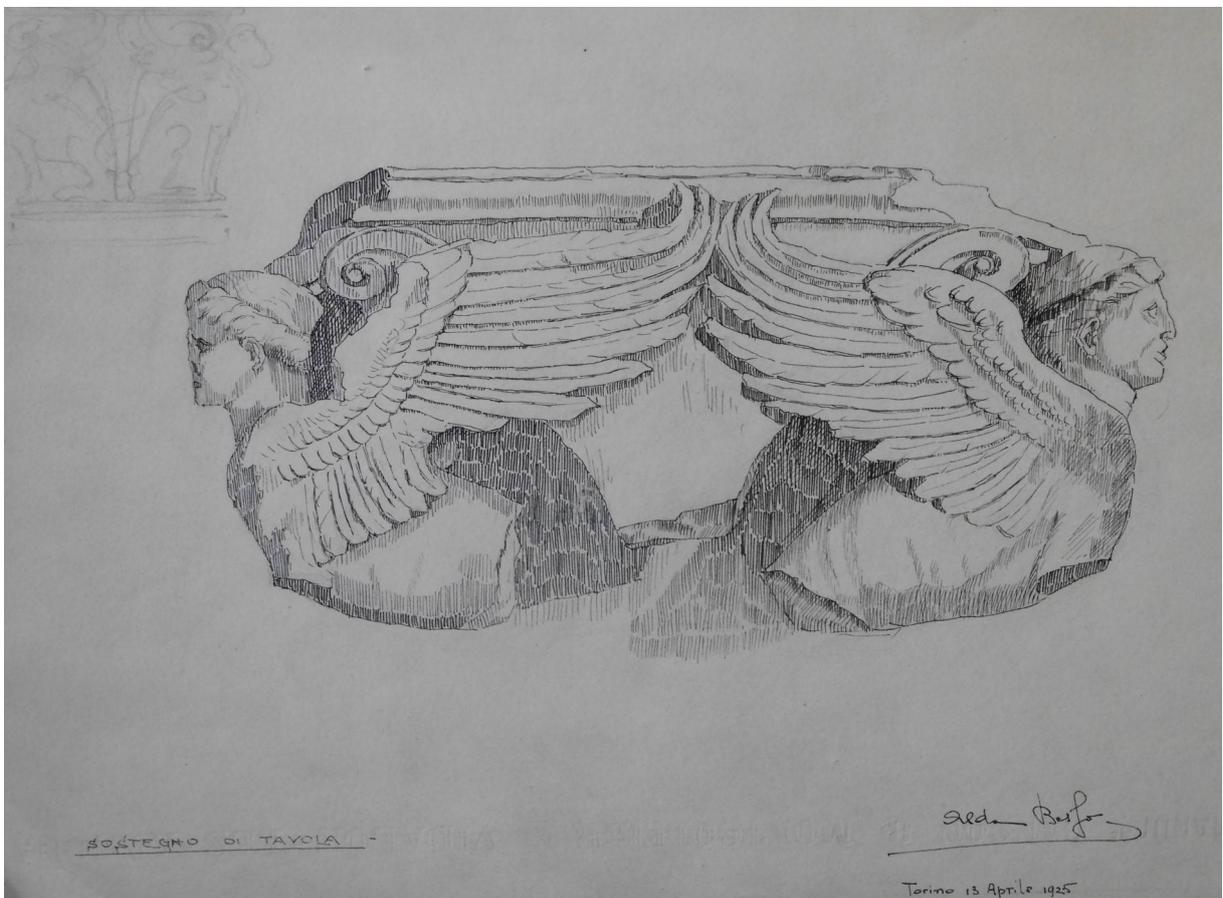
Disegno da protome di Gastone di Foix



Disegno da protome di Ottaviano



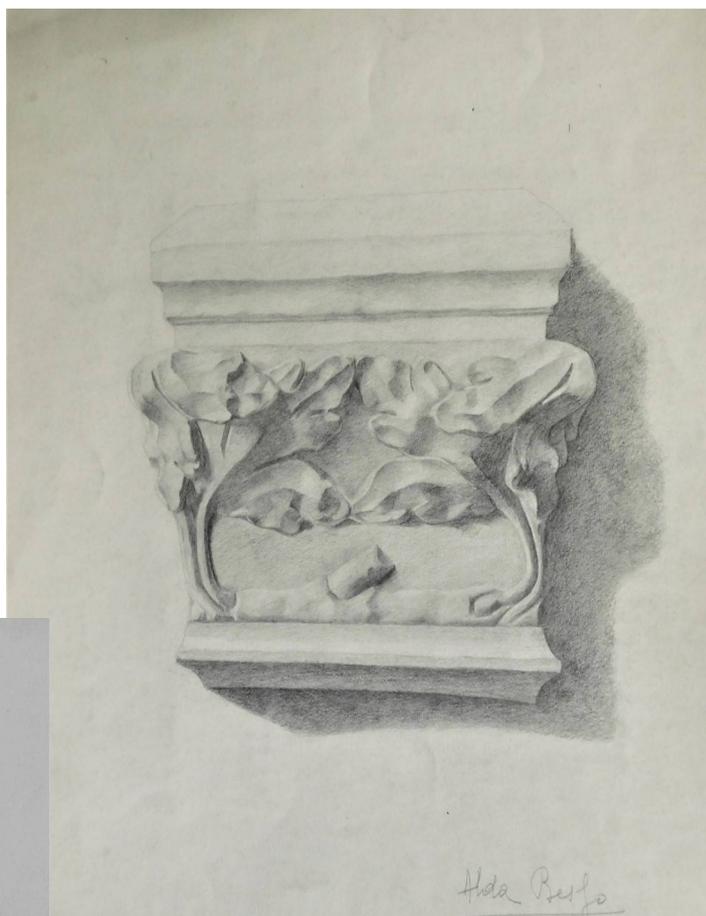
Proiezioni ortogonali di architettura. Finestra rinascimentale



Ornato. Mensola con sfingi alate



Ornato. Decorazione per piastrella



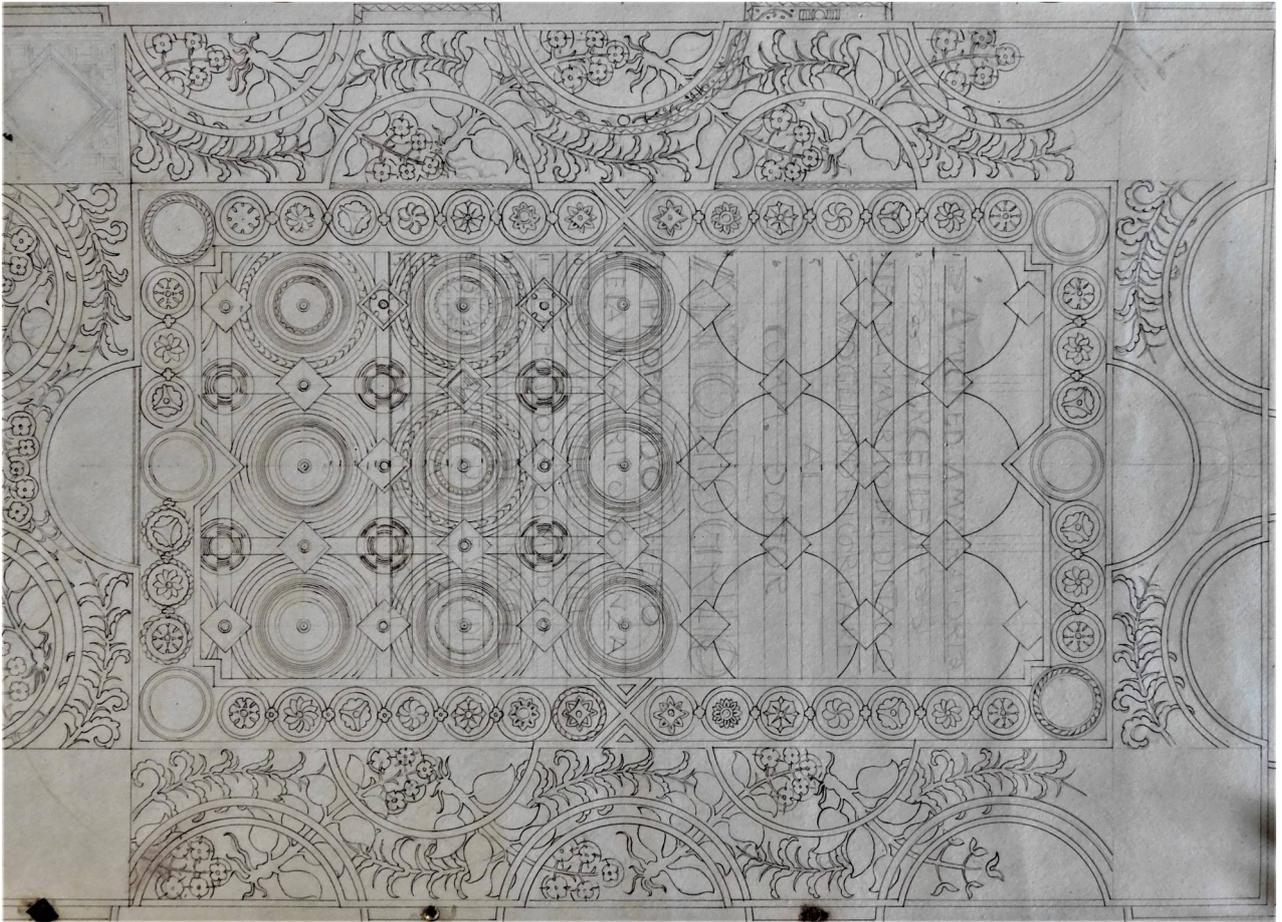
Disegno di capitello con foglie



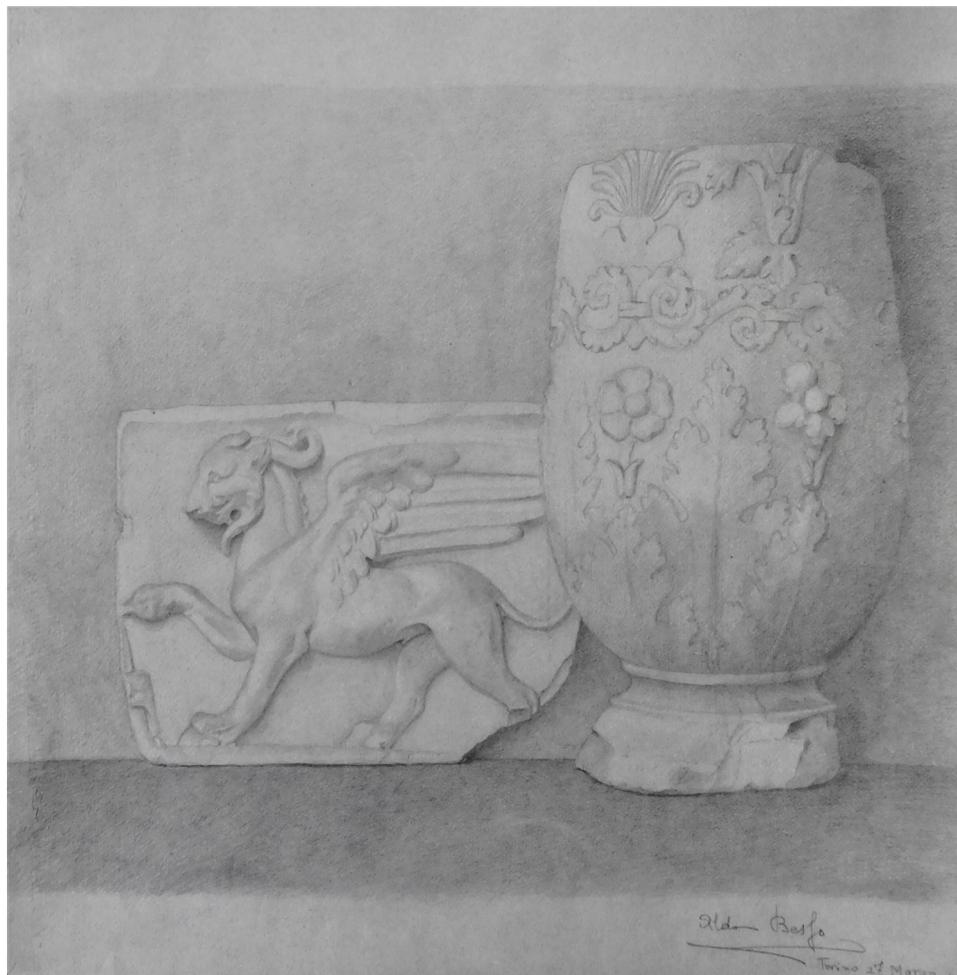
Disegno di capitello con bucranio



Disegno di metopion con grifoni e cervo atterrato



Ornato. Studio per un soffitto



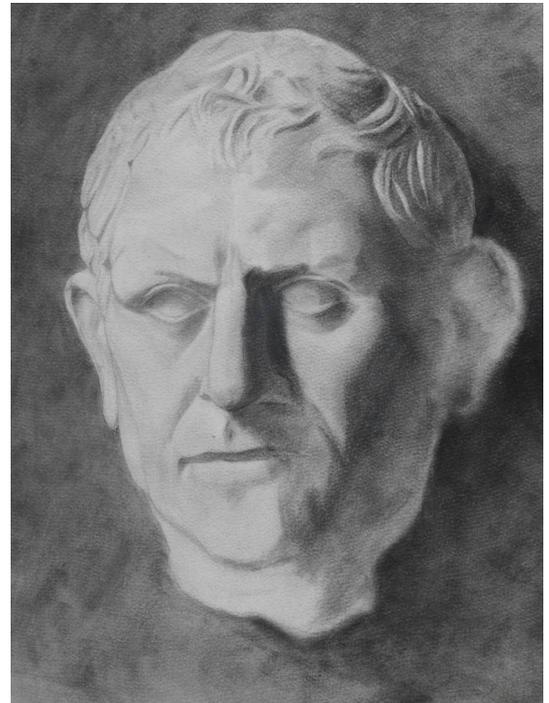
Ornato. Leone alato e vaso

Per l'anno accademico 1925/1926:

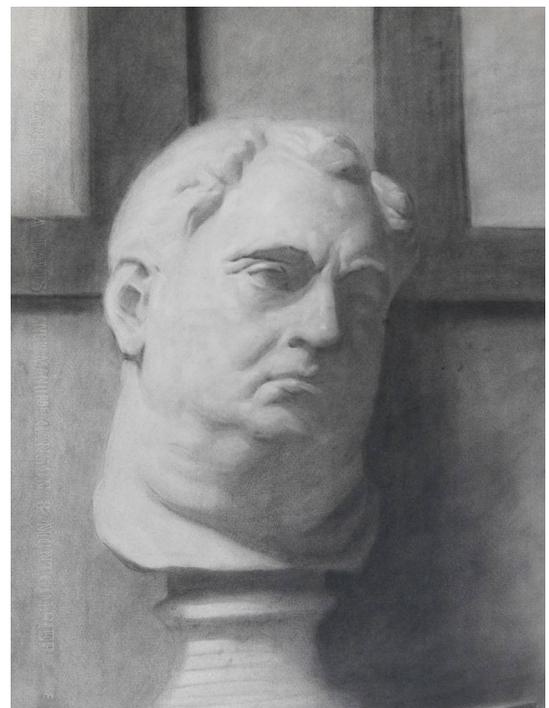
- copie a matita di fregi vegetali classico-rinascimentali, di particolari architettonici rinascimentali (balconi, edicole, cornicioni...)
- copie di elementi tratti dalla statuaria classico-ellenistica e rinascimentale.



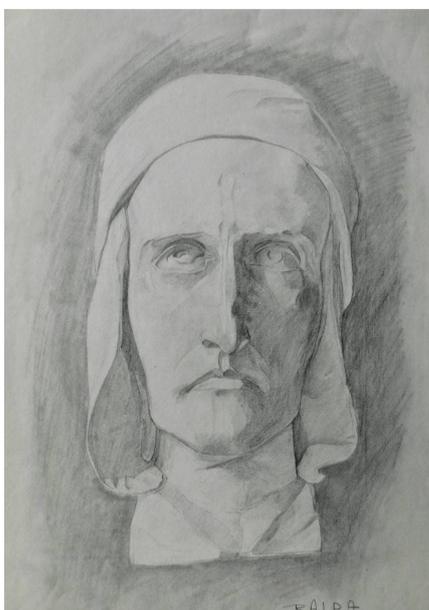
Disegno da statua classica, Apollo e Hermes



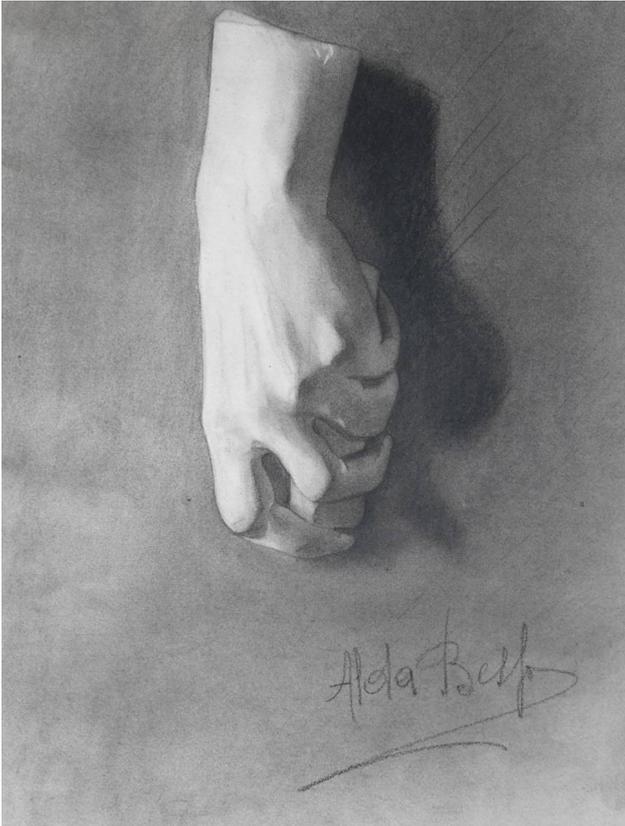
Disegno di maschera virile



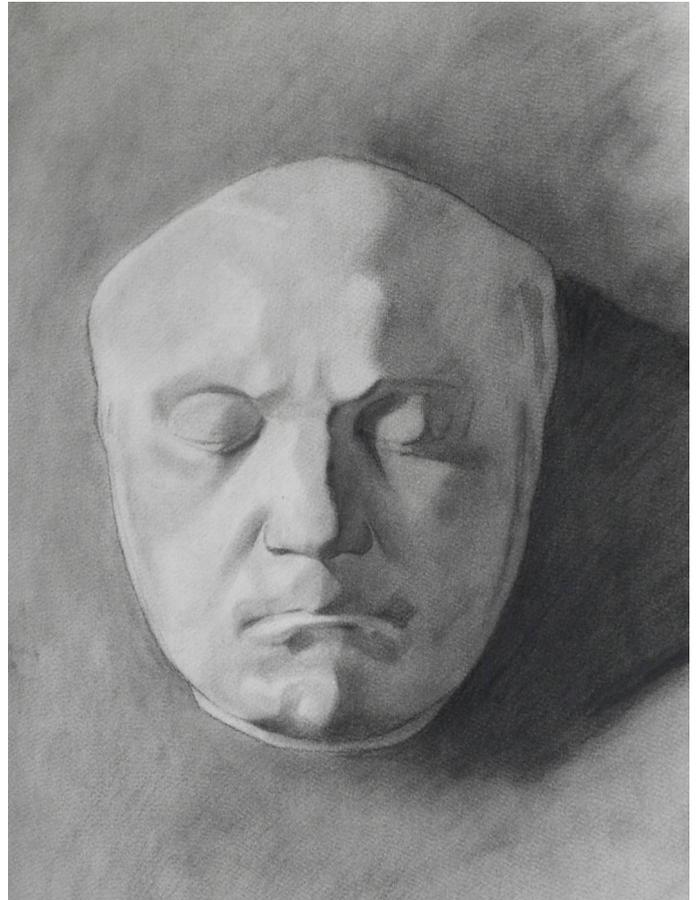
Disegno da protome di Crasso (?)



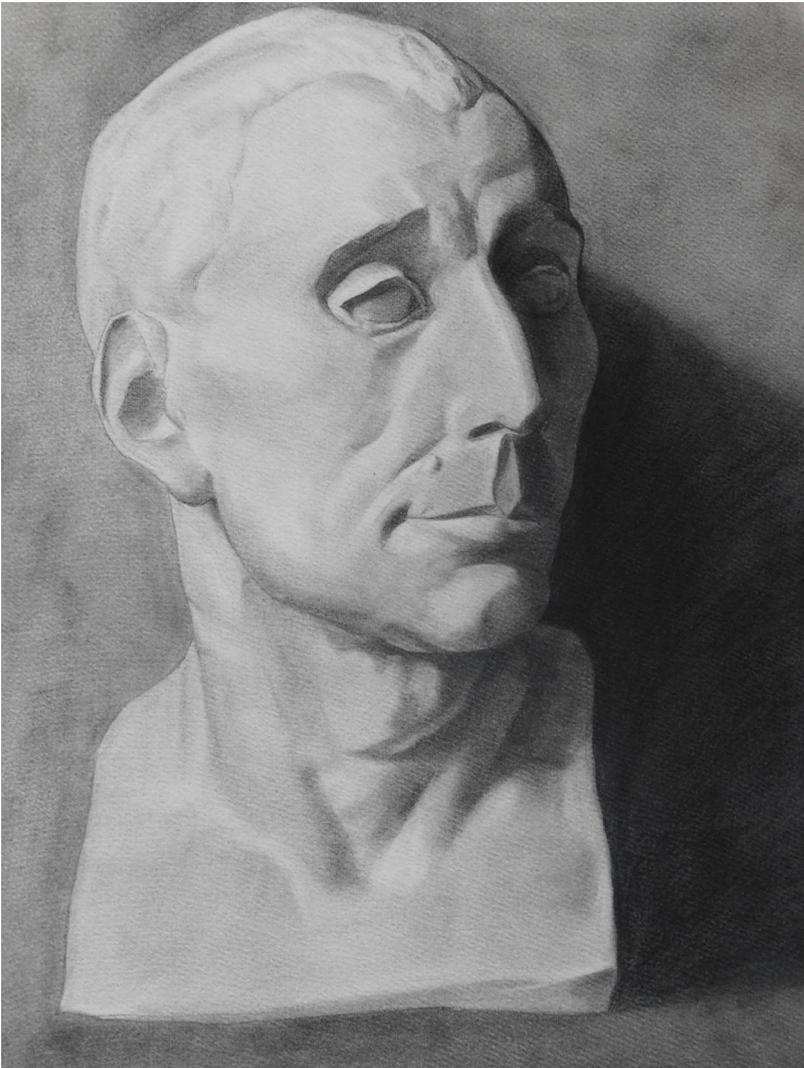
Disegno da volto di Dante



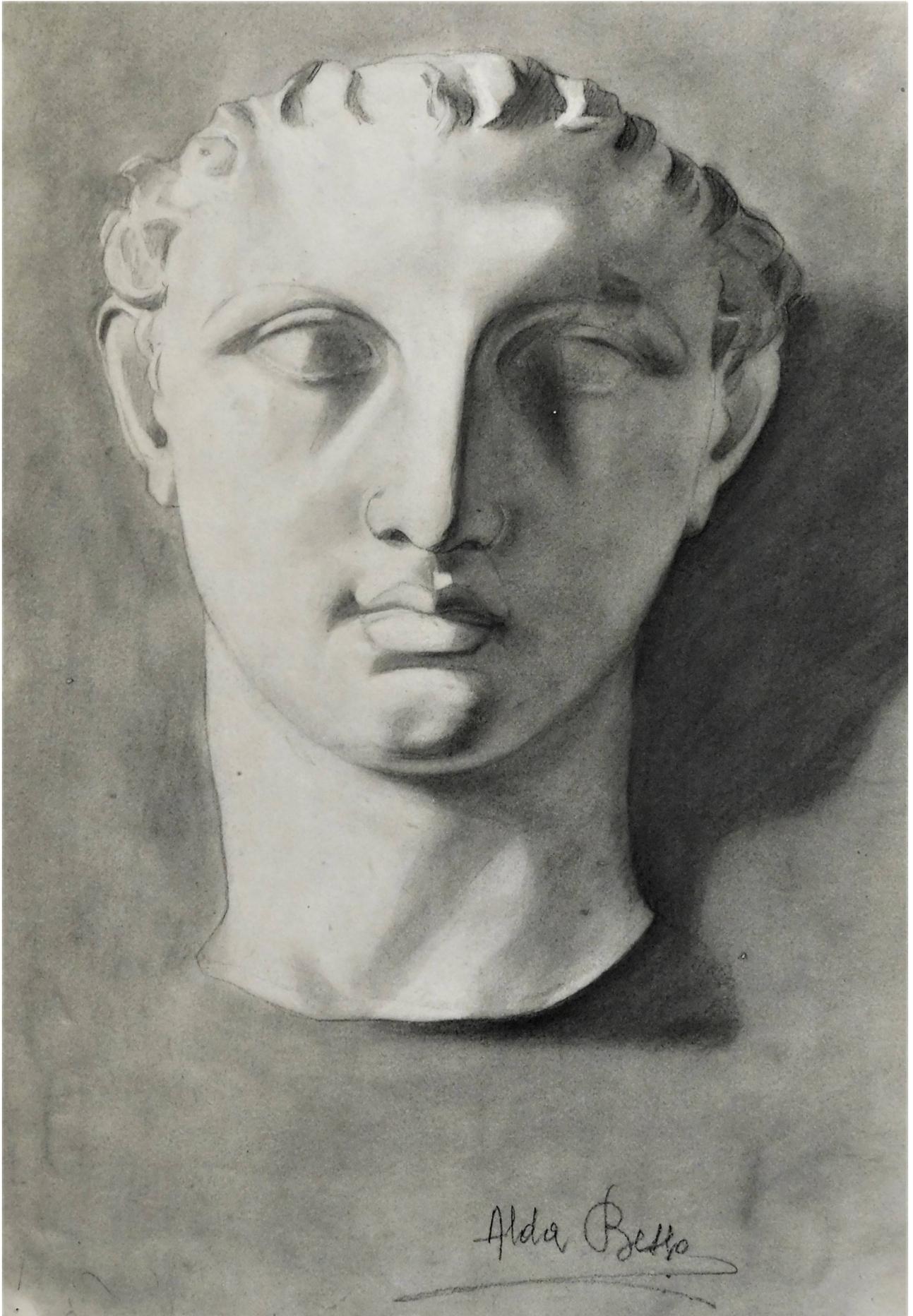
Disegno da gesso di mano che stringe un oggetto



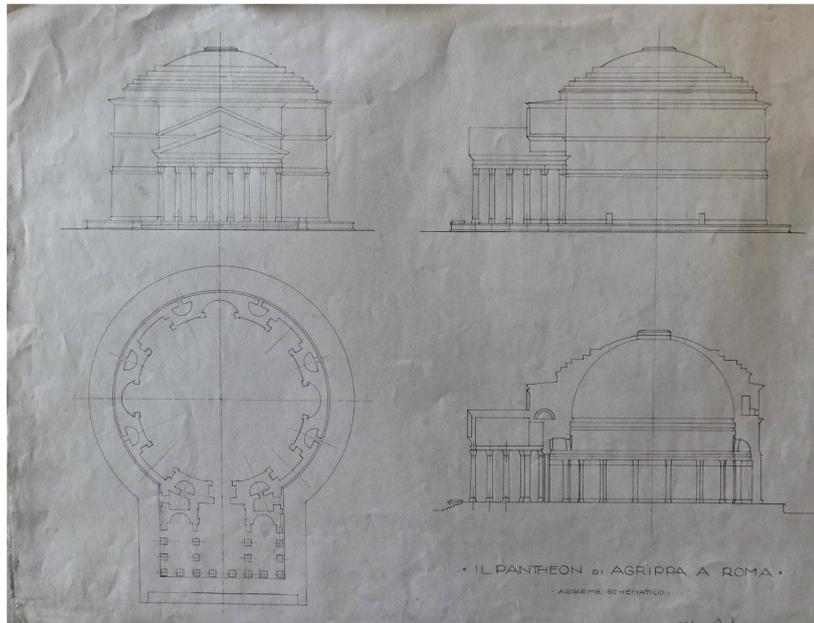
Disegno da calco funerario



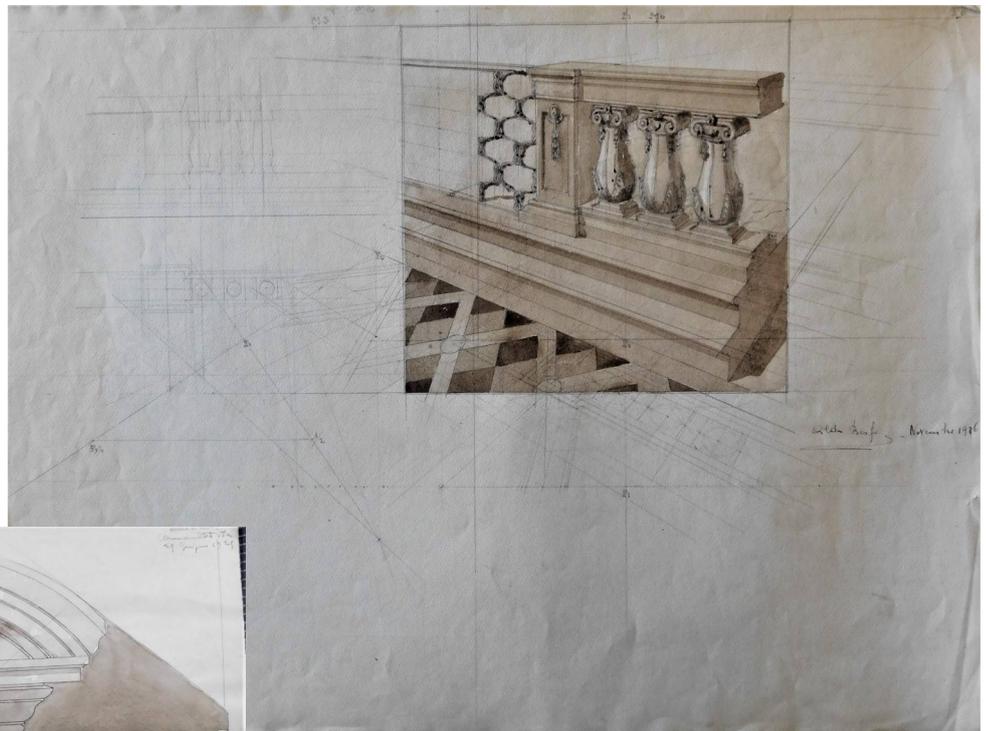
Disegno da protome di Cesare (?)



Disegno di volto classico da gesso



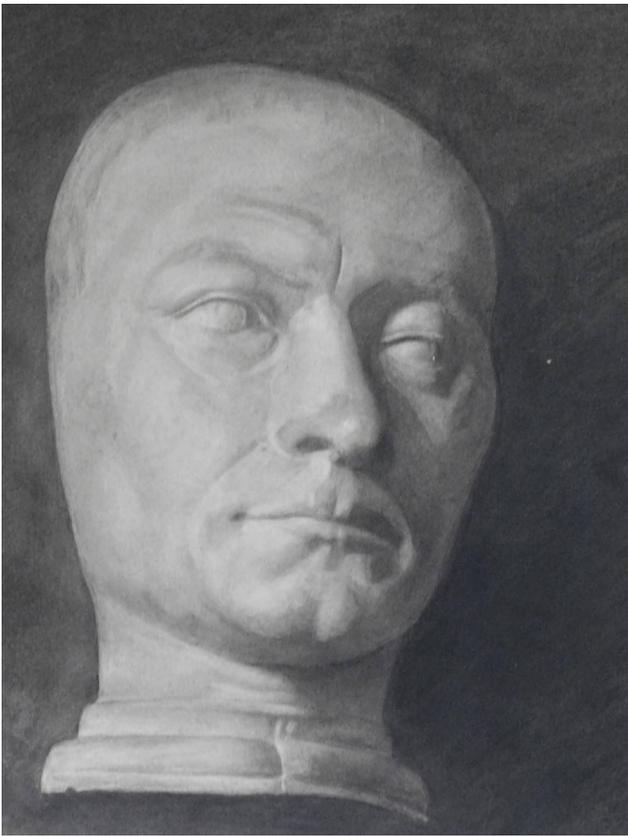
Proiezioni ortogonali di architettura. Roma, Pantheon



Proiezioni ortogonali di architettura. Progetto di balaustra e pavimento rinascimentali con proiezioni



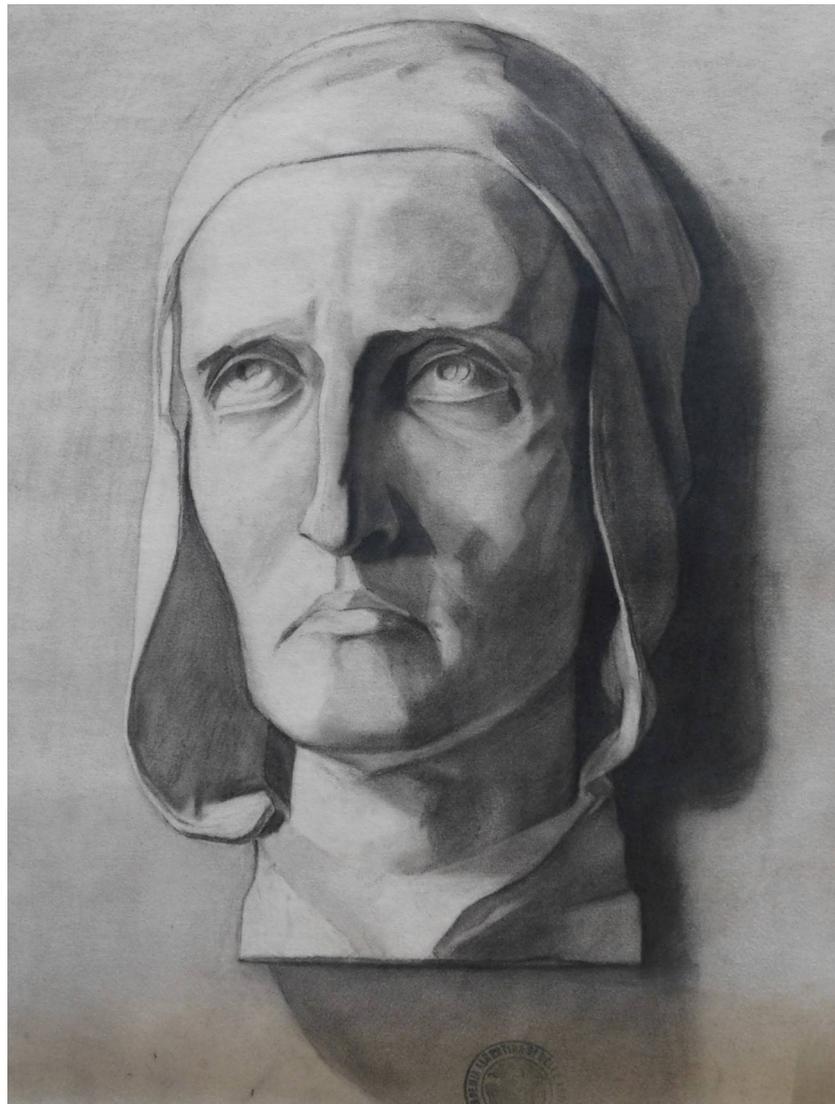
Proiezioni ortogonali di architettura. Finestra rinascimentale



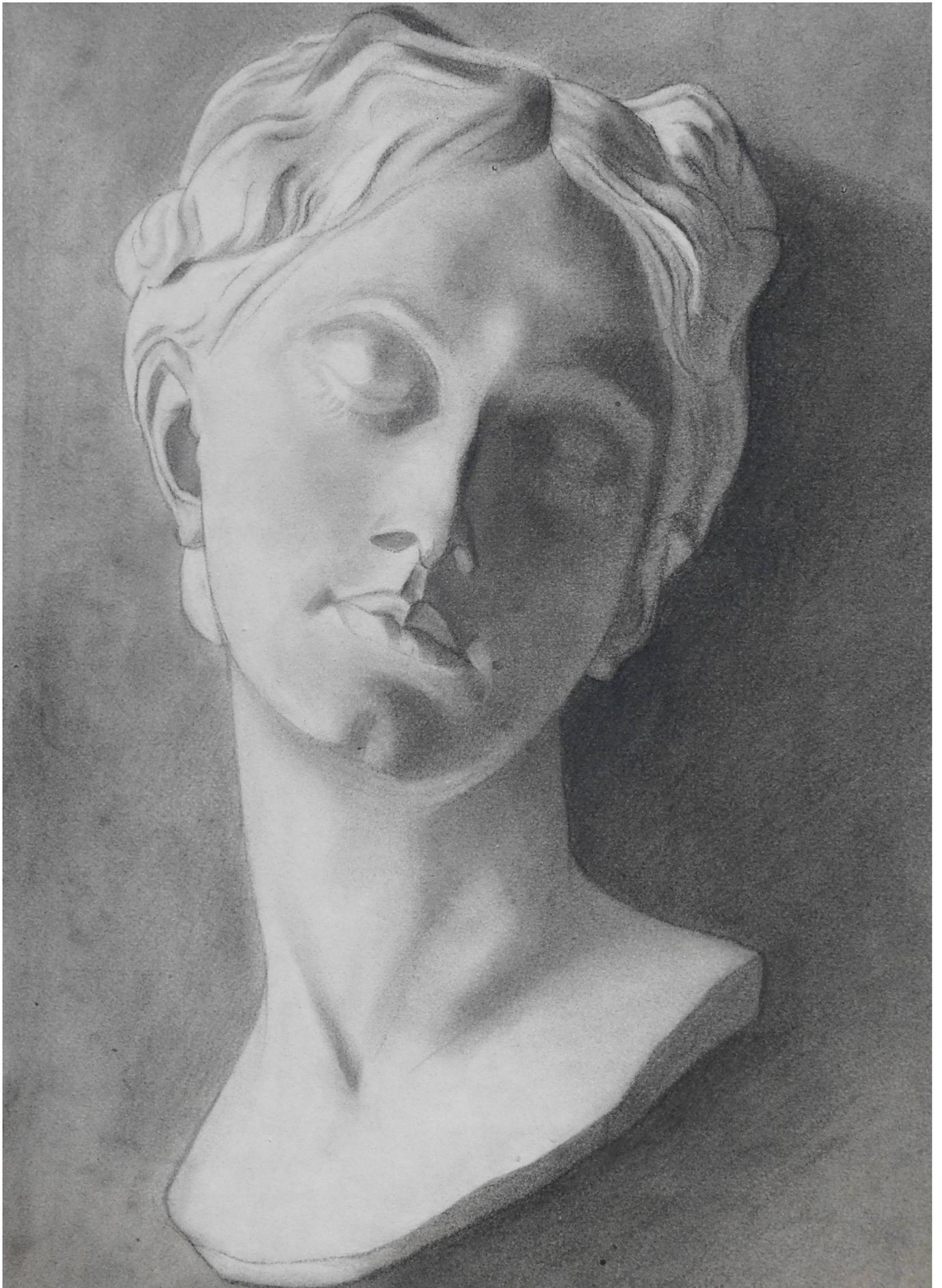
Disegno da gesso di maschera virile



Disegno da gesso di maschera virile



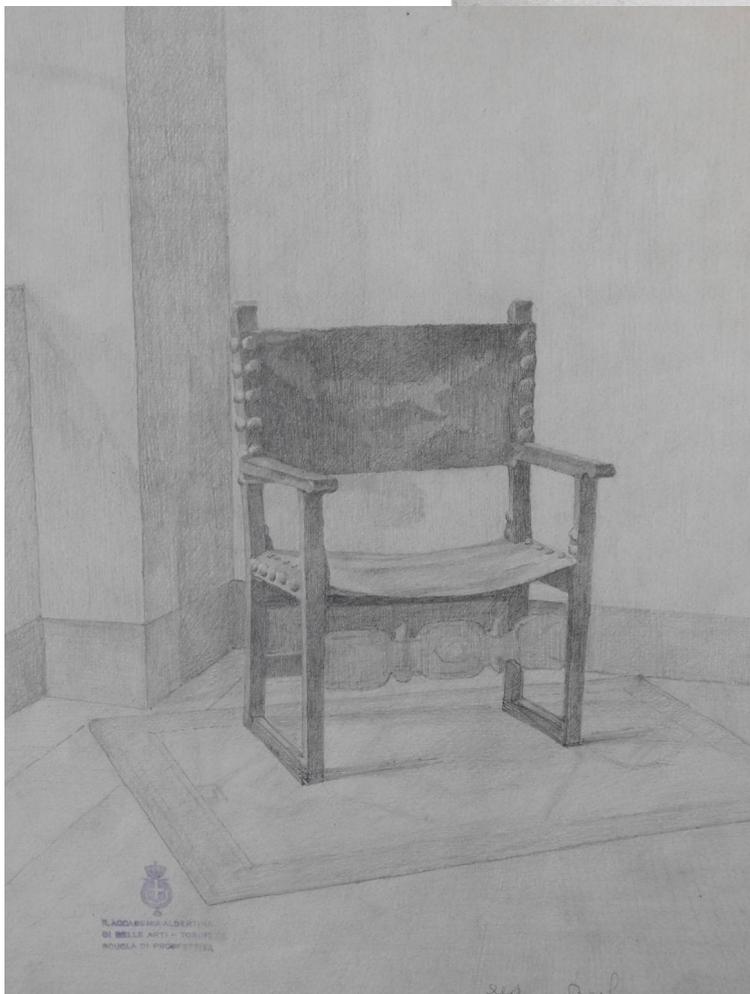
Disegno da protome di Dante



Disegno da gesso di testa muliebre



Disegno di poltrona rococò



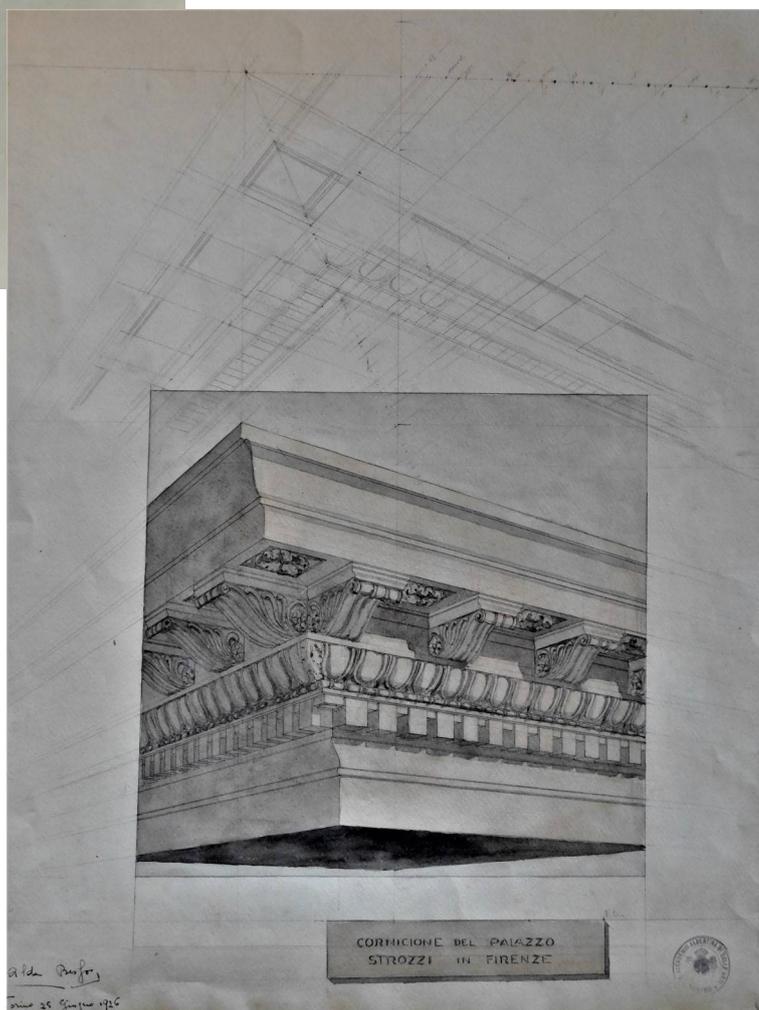
Disegno di sedia con braccioli di legno e cuoio

Per l'anno accademico 1926/1927:

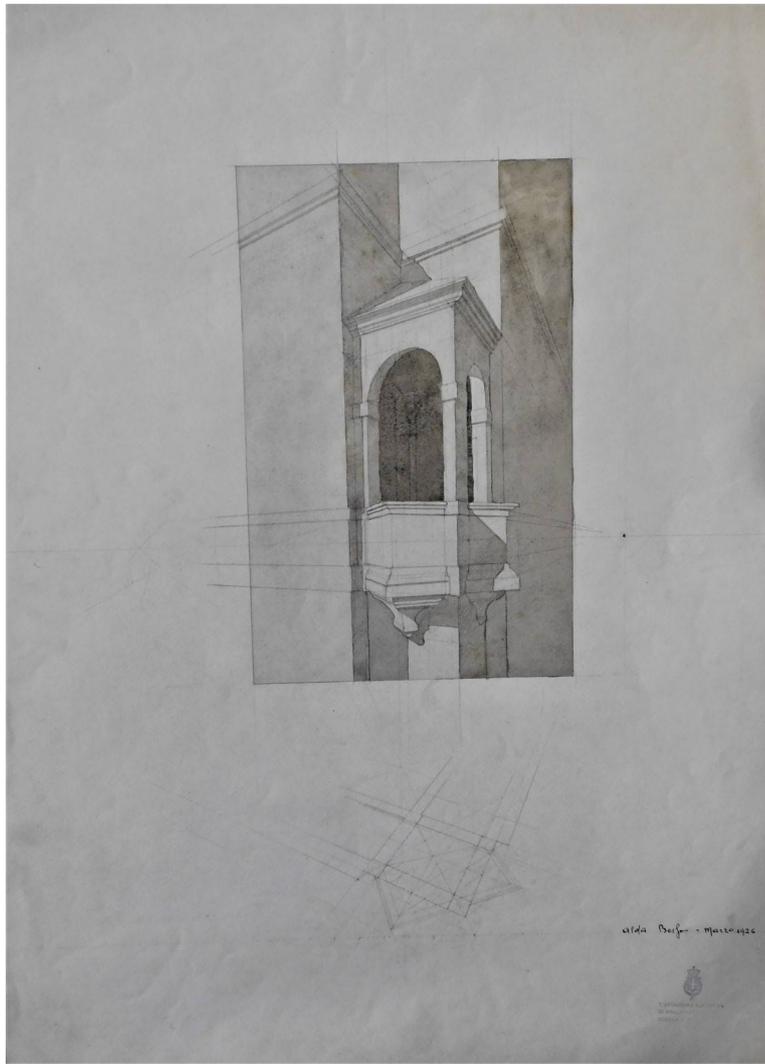
- ornato con copie di elementi architettonici, balaustre, pavimenti,
- ornato con oggetti in ferro battuto e proiezioni di elementi architettonici classici, ripresi da tre angolazioni, dalla base, da un lato, dal retro
- disegni di paesaggi e ritratti dal vero à *fusain* e a inchiostro.



Architettura. Pozzo a Pienza



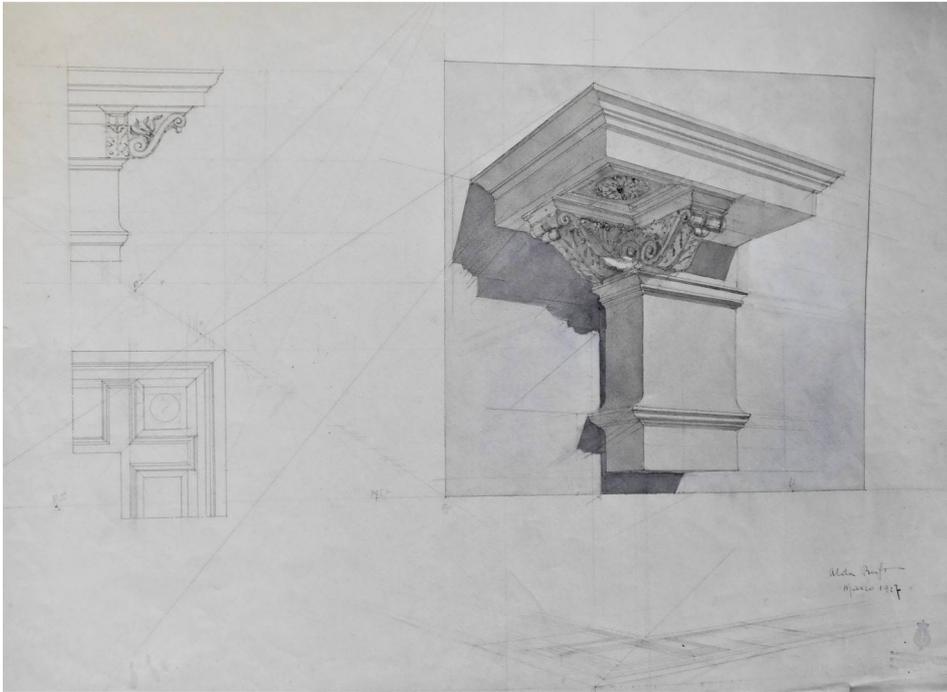
Proiezioni ortogonali di architettura.
Cornicione del Palazzo Strozzi in Firenze



Proiezioni ortogonali di architettura. Edicola



Proiezioni ortogonali di architettura. Balcone rinascimentale



Proiezioni ortogonali di architettura. Disegno di angolo di cornice rinascimentale



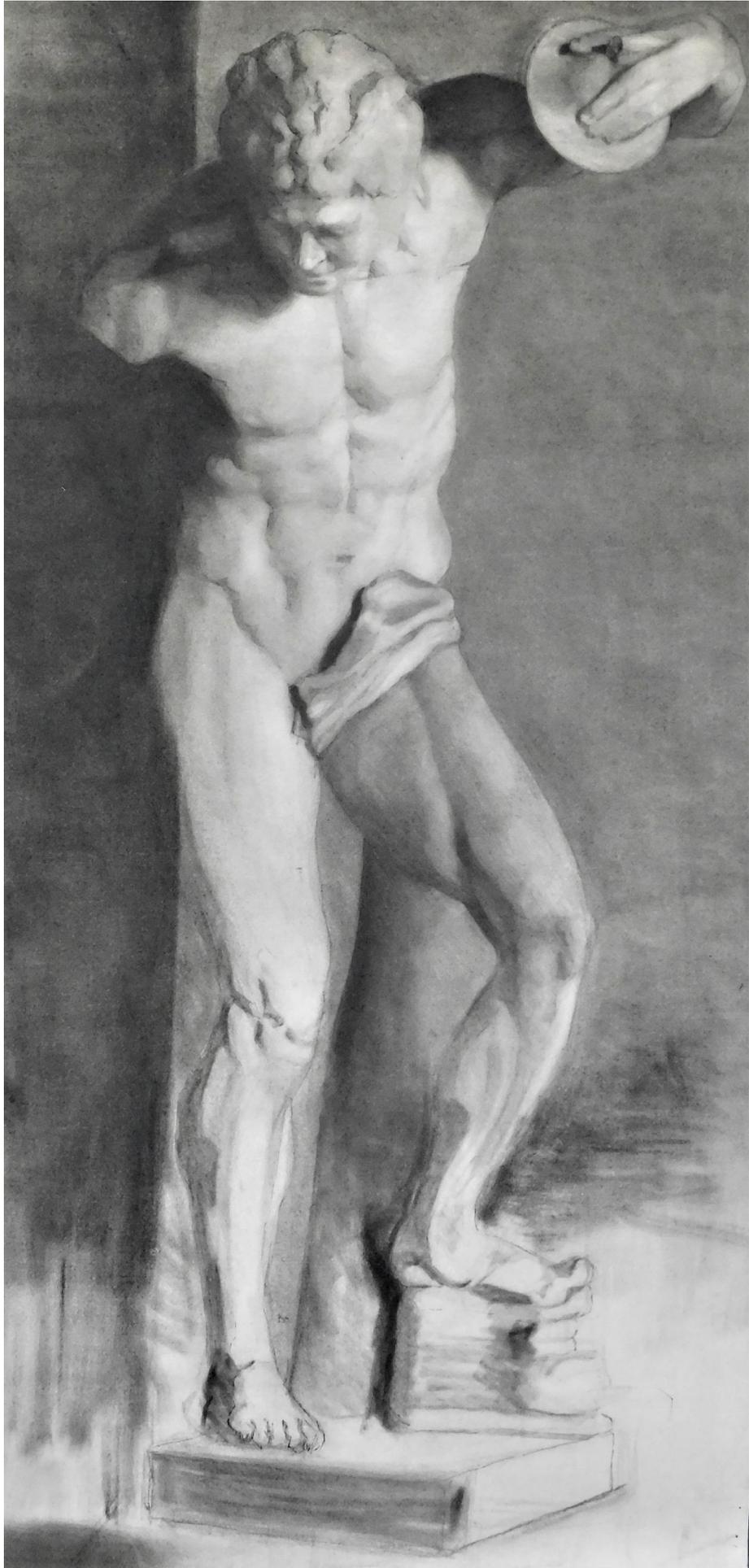
Proiezioni ortogonali di architetture. Progetto di nicchia con fontana



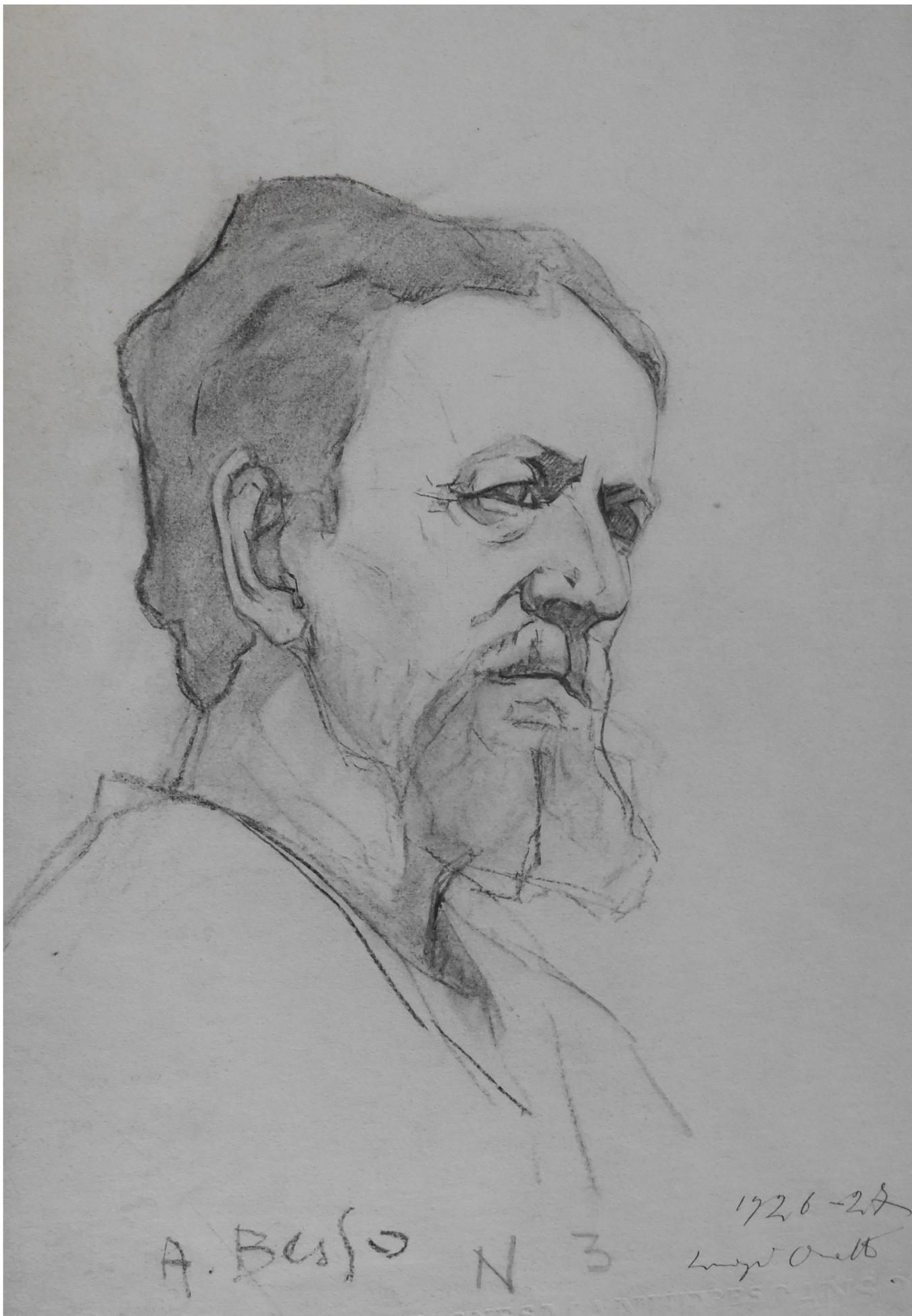
Disegno da busto virile



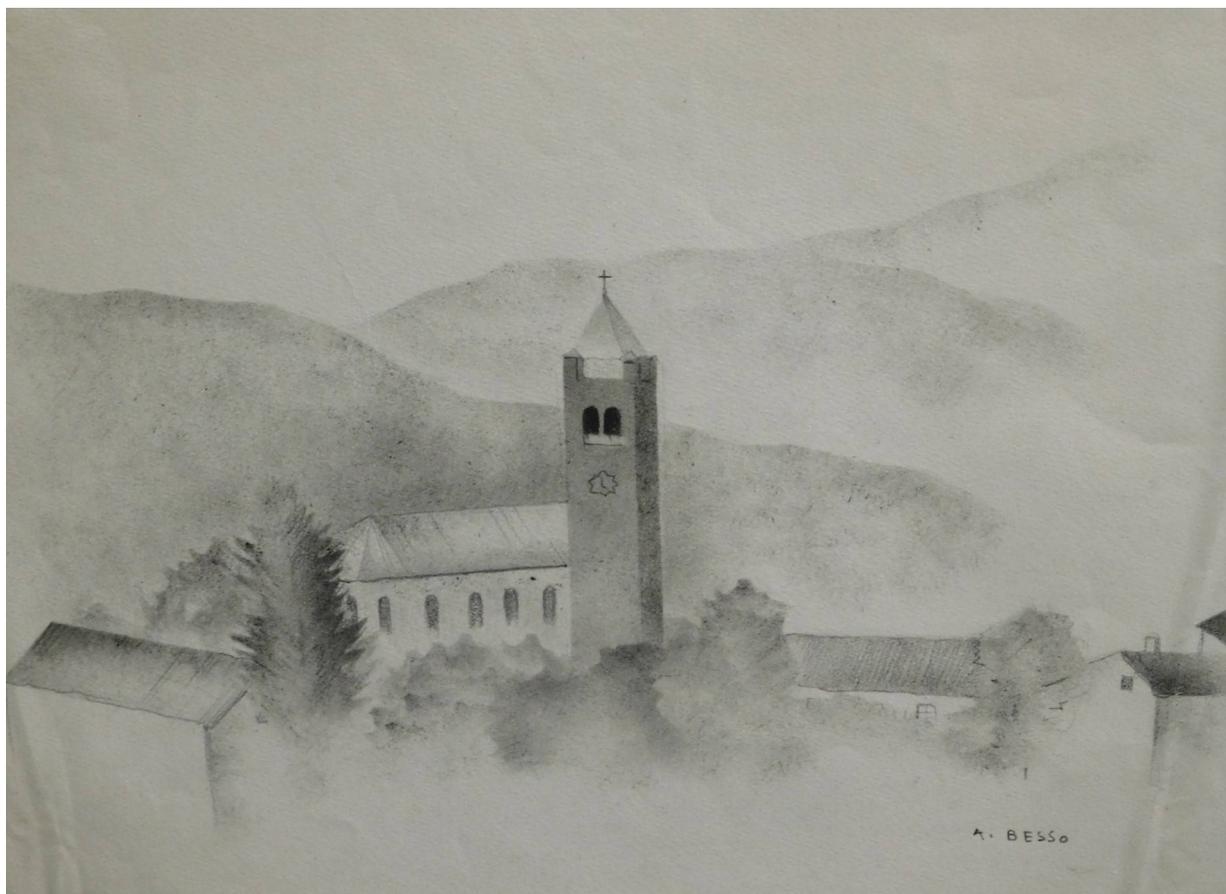
Ritratto di signora



Disegno da calco di statua greca di giovane con *Kymbalon*



Ritratto di uomo con barba



Disegno dal vero. Borgo con campanile



Disegno dal vero. Chiesa

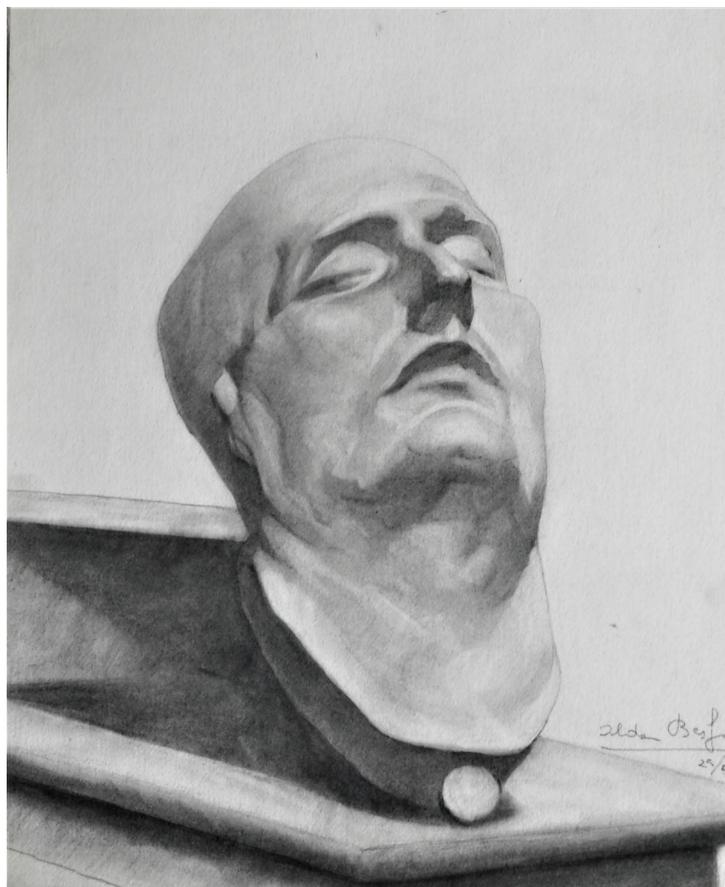
(a cura di Francesco De Caria)

ELEMENTI DI UNA FORMAZIONE

La personalità dei maestri dell'Albertina agiva sicuramente su vari fronti nella formazione dei giovani, se si considera che fra gli insegnanti compare il poeta e critico letterario, nonché storico dell'Arte Corrado Corradino, docente di Letteratura e che fra i soggetti del citato Cesare Ferro compaiono nature silenti estremorientali, idoletti, protomi di giada: l'interesse per la cultura esotica, presente anche nel *Liberty*, lascia ancora traccia nei lavori della Besso e di Golia.

Si trattava di un interesse non solo letterario o artistico, ma supportato anche da esperienze biografiche. La "fuga" dall'Occidente verso territori esotici interessa anche altri campi, la filosofia - Schopenhauer -, la musica e il teatro, la letteratura - De Amicis, Gozzano. Aveva undici anni la Besso quando Treves pubblica *Verso la cuna del mondo* di Guido Gozzano.

Dunque per la Besso - che possiamo considerare esempio significativo della formazione dell'epoca, accademica e artistica in generale - una educazione di alto livello, dal paesaggismo e dalla



Disegno da calco funerario

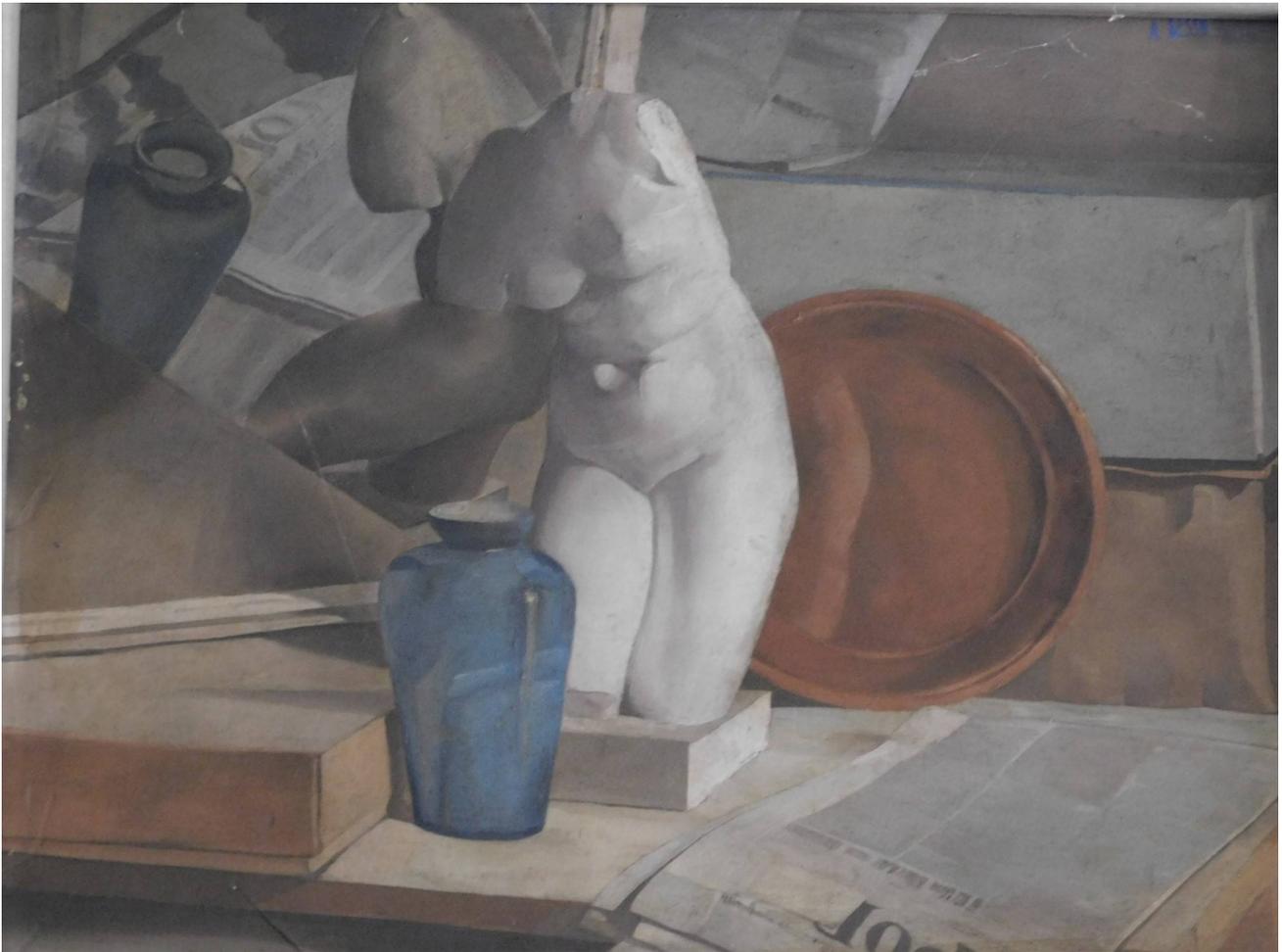
figura romantici, al Liberty che pare essere stile lontanissimo dall'arte della nostra artista, a Novecento e alle correnti che inseriscono nell'arte figurativa la rappresentazione della commistione fra le varie dimensioni in cui l'individuo si trova a vivere. La dimensione oggettiva, quella memoriale, sensoriale, onirica, unite ad una capacità di essenzializzazione e di stilizzazione, caratterizzano l'arte di Alda Besso.

Ai tempi in cui l'artista frequenta l'Accademia, l'insegnamento all'Albertina si basa soprattutto sulla proposta di modelli - annota ancora Mantovani nel catalogo più volte citato - dal vero, riguardo alla figura, modelli da cadaveri o loro parti, o da fotografie e dipinti. Come già ricordato, c'erano poi i calchi in gesso di parti anatomiche, di cui l'Accademia era ricchissima, sino alla "furia iconoclasta" del decennio 1968-1978 che ne distrusse in gran quantità. Agli allievi erano proposte come modelli da studiare e

copiare anche *grandi tavole ad acquerello e tempera che illustravano gli stili architettonici*.

Al di fuori dell'Accademia l'ambiente culturale e artistico di Torino nel periodo di formazione della Besso è quanto mai intenso: nel campo dell'arte non si può non citare la "Scuola di Casorati", le opere degli allievi del quale sono esposte nel 1929 - dunque la Besso è ventitreenne - nella celebrata mostra "Casorati fra i discepoli". Non poté essere sua allieva all'Accademia, dal momento che il pittore ottenne la cattedra di pittura nel 1941.

Tutti gli artisti, comunque, anche i più lontani dal mondo accademico portano con sé come eredità classica e rinascimentale una solida visione geometrica della realtà, schematizzata a cerchi e quadrati ed



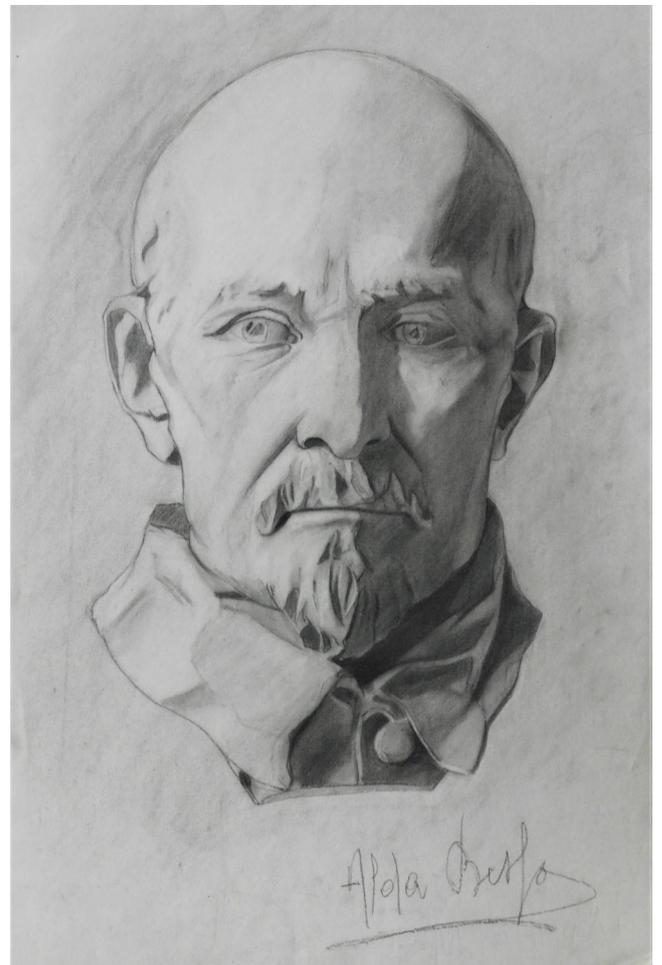
Composizione con torso classico di Venere

una considerazione “relativa” di essa, schematizzata nelle proiezioni geometriche, che si “concretizzano” poi anche nelle copie dal vero e nelle nature morte.

In un olio - sempre esercitazione d’Accademia, dell’ultimo anno del corso di studi seguito dalla Besso, che riporta timbri e firme di docenti - compaiono il gesso di una *Venere mutila* classica in scala ridotta, posto su un piano fra un vaso azzurro di vetro e un piatto di ottone che riflette il dorso della scultura, un foglio di giornale, una scatola, uno specchio sul fondo che riflette il tutto, naturalmente, rovesciato.

E’ importante notare i progressivi passi della formazione di un artista: la Besso tutto sommato nella sua produzione più caratterizzata pare essersi liberata da quei modelli in funzione di una libertà di segno, ma la lezione classico-accademica persiste tutta nel senso delle proporzioni, nel segno sintetico delle figure, nel solido impianto.

Disegno da gesso di testa di anziano

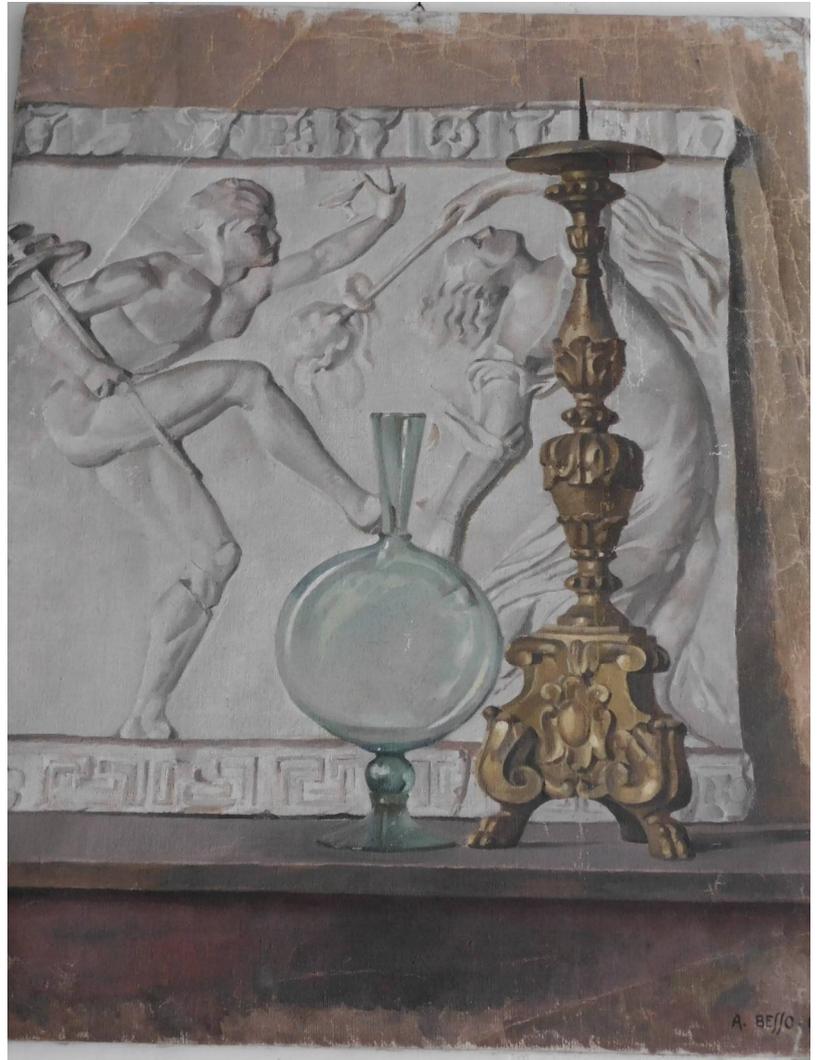


Certamente nelle opere di età più matura della Besso compaiono anche riflessi dei “nuovi classici”, dei grandi pittori francesi del secondo Ottocento, ad esempio, ma anche dei maestri del Novecento italiano.

Dopo l’incontro con Golia si rafforzerà nell’arte della Besso anche l’acuto spirito ironico, lo sguardo che sa indagare nell’animo e nella mente della persona ritratta, e poi il senso della decorazione, la metamorfosi che accomuna esseri apparentemente distanti e incoerenti, svelandone il principio unico generatore, l’uomo e l’albero, l’insetto e il fiore su cui si è posato.

E in alcuni casi persiste evidente la reminiscenza classica, di quel classicismo riletto dal Rinascimento di cui si son visti esempi nei modelli proposti all’Accademia: fra le opere della Besso che abbiamo a suo tempo esposto al San Giuseppe, compariva *La malinconia*, della fine degli anni Sessanta, in cui figure umane stilizzate si fondono con la pianta dalle foglie ingiallite posta al centro: non è chi non veda una reminiscenza dell’*Apollo e Daphne* sia come favola ovidiana, sia nelle varie interpretazioni artistiche, dai seicenteschi Auer e Bernini al Canova e ad una moltitudine di altre opere.

Alda Besso era anche una formidabile lettrice di poesia e di opere in prosa, e ai tempi della sua formazione, ripetiamo, la seconda metà degli anni Venti, sono diffuse le opere di Pirandello e Svevo, di Buzzati e Kafka nelle quali la dimensione psicologica della lettura del-



Studio

la realtà e la coscienza del fatto che tutto può essere altro da ciò che appare sono principi cardine, che innoveranno tutta la cultura, a tutti i livelli, del XX secolo. E, per l’ambito proprio della Besso, proprio negli anni Venti e Trenta si afferma il Realismo Magico, in qualche modo corrispettivo del Surrealismo in pittura, in cui la rappresentazione oggettiva si risolve in ambientazioni stranianti e con tratti surreali.

Nella seconda metà degli anni ’20 e negli anni ’30 si afferma il Secondo Futurismo, che a Torino ha la capitale. Fra gli artisti che vi aderiscono nell’ambito torinese ci sono Fillia, Rosso, Diulgheroff, Oriani, Farfa.

La Besso, anche nella maturità a fianco di Golia, pare risentire molto della semplificazione del paesaggio, delle campiture nette, geometriche, dei colori e della figura nel senso suggerito dal movimento. Anche questo fenomeno lascia dunque tracce nell’opera della Besso che nel ’32 dipinge oli come *Natura morta futurista*, nella quale un Futurismo già quasi déco si riflette nelle decorazioni dello sfondo, mentre la natura morta in primo piano ricorda opere contemporanee.

Nel più volte citato *Quaderno n. 2* della terza serie dei cataloghi d'arte pubblicati dal Collegio, dedicato monograficamente alla Besso, abbiamo riportato altri momenti che dovettero incidere sulla formazione della nostra artista: *Ella sottolineava l'importanza che nella formazione avevano avuto le grandi esposizioni nazionali e internazionali, le mostre, le riviste d'arte. E citava in particolare l'Esposizione del 1928, dove comparivano gli esiti migliori del Secondo Futurismo torinese con opere di Fillia, Mino Rosso, Farfa, Diulgheroff, Oriani*, la cui lezione riaffiora, pur ripensata, nella produzione artistica della Besso anche dopo molti decenni.

Non possiamo certo tacere, poi, l'attività espositiva in gallerie pubbliche e private di cui Torino era particolarmente ricca. In particolare la presenza della Galleria d'Arte Moderna di Torino, dal 1895 in Corso Siccardi, nella quale la Besso poteva - dati i suoi interessi artistici - studiare fra le altre opere di artisti che hanno profondamente rinnovato l'arte figurativa del Novecento.

Insomma la Besso - come del resto gli artisti professionisti dell'epoca in cui si formò - seguì un lungo percorso di formazione, solidamente fondata sulla lezione classica, sapientemente graduale, acquisita all'Accademia e costantemente aggiornata.

Torino dagli anni '20 offriva molte occasioni per la dovizia di gallerie d'arte e di esposizioni dalla risonanza nazionale e internazionale, cui la stampa cittadina riservava, assieme al parere di studiosi e critici, molta attenzione, da "La Stampa" alla "Gazzetta del popolo" a "La critica" a "La voce" al politico "Rivoluzione liberale" del Gobetti, di risonanza nazionale.

Ed era un periodo quello della formazione della Besso di particolare intensità, dagli ultimi riflessi del Futurismo - ma un Futurismo "geometrico" alle soglie del Déco - allo sviluppo dell'arte delle *affiches* i cui autori erano sovente illustri artisti, al più volte citato Casorati al "realismo magico" di cui



Natura morta con protome romana

egli fu tra gli esponenti, alla scultura del Wildt, alla lezione del Ferrazzi, che fra l'altro intratteneva uno stretto dialogo epistolare con Evangelina Alciati. Era l'epoca di "Novecento", "Valori Plastici", dell'arte metafisica alla De Chirico.

L'opera della Besso risente in modo vario e armonico di spunti dalle varie correnti che abbiamo citato e l'interesse per le "novità" dell'espressione culturale e artistica è rafforzato dall'incontro e dal sodalizio artistico con Golia, come già rilevato.

Per gli sviluppi dell'arte di Alda Besso, *Gio'*, rimandiamo al quaderno catalogo della mostra del San Giuseppe del 2019, già più volte citato, ricco di immagini che puntualmente illustrano tale sviluppo. Si tratta di progetti di tappezzerie o stoffe decorate, di allestimenti di vetrine, di scene di vita medievale come quelle dei pannelli della serie *Le Roi s'amuse*, realizzati con Golia, e poi di ritratti di personalità illustri, come quello di Guido Gozzano rimasto ritratto "ufficiale" del poeta in varie pubblicazioni e ora al Centro Studi Piemontesi - donato da "Raccolte De Caria Taverna Torino" - o della storica e giornalista Diana Rebaudengo.



Ultima produzione le ricordate "Sensazioni" che traducono in immagine e colore stati d'animo, talora sintesi di forme altre, *silhouettes* di corpi ed elementi vegetali o astratti o il grande albero stecchito e avvolto da una spirale dal tetro colore violaceo, formato da un'umanità i cui individui sono arrampicati uno sulle spalle dell'altro. E in tutto, la sapiente e solida costruzione e armonizzazione appresa nei severi studi d'accademia.

Ed anche nei ritratti e nelle composizioni floreali della maturità - in molte delle quali si aggirano misteriosi flussi bianchi che assumono qua e là forma di mani -, che pure ad uno sguardo superficiale possono apparire lontani dalle esercitazioni accademiche, resta la lezione dell'Accademia nella solidità dell'impianto, nelle posture dei ritratti, nella distribuzione bilanciata dei volumi e delle forme nelle nature morte; e non è difficile nelle composizioni di soggetto puramente floreale intravedere le forme stilizzate dei motivi vegetali dell'ornato rinascimentale oggetto di studio nei lontani anni dell'Albertina.

Francesco De Caria

Sensazioni, L'albero

APPENDICI

Lavori di Alda Besso inerenti la sua formazione all'Accademia Albertina

Anni accademici da 1923/24 a 1926/27

(Il numero fra parentesi indica il n° d'inventario nella raccolta De Caria Taverna)

1923/24:

16.12.1923 - disegno a matita di elemento vegetale - ramo con foglie di quercia - di fregio, per ornato

1923 - disegno a matita di maschera da protome femminile velata

1923/24 - testa femminile, copia di scultura romana, matita e sfumato

1923.31.12 - (per errore *decembre*) disegno di ritratto di Dante (1082)

1924 - protome di Ottaviano, copia da scultura romana. In basso al centro "Alda Besso, Luserna S. Giovanni"

s.d. - disegno di protome femminile romana in gesso, f.to BALDA

Anni '20 - disegno di testa di Ottaviano. Stesso soggetto disegnato sulla due facciate del foglio; su una facciata al tratto, sull'altra ombreggiato a carboncino sfumato

1924.7.3 - disegno di arco a tutto sesto con proiezioni geometriche di fronte, pianta, sezione

1924.12.8 - disegno a matita. Ritratto femminile di profilo, f.to BALDA

1924 - testa di anziano di profilo da una serie appartenente a un fregio calcato in gesso. Data 1924

1924/25:

1924 - *Il pilone*, acquerello, 1924, f.to BALDA (1199)

1924.12.12 - disegno di capitello con girali vegetali (1085)

1924.31.12 - disegno *à fusain* da gesso di volto femminile (1097)

1925 - copia in gesso di testa femminile classica (1054)

1924 - copia a matita della protome in gesso di Gastone di Foix (1055)

1925.29.3 - copia *à fusain* da gesso di testa virile sette/ottocentesca di anziano, f.to Besso (1106)

1925.25.5 - disegno su carta a matita e *à fusain* di testa maschile in gesso su base di legno (1089)

1925.2.7 - disegno di ornato architettonico, particolare di cornice di finestra rinascimentale (1059)

1925.11.3 - metopa e vaso, disegno a matita con motivi ornamentali architettonici (1062)

1925.29.3 - copia à *fusain* da gesso di testa virile sette/ottocentesca di anziano, f.to Besso (1106)

1925.15.4 – Coeso di ornato: disegno a inchiostro di sostegno di tavolo con fregi (1061)

s.d. - ma metà anni '20 - disegno di sedia rinascimentale di legno e cuoio. In basso a destra timbro *R. Accademia Albertina* (1069)

1925/26:

1925.24.11 – Corso di ornato: disegno acquerellato di giglio con foglie di acanto da calco in gesso (1060)

1925.11.12 - disegno a matita di copie in gesso di opere ellenistiche, *Ermes con Dioniso* (1058)

1926.2 - balcone rinascimentale, matita e acquerello. In basso a destra firma e data "febbraio 1926", con timbro *R. Accademia di Belle Arti di Torino / scuola di prospettiva* (1064)

1926.3 - elemento architettonico di Edicola [bovindo], matita e acquerello. In basso a destra timbro *Scuola di prospettiva* (1068)

1926.25.6 - *Cornicione di Palazzo / Strozzi Firenze*, angolo di cornicione con motivi classico rinascimentali di ornato, mensole, dentelli, ovuli, rosoni. Colla proiezione geometrica del frontone. Disegno acquerellato - matita e acquerello (1065)

1926/27:

1926/27 - ritratto femminile à *fusain* (1051)

1926/27 - testa di giovane con berretto, disegno à *fusain* (1056)

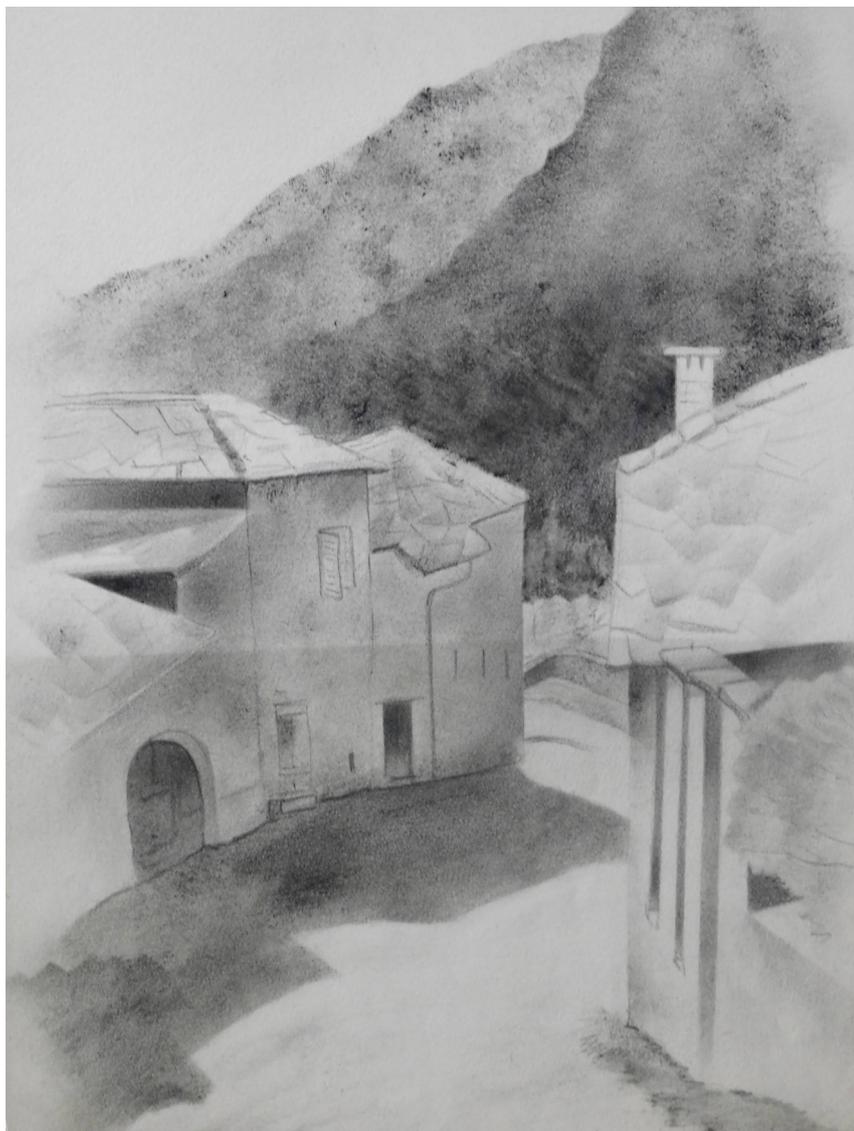
1926.11 - Corso di ornato: disegno acquerellato di elementi di balaustra, di pavimento in tarsia di legno, di muro, di ferro battuto. A penna *Accademia Albertina Scuola di Prospettiva* (1067)

1927.3.1 - proiezioni - alzato e pianta - di un capitello, con mensole e foglie d'acanto (1063)

1927.6.6 - disegno di motivo architettonico a penna, di particolare di fonte battesimale.



Testa di giovane con berretto



Disegno dal vero. Borgo

Timbro dell'Accademia Albertina e firma di Giulio Casanova, sigilli in ceralacca e annotazione "esecuzione ore 10-18" (1092)

1926/27 - disegno a carboncino su carta. Testa virile con barba. Annotazione ms. "1926/27 Luigi Onetti" (1071)

1927.16.5 - disegno di Finestra per Corso di ornato; sul verso 4 sigilli in ceralacca con stampigliatura "Accademia Albertina", matita su carta. Firmato "Alda Besso" sul bordo verticale sx, accanto al timbro dell'Accademia. Firma "G. Casanova" sul bordo alto dx (1075)

Libera Accademia del Nudo

Anni '20 - disegno di nudo femminile stante, matita e carboncino su carta (1070)

1931.25.3 - disegno a matita di nudo maschile, stante (1103).

(a cura di Francesco De Caria)

NOTE

1. Grandiosa realizzazione il Museo parigino, che poteva contare su una media di cinquantamila visitatori l'anno e che tuttavia dovette chiudere alla fine del 2017 in seguito agli effetti degli attentati terroristici del 2015.
2. Era da poco rientrato dal soggiorno durato dal 1923 al 1924 in Siam, dove era stato una prima volta tra il 1904 e il 1907, e aveva decorato il palazzo principesco Norasing di Bangkok, progettato da tre architetti italiani, Annibale Rigotti, Mario Tamagno, Ercole Manfredi. Cesare Ferro - come era previsto dall'ordinamento dell'Accademia per i Maestri che vi insegnavano - aveva studio privato e vi teneva lezioni private: sappiamo che Vittoria Cocito - valente pittrice, che sarebbe poi stata sposa di un altrettanto valente artista, Domenico Buratti - frequentò lo studio di Cesare Ferro, che teneva, al di fuori dell'Accademia, una "scuola per signorine".

Edizione stampata in 500 esemplari

nel mese di gennaio 2022

a cura del Comitato organizzatore:

Fr. Alfredo Centra

Francesco De Caria

Gianni Milani

Fr. Lorenzo Orlandini

Donatella Taverna

Progetto grafico: L. Orlandini, A. Centra

Stampa: www.youprint.eu - Tel. 011.9276976 - Email: info@youprint.eu



COLLEGIO SAN GIUSEPPE
dei Fratelli delle Scuole Cristiane