



CENTRO STUDI PIEMONTESE  
CA DÈ STUDI PIEMONTEIS



COLLEGIO SAN GIUSEPPE  
dei Fratelli delle Scuole Cristiane



## “Quel consentimento unanime e caldo”

(P. De Luca, “La Lettura”, 1914)

Tre generazioni di scultori:

Bistolfi, Pozzi, Galateri, Borelli, A. Alloati

Settembre 2014

RACCOLTE  
DE CARIA  
TAVERNA  
TORINO

  
Biblioteche Civiche Torinesi

  
ISAA

  
UNIVERSITÀ  
DI TORINO

  
ASSOCIAZIONE  
PUBBLICISTE  
ITALIANE

In copertina

A. Galateri di Genola, *Monumento a Vincenzo Vela*, 1911, particolare



CENTRO STUDI PIEMONTESE  
CA DE STUDI PIEMONTEIS



COLLEGIO SAN GIUSEPPE  
dei Fratelli delle Scuole Cristiane



# **“Quel consentimento unanime e caldo”**

(Pasquale De Luca, da La Lettura, 1914)

**Tre generazioni di scultori:**

**Bistolfi, Pozzi, Galateri, Borelli, A. Alloati**

**Testi di Donatella Taverna e Francesco De Caria**

**Quaderni d'arte del San Giuseppe n. 14**

**Settembre 2014**

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

[www.collegiosangiuseppe.it](http://www.collegiosangiuseppe.it) — [direzione@collegiosangiuseppe.it](mailto:direzione@collegiosangiuseppe.it)

**L**e opere d'arte rappresentano "La forma del tempo", come George Kubler titola un suo famoso saggio; danno, cioè, un aspetto visibile al trascorrere invisibile della storia da un'epoca all'altra, da una sensibilità all'altra... La storia dell'arte ci racconta come cambia non solo che cosa l'uomo vede, ma anche come lo vede, con quale sensibilità, con quale visione del mondo.

E in nessun periodo l'umanità è cambiata tanto profondamente, sia nel modo di vivere sia nel modo di pensare, come negli ultimi decenni dell'Ottocento e in tutto il Novecento.

La produzione artistica si è posta così in relazione dialettica con la grande serie di mutamenti. Rivolta e ripensamento della tradizione sono i due poli tra cui si svolge la ricerca. Le Avanguardie storiche si accavallano, in modo particolare nel primo Novecento. Ma la Grande Guerra, il Fascismo e la Seconda Guerra Mondiale hanno sconvolto ulteriormente il mondo degli artisti: ci sono stati sia un "ritorno all'ordine", pur con nuove sensibilità, sia fughe in avanti che hanno portato alla situazione attuale.

"Quel consentimento unanime e caldo" ha accompagnato gli autori presenti in mostra per gran parte della loro vita artistica. I committenti e il pubblico hanno apprezzato la produzione tra monumentalità accademica e intimismo, tra volontà di dare una forma coerente e sensata al mondo e la lettura più personale e sensibile dell'individuo e delle cose.

Le date indicano che le tre generazioni di scultori che stiamo ricordando, hanno attraversato il secondo Ottocento e gran parte del Novecento: Bistolfi è nato nel 1859 e Alloati è morto nel 1975.

Si sono succedute personalità e sensibilità diverse: dall'intimismo simbolistico di Bistolfi alla monumentalità, a volte un po' teatrale, di Pozzi, dal classicismo maturo e controllato di Galateri e di Borelli alla leggerezza tutta moderna di Alloati.

L'evoluzione della produzione degli artisti in esame ha seguito ed è stata seguita dall'evoluzione del gusto e della percezione del pubblico: un'arte, sovente retorica e celebrativa, ha soddisfatto le aspettative dell'età umbertina, improntata a un forte senso di patriottismo, almeno nelle classi più alte. Nel Ventennio il pubblico percepisce, spesso in modo convinto, il fatto artistico come celebrazione politica. "La decisione del segno..., la solida plasticità delle cose e delle figure... sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella sua volontà", dice Mussolini all'inaugurazione di una mostra. Una sensibilità moderna si era vista già in Bistolfi, ma moderna anche nella levità del tratto e soprattutto nella invenzione, in Alloati: il nuovo pubblico non è più "facile" nei gusti artistici; si è instaurata una nuova intesa tra fruitori e autori.

*Un sentito ringraziamento alla Prof.ssa Donatella Taverna e al Prof. Francesco De Caria per questo nuovo appuntamento che pone al centro della riflessione ancora una volta la scultura, con l'invito anche alla riscoperta dei monumenti che ci circondano.*

*Fr. Alfredo Centra*

**A**ttaversare il secolo breve non fu facile per nessuno. E meno ancora fu facile se l'adolescenza e la giovinezza si svilupparono nella prima metà del secolo, tempo di guerre, dittature e violenze anche su suolo italiano. Certo vivere dall'interno un tempo non è come vederlo a distanza, col senno di poi. L'intellettuale però, che drizza sensibili antenne, ha spesso antiveggenze, forse in parte inconsapevoli, ma sorprendenti per la loro lucida nitidezza. Basta pensare ai disegni a china di alcuni artisti tedeschi che già nel 1910 raccontarono i non ancora avvenuti orrori dei campi di sterminio. Nel confuso dolore che gli sale - e lo assale - dalla storia, l'artista cerca una via di interpretazione, mezzo di sopravvivenza e modo di contribuire al bene. Le strade imboccate sono molte: una, scelta soprattutto dalla letteratura, è quella della rassegnata disperazione; da Pirandello, per cui nulla è certo, a Montale per cui la parola non è che balbettio, da Palazzeschi - "Lasciatemi divertire..." - a Pavese, al deserto interiore di Moravia, fino alla attesa dei Tartari di Buzzati.

L'arte figurativa, che dovrebbe contare su modi altri di espressione, oscilla incerta, dalla violenza degli espressionisti al voluto silenzio degli informali, dal gesto deputato al mucchio di stracci, dalla performance al recupero di oggetti offesi dal tempo.

Qualcuno, nella bufera, pensa di salvare l'umanità, non nella molteplicità degli individui, ma nella profondità dei suoi valori, e si rifà alla più antica concezione mesopotamico-iranico-mediterranea della figurazione naturalistica - del resto Dio creò l'uomo modellando un pezzo di argilla - che attraverso i millenni (pare ormai più di dieci, a credere a Göbekly Tepe) ha inseguito un suo mito assoluto di bellezza, perché il dio, qualunque sia la sua veste e il suo nome, è bello e terribile.

Dunque se vediamo una statua di fragile, elegante danzatrice, sapremo che non della danza o della fanciulla si occupa lo scultore, ma dell'astratta armonia che l'insieme delle due cose e della loro apparente forma manifesta.

E' una ricerca sempre dolorosa: più celebrativa e solenne - sotto un quasi intollerabile peso di storia collettiva - nella seconda metà dell'Ottocento (Galateri, Pozzi), più personale e pudica di sé nella prima (Stefano Borelli) e soprattutto nella seconda metà del Novecento (Adriano Alloati).

Lo scultore Taverna, coetaneo di Alloati, confessava di spaccare le proprie opere perché appunti inadeguati al pensiero. "Quando io trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è / nella mia vita / come un abisso", scrive Ungaretti, e sono due facce dello stesso dolore. Credere di saper solo balbettare anziché parlare, di non poter dire, di essere "troppo muti"...

Ma tocca allo spettatore, non all'artista, finire di costruire il linguaggio e trovare la via del dialogo. Per non lasciare il mondo intero in una sperduta barbarie.

*Donatella Taverna*

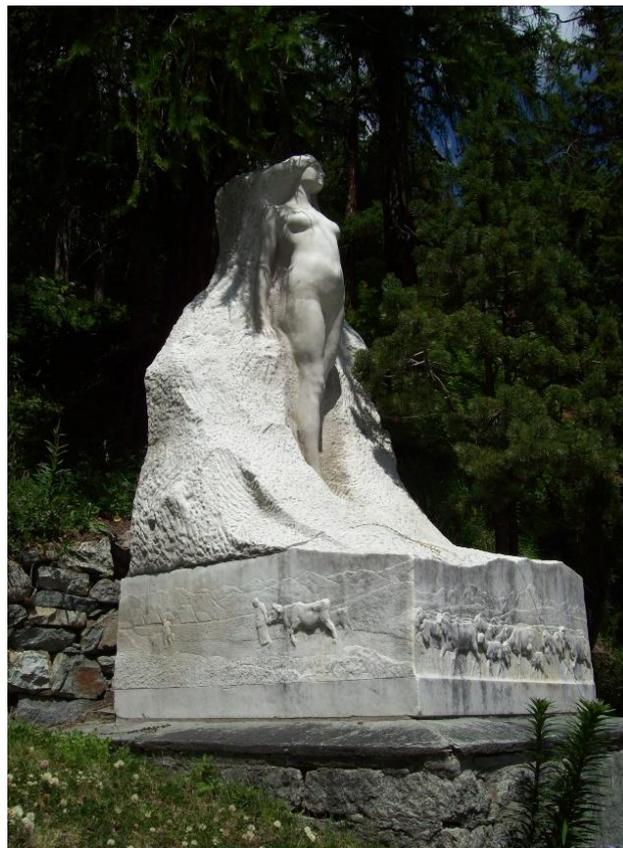
## La generazione più ascoltata: la seconda metà del XIX secolo

**Leonardo Bistolfi** (Casale M. 1859 - La Loggia 1933)



*Monumento a Segantini, 1899-1906, basamento, Saint Moritz*

I tre artisti qui documentati costituiscono una efficace immagine della prima generazione cui abbiamo rivolto la nostra indagine. Sebbene non sia stato possibile per eventi contingenti presentare una maggior messe di opere dal vero, i grandi monumenti che ornano la nostra città, qui raffigurati in immagine, ne testimoniano in pienezza. Questa generazione - Bistolfi era nato nel 1859, Pozzi nel 1863, Galateri nel 1864, Canonica nel 1869 - vive infatti un periodo nel quale per ragioni politiche, storiche e culturali, l'attività di scultore viene socialmente considerata di altissimo livello, tanto che da un lato non esitano a dedicarvisi gli aristocratici (Pozzi, Galateri, Calandra...), e dall'altro gli artisti che provengono da ceti più modesti vengono accolti nei circoli più esclusivi. E' probabile che la comprensione dei valori profondi espressi nelle opere fosse, presso il pubblico, limitata almeno quanto oggi - ma decodificare un'opera figurativa sembra più facile... - tuttavia ostensibilmente l'interesse è altissimo, e la frequentazione degli studi è un'occasione sociale importante. La finalità principale della grande scultura è intesa come celebrativa e glorificatoria dell'Ideale, in senso romantico, ma già sul punto di degenerare verso un modello politico non sempre alto. Siamo tra la celebrazione dell'unificazione, superati apparentemente i drammi che comporta, e l'Italietta umbertina della Belle Epoque. Né i macelli della prima guerra mondiale basteranno a modificare questo stato di cose, anzi daranno alimento alla celebrazione delle gesta eroiche.



*Monumento a Segantini, 1899-1906, Saint Moritz*



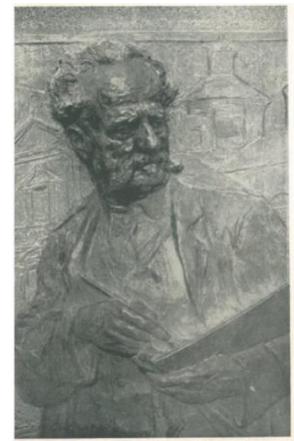
*Monumento a Segantini, epigrafe, Saint Moritz*

Ben aperto alle novità e ai fermenti del mondo artistico europeo, è tra i primi ad accogliere i messaggi che consentiranno la fioritura dell'Art Nouveau: sarà dunque nella commissione della Grande Esposizione Internazionale di Torino del 1902. Alla sua crescita spirituale e culturale corrisponde una affermazione sociale; nel suo studio c'è una continua frequentazione di persone importanti sotto ogni aspetto: da D'Annunzio con la Duse, all'archeologo Schiaparelli, ai principi di casa Savoia. In questo clima progetta e realizza, in tutto o in parte, i grandi monumenti di Carducci a Bologna e dei Caduti a Torino, quest'ultimo ora esistente solo nella versione in gesso, nella Gipsoteca casalese: nel primo, un inno alla Poesia come funzione alta dello spirito, nel secondo il sacrificio per una nuova Patria che dalle Alpi è discesa a tutta la penisola. La sua vita conosce dunque una pienezza di riconoscimenti e soddisfazioni e una affermazione che tramonterà poi, essendo legata a fattori non artistici, già negli ultimi anni della sua vita e soprattutto subito dopo la sua morte. Il Bistolfismo diviene un tratto sconveniente, le correnti che vi si oppongono vedono spesso tale passata notorietà come un elemento del tutto negativo e anzi come un errore, considerata la presunta retorica e pesantezza dell'arte del Maestro. Qualcuno giunge a definire una sua scultura monumentale, oggi a Roma, un "gigantesco paralume kitsch".

Chi sconta questo malanimo, dettato da invidia o da rivalità più che da una valutazione, pur di parte, sul piano artistico, sono gli allievi del Maestro, nati all'inizio del nuovo secolo, diversi da lui, ma da lui formati con ideali di cultura - anche filosofica, letteraria, musicale - andati perduti negli anni. La nuova società sembra avviarsi ad una prospettiva in cui l'ideale sia retorica ingombrante e comunque deludente, e, prima che la grandezza intrinseca del messaggio bistolfiano e il suo valore di sacralità vengano di nuovo riconosciuti da critici e storici dell'arte, passa un tempo molto lungo.

Negli anni '80 la riscoperta è compiuta: tuttavia il dialogo con il pubblico, interrotto da un lungo silenzio, non è ripreso compiutamente neppure nel modo relativamente superficiale in cui si era sviluppato in passato. Ciò rappresenta sicuramente un fattore doloroso, soprattutto se noi pensiamo che la prima e più importante meta dell'artista è una comunicazione il più forte e

Leonardo Bistolfi, il più anziano dei tre, nato a Casale Monferrato nel 1859 e morto a La Loggia nel 1933, è una esauriente dimostrazione di quanto rilevato. Di origini piccoloborghesi - suo padre, peraltro morto giovane, era uno scultore in legno, la madre una maestra - seguì la scultura come una vocazione, cioè come una funzione consacrante di per sé, per i collegamenti innegabili con il mondo dello spirito.



*Ritratto di Luigi Delleani, s. d.*

profonda possibile con i propri spettatori, contemporanei o meno che siano, giusta anche quelle teorie ruskiniane di bello come buono e morale, di cui Bistolfi aveva da giovane fatto tesoro.

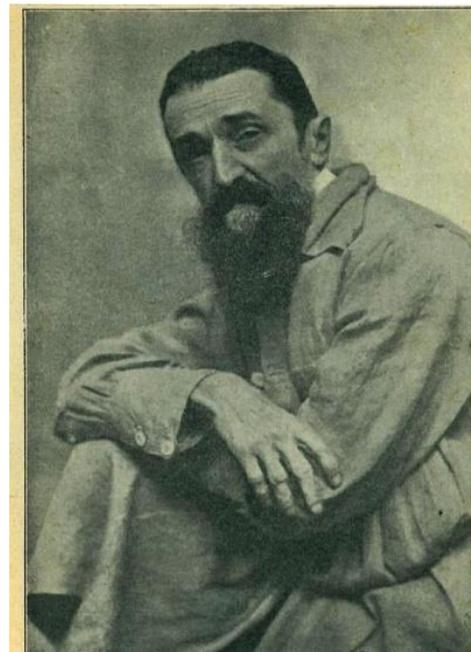
*Donatella Taverna*



*Monumento a Carducci, 1908-1928, basamento, particolari, Bologna*



*Monumento a Segantini,  
La Bellezza liberata dalla Materia*



Ritratto fotografico dello Scultore



*Tomba Hofmann, La poesia,*  
1921-25, Monumentale, Torino



*Madonna de La Loggia, 1923*



*Targa funeraria di Leone Usigli, 1915, Cimitero Monumentale, sez. crematorio, Torino*



*La Patria, 1906, part., Cimitero  
Madonna di Campagna, Torino*



*Il mistero della tomba*, 1904 ca, bozzetto, Gipsoteca, Casale Monferrato



*La Sfinge*, 1892 ca, marmo, MART, Rovereto



*Monumento funebre Pansa, La Sfinge*, 1890-92, particolare, marmo, Cimitero urbano, Cuneo



Giovanni Giani, *Ritratto di Bistolfi con la Sfinge*, 1892 ca, olio su tela, Casale Monferrato

## Tancredi Pozzi (Milano 1864 - Torino 1924)



Monumento a Garibaldi, 1904,  
Porto Maurizio

Anche per questo scultore, all'epoca assai illustre, oggi a pochi noto, sul quale ad ora risulta non esistere un'opera monografica recente di grande rilievo o comunque completa, è sufficiente osservare le date anagrafiche per rendersi conto della temperie culturale in cui visse e si trovò ad operare in ruolo di protagonista, ad onta del silenzio attuale. Milano, quando egli nacque, era la grande città, per molti versi una capitale, che restò la sua caratteristica, pur tra momenti alterni. Superfluo citare Manzoni e la Scapigliatura, La Scala, il fervore culturale che la caratterizzava, come superfluo ricordare che Torino, dove egli compì gli studi artistici, era da tre anni capitale dello Stato da poco unificato, città di grandi personalità anche composite e poliedriche: uno per tutti, Massimo d'Azeglio, grande artista, grande scrittore, grande

uomo politico. A Torino Tancredi Pozzi frequentò l'Accademia Albertina, dove ebbe come maestro che particolarmente incise su di lui, Giuseppe Dini. E a Torino operò, in un'epoca in cui era necessario celebrare il Risorgimento e l'Unità, quando ancora forze centrifughe facevano sentire la propria voce e soprattutto quando sembrava impossibile che un piemontese fosse della stessa patria di un calabrese, e in cui i Santi torinesi - particolarmente versati nella pratica assistenziale ed educativa, insomma sensibili alla voce degli strati disagiati della società - potevano anche trovar voci contrarie nel seno della Chiesa cui essi profondamente si sentivano appartenere.

All'epoca fiorente era la committenza per scultori e pittori e soprattutto lo scultore - con il suo operare a livello pubblico e ufficiale e a livello privato - aveva molte opportunità: molti i monumenti, molti i ritratti e i busti. Tornato a Torino, dunque, eseguì bassorilievi, monumenti funebri, monumenti celebrativi. All'Egizio di Torino nel 1884 egli presentò il bozzetto realistico - ma di un realismo che già nel titolo pare un atteggiamento bozzettistico, scevro da ogni volontà di denuncia o di particolare impegno - *Sarà temporale?* Nel 1887 partecipò alla Esposizione Nazionale di Venezia con una sorta di *flash* su una situazione che nella città lagunare è all'ordine del giorno, la vittoria nella gara fra gondolieri, come già il titolo *Regata vinta* evoca.

A questo realismo, che si ispira a momenti di vita popolana o comunque ad una quotidianità che non adombra particolari profondità ideali o angosce, paiono conformati i gessi *Tafari molesti*, esposto nel 1888 a Bologna, che rappresenta un cavallo inquieto tormentato dalle punture degli insetti, e un bronzetto equestre dal titolo accattivante per l'omonimia fra lo scultore e l'eroe tassiano *Tancredi in love*: la grande qualità esecutiva gli meritò un premio speciale del Re, oseremmo dire significativamente, Umberto I, il cui nome ha informato un'epoca, grosso modo coincidente con la *Belle époque*, che la storiografia *a posteriori* ha potuto definire di incosciente spensieratezza,



Monumento a Umberto I,  
1902, Superga, Torino

tenuto conto della marmitta ribollente di tensioni sociali e tensioni internazionali che una ventina d'anni dopo o poco più sarebbero esplose in modo tragico sì da cancellare ogni traccia di ottimismo superficiale. E l'aquila che poggia sulla colonna è raffigurata con il petto trafitto da una freccia e con la corona sul capo, per alludere al regicidio in cui Umberto di Savoia perse la vita.



Monumento a Umberto I, l'aquila

Del resto, fra i grandi artisti - che contemporaneamente si fermavano in opere di grande maestria tecnica e di notevole suggestione ispirate a una quotidianità che la classe borghese in particolare apprezzava, in un Verismo o Naturalismo letto molto superficialmente - non c'è da annoverare un Saverio De Nittis, che si ispirava all'elegante mondo dell'equitazione e delle gare di cui era spettatrice l'alta società dalle *mises* sulle quali per giorni i quotidiani si sarebbero soffermati? Anche a Torino c'erano avvenimenti mondani, esposizioni, gare all'ippodromo che per giorni davano materia ad articoli sulla vita mondana. In particolare vi si riferivano i dipinti, e i bronzetti da salotto che conobbero in quel periodo una fortuna eccezionale: persino il Bistolfi, che poi avrebbe sviluppato la propria arte verso un intenso simbolismo, rappresentò contadini che litigano e *amori rusticani*, come il Canonica e molti altri.



Monumento a Umberto I, particolare

Predilesse - Tancredi Pozzi - statue di vigorosi e animosi cavalli e cavalieri, tratte dall'epica e dalla mitologia e da poemi e romanzi cavallereschi che all'epoca vennero riletti in chiave eroica - ma di un eroismo teatrale alquanto melodrammatico - e che tanto successo avevano fra la committenza, *Ettore Fieramosca*, *Arduino di Ivrea*, *Clelia*, *Autari*, *Fetonte sul Po*.

Dicevamo in esordio che pare esserci una certa discrepanza fra l'altissima scuola, l'inarrivabile tecnica esecutiva e certi soggetti da commedia più che da tragedia, conformemente del resto al superamento e all'imborghesimento di quegli ideali che avevano retto il movimento risorgimentale. Abbiamo già accennato al monumento più noto, almeno a Torino, del Pozzi, *l'Umberto I*, posto di fronte alla basilica di Superga: anche questo bronzo - di altissima fattura - è quanto mai lontano dalla nostra sensibilità e assai vicino al gusto espresso dalle feste in costume cui l'aristocrazia partecipava numerosa, e che varie pagine dei quotidiani all'occasione occupavano nei resoconti, nei quali l'articolaista non poteva permettersi di dimenticare neppure un nome delle illustri famiglie e personalità.

L'inaugurazione del monumento cade nel 1902, anno di una grande Esposizione Universale in Torino, che costituisce una svolta nell'arte pura e applicata e nel costume. Il sovrano, che aveva dato il nome a un'intera epoca di passaggio dall'idealismo eroico risorgimentale ad un'Italia "normale" imborghesita nel senso comune del termine, un po' imbolita e lontanissima dall'idea

della bufera che di lì a una dozzina d'anni avrebbe sconvolto l'Europa, pare - come in una festa in maschera appunto di ambiente medioevale, di quel Medioevo di maniera in nome del quale tanti castelli dall'aspetto ancora austero di fortificazioni originarie divennero quelle strutture merlate, che nel finto borgo medievale di Torino si possono ancora osservare - alluso nelle fattezze guerresche, in una scena dominata dal rude Allobrogo dalla corazza a squame e dall'elmo gallico, che potrebbe far pensare alla stirpe sabauda che ad un certo punto della sua storia volge l'attenzione ai territori al di qua delle Alpi.

Ormai il Risorgimento romantico ed eroico è compiuto da un quarantennio; restano i suoi eroi grandi e piccoli - che in effetti riempiono l'onomastica urbana e il romanzo deamicisiano -, restano insomma la celebrazione retorica e il controcanto che il Verismo ne ha fatto soprattutto per luoghi che da Garibaldi e dall'esercito piemontese si erano sentiti più conquistati che "liberati". Il *Garibaldi* in bronzo, che nel 1904 viene inaugurato a Porto Maurizio, è posto su una roccia, come su una proda, come se lontane fossero le battaglie eroiche.

Crediamo di poter dire che nell'ambito compreso fra la celebrazione di un eroismo ad un certo punto svuotato e tradotto in maniera e la rappresentazione di un'elegante e ricca società forse inconsapevole delle bufe che incombevano, la dimostrazione di un'abilità tecnica di altissimo livello che rende le sue sculture formalmente mirabili, si muova l'arte più significativa di Tancredi Pozzi, efficace espressione di un'epoca o meglio di una società che nella bufera incombente si teneva come aggrappata ad antiche glorie e ad un potere che sarebbe stato - anche in forme drammatiche o tragiche - ridimensionato almeno nell'espressione.

Tancredi Pozzi morì a Torino nel 1924; e allora la città era già sconvolta da un profondo disagio sociale, da una protesta politica repressa nella violenza, dall'affermarsi di forze ormai sganciate dai secolari canoni gerarchici, e percorsa da un pensiero fortemente innovativo sia da parte liberale sia da parte marxiana che avrebbe innervato il secondo dopoguerra. Ma allora l'abilissimo scultore, a due anni dalla fondazione del Partito fascista, è già scomparso nel tramonto di un'epoca e di un gusto che lo avevano avuto tra i protagonisti.

*Francesco De Caria*



*Monumento a Umberto I, particolari*



*Monumento a Umberto I, 1902, Superga, Torino*



*Cavallo sdraiato, 1916*

## Annibale Galateri di Genola (Cesena 1864 - Savigliano 1949)

Annibale Galateri, come Tancredi Pozzi, come Davide Calandra, fa parte di quella schiera di artisti discendenti da famiglia aristocratica che hanno dato al panorama artistico torinese un contributo



notevole per la qualità della loro arte e per la rappresentatività del loro lavoro, attestata dalle numerosissime commissioni pubbliche e private. Nel privato lo scultore - il Galateri come altri, s'intende - operò molto per una committenza aristocratica e alto borghese cui egli poteva dar l'illusione della sopravvivenza dopo la morte attraverso l'effigie affidata al bronzo che sfida il Tempo, in una cultura piuttosto immanentistica e attenta all'autoaffermazione.

*Cavallo al circo*, bronzo, s. d.

Riguardo alla committenza pubblica, i monumenti celebrano i valori del Risorgimento e della guerra combattuta per la Patria sino all'estremo sacrificio di sé, o il valore del politico o dell'amministratore pubblico che aveva contribuito al comune benessere. Dunque lo scultore rivestiva un ruolo assai importante, dovendo trasmettere ideali e valori; per questo doveva attenersi ad un linguaggio a tutti comprensibile, declinato in modo da esprimere concetti complessi per i più colti, ma anche concetti immediatamente recepibili da chi colto non era. Anche il nostro scultore ricorre nell'immagine, nella postura, nell'espressione, al teatro e agli esempi manieristico-rinascimentali.

Al Conte Annibale Galateri hanno dedicato nel 1967 una poderosa monografia la Città e la Cassa di Risparmio di Savigliano, per la penna di Antonino Olmo, con la presentazione di un'illustre personalità, Noemi Gabrielli. Ci si sofferma sulle vicende e sulle personalità eminenti dell'illustre famiglia e sull'intrecciarsi delle vicende familiari con la vita di tutta la comunità, anche dati gli incarichi pubblici; rileviamo solo come l'ambiente che l'artista respirò sin da bambino fu quello di un forte impegno. Egli stesso fu per molto tempo assessore e sindaco di Savigliano. Fu particolarmente longevo, dal 29 settembre 1864 al 13 settembre 1949, quando morì nel proprio castello di Suniglia in Savigliano, dove è sepolto. Un periodo eccezionalmente lungo soprattutto considerata la pregnanza degli avvenimenti storici che lo interessano, dal farsi dello Stato unitario, ai movimenti sociali, al primo conflitto mondiale cui partecipò come ufficiale, alla situazione rovente che condusse al Fascismo, al secondo conflitto mondiale, alle premesse di una rinascita nel segno di una politica in buona parte inedita per lui.



*Signora con cappello*, creta, s. d.

Nato a Cesena dal conte Luigi, colà di stanza come ufficiale, e dalla contessa Ester Lamberti, figlio unico maschio, compì studi classici a Torino; poi tra Università e Accademia scelse la seconda. Ebbe illustri maestri, dal Gamba, da cui poté acquisire la sicurezza nel disegno, ad Andrea Gastaldi da cui apprese anche il concetto etico inerente l'Arte, che richiede grandi sacrifici, che agli eventuali successi premette grandi difficoltà. Col Gilardi - cui succedette nella cattedra - approfondì lo studio del nudo, da Giuseppe Giani apprese le tecniche del ritratto; dall'Antonelli acquisì elementi di Architettura. Conobbe la vita militare come tenente di fanteria; dopo quest'esperienza si trasferì a Roma, dove studiò presso l'Accademia di Santa Lucia e dove ebbe fra i maestri Cesare Maccari, autore fra l'altro degli affreschi dell'aula del Senato.

Alla pittura preferì poi la scultura: ancora un maestro illustre, Giulio Monteverde - anch'egli piemontese, di Bistagno - rappresentante ufficiale della scultura italiana che fa capo a Roma. Dopo l'alta esperienza nel campo della pittura - e la pittura a fresco di grandi dimensioni - il Galateri si accostò dunque alla scultura, con l'illustre maestro la cui arte ha il respiro europeo che gli proveniva anche dalla partecipazione alle esposizioni universali parigine.



*Colomba ferita*, bronzo, s. d.

Rientrato a Torino, non da meno furono i suoi Maestri scultori, dal Tabacchi al Calandra al Bistolfi; fu suggestionato in particolare dal Vela, come il Monteverde attento al dato reale, ma meno incline ad atteggiamenti virtuosistici. Tra l'accademismo del Monteverde e il verismo del Vela si attestò l'arte del Galateri: al Vela egli eseguì il monumento torinese nel 1911. All'Arte il Galateri intrecciò sino alla fine l'impegno politico: questo profondo calarsi nella vita pratica conferisce concretezza alla sua arte.

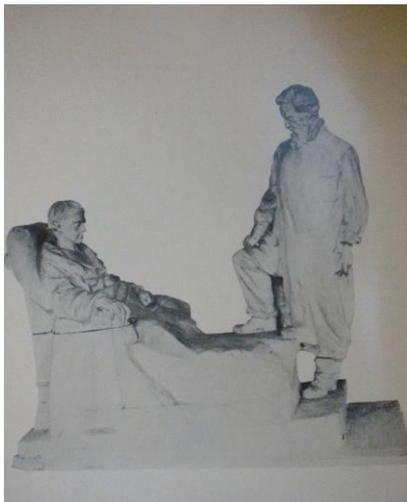
Fu Intendente e Sindaco di Savigliano, fu amministratore del "Maria Laetitia" di Torino; fu nelle istituzioni culturali dalla prestigiosa tradizione; seguì le vicende delle scuole industriali di Savigliano; fu ispettore agli scavi archeologici in Piemonte dal 1900 al 1908 e via dicendo. Anche di fotografia si interessò, premiato ad un concorso internazionale del 1923. Riguardo alle istituzioni artistiche, fu consigliere della Promotrice. E altro ancora: ma il concetto di fondo che teniamo a sottolineare è il profondo intreccio fra Arte, cultura, realtà vissuta che solo può conferire all'espressione artistica non solo concretezza di contenuti, ma solidità ideale, consapevolezza della funzione dell'Arte nella vita reale delle comunità e dei fruitori.

Il Galateri molto lavorò al ritratto, per motivi celebrativi, pubblici e privati; la committenza è doviziosa e di una cultura che egli rispecchia pienamente: ama l'attenzione ai particolari, all'abbigliamento, ama figure allegoriche che si rifanno al Rinascimento, altra epoca poco ascetica e attenta all'esistenza terrena piuttosto che alla dimensione trascendente e contemplativa. E' atteggiamento diffuso, e il nostro scultore è a pieno titolo rappresentante di un'epoca fra Otto e Novecento dalla quale non si stacca: dalla sua arte sono ben lontane le levità del liberty goticeggiante, è invece ben presente in essa una fisicità che si esprime anche in atteggiamento

realistico, in materia spesso che par trattenere da ogni volo nella trasfigurazione ideale, anche quando l'ideale è il soggetto della sua opera.

In Torino si possono ammirare il cenotafio del beato Michele Rua, in Maria Ausiliatrice, il Monumento a Vincenzo Vela del 1911. I suoi gessi alla morte rimasero nel castello di Suniglia a Savigliano; trasferiti in parte negli anni '50-'60 nel Liceo classico della città, ora sono raccolti nel Museo Civico di Savigliano, nell'ex convento di san Francesco ristrutturato come ambiente espositivo nel 2007.

*Francesco De Caria*



*Monumento al Vela, gesso, 1911, Museo, Savigliano*



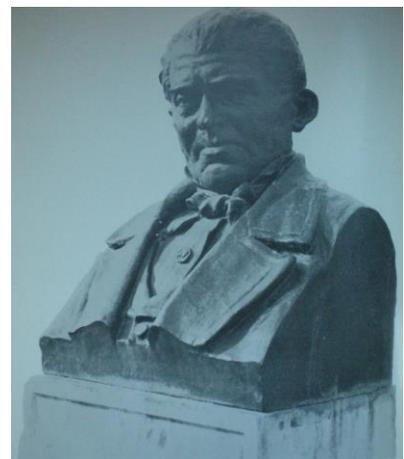
*Arca di Michele Rua, Chiesa di Maria Ausiliatrice, Torino*



*Monumento all'astronomo Schiaparelli, Savigliano*



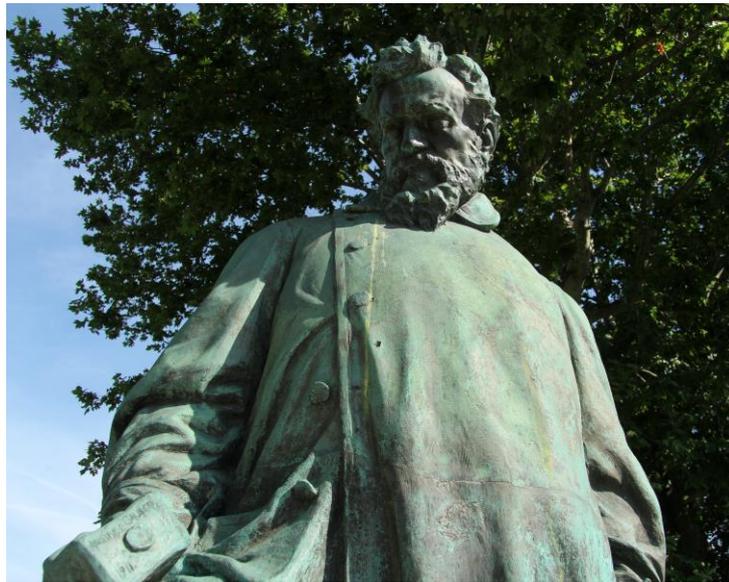
*Monumento a Schiaparelli, L'Osservazione*



*Ritratto di Amedeo Ravina, Gottasecca*



*Monumento a Vincenzo Vela, 1911, contesto urbano, Torino*



*Monumento a Vincenzo Vela, particolari*



*Monumento a Vincenzo Vela, dettagli con firma*

## Un classico tra i fermenti e le "rivoluzioni" del Novecento:

**Stefano Borelli** (Mondovì 1894 - Torino 1962)

I limiti cronologici della biografia di Stefano Borelli lo pongono in quella particolare schiera di artisti e di intellettuali che ha attraversato una rapidissima serie di vere e proprie rivoluzioni che si sono affiancate all'estetica classico-rinascimentale, cui sono stati formati, e che progressivamente si sono affermate, sino a modificare il concetto stesso di Arte e di Artista. Da demiurgo fra mondo ideale e comune umanità, qual era tradizionalmente considerato, l'Artista è stato progressivamente concepito come portavoce di istanze e di patrimoni culturali etnici e popolari e di dimensioni altre che scandagliano la psiche dell'individuo e della collettività. Dalla materia nobile del marmo e del bronzo tradizionalmente associata alla Scultura - *l'aere perennius* oraziano ha significato profondo e pregnante - quegli artisti hanno assistito al passaggio all'impiego di materiali precari che la quotidianità e la tecnologia producono, chiamati essi stessi a conferir significato all'opera, per la loro natura o per la loro storia.

*L'arte d'avanguardia ha portato la figura nella direzione della turbolenza, dell'alterazione e della destrutturazione della comunicazione. La transavanguardia ha preso atto della catastrofe semantica dei linguaggi dell'arte... lascia viaggiare la figura... secondo derive di piacere che ristabiliscono il primato dell'intensità dell'opera su quello della tecnica, affermava Achille Bonito Oliva nel 1981, affondando lo sguardo nell'arte del Novecento e soprattutto della seconda metà del secolo. In mezzo a una pletera di non pittori per assunto ideologico, per opportunismo o incapacità intrinseca, un artista che sapesse operare attingendo all'interezza della tradizione pittorica apparteneva ad una minoranza emarginata. Chi ne apprezzasse l'opera correva il rischio di esser liquidato come reazionario, scriveva Giuseppe Luigi Marini presentando l'opera di Ottavio Mazzonis nel 1993.*

Allora il Borelli è già mancato da un pezzo. Tuttavia proprio dagli anni Cinquanta e Sessanta, che egli visse ancora intensamente, si accelera il processo di revisione del concetto di arte: la sottile angoscia sul senso e sul destino della propria opera certamente si insinuava in quella generazione di artisti, posti *in limine* fra concezioni tanto differenti se non opposte dell'Arte. Bisogna quindi sottintendere momenti di profonda crisi di quegli artisti e di quegli intellettuali, anche di fronte ai criteri di giudizio della critica e del pubblico con il quale l'artista deve fare i conti - vuoi per fattori pratici di committenza, vuoi soprattutto per la necessità di un dialogo che divien sempre più esiguo. Le recensioni dedicate agli artisti "tradizionalisti" sono progressivamente relegate nelle pagine locali dei quotidiani e delle riviste, e il tono in cui sono stilate appare più dimesso delle recensioni che riguardano l'arte contemporanea che batte nuove vie.



San Domenico Savio, terracotta, s. d.

E se Stefano Borelli conosce, tutto sommato, in vita un successo che forse smorza i dubbi di cui stiamo parlando - venne a mancare sessantottenne nei primi anni Sessanta - anche grazie a una committenza e a un pubblico maturo riguardo a età e quindi di formazione culturale analoga, le spese della rivoluzione estetica a livello critico e di mercato hanno dovuto farle le sue opere. Sono state mirabilmente conservate e valorizzate - nonostante tutto e con qualche evidente sacrificio - dagli eredi Paolo e Flavio Romani, che hanno consentito il "traghettamento" verso la rinascita dell'interesse per quell'Arte, che studiosi quali Vittorio Sgarbi, Armando Audoli ed altri bene comprovano, dopo decenni di silenzio.

Il fatto stesso che la catalogazione della sua opera e il rilievo delle tecniche esecutorie e dello stato di conservazione abbia costituito materia per una tesi universitaria - relatore Guido Nicola - sottolinea l'interesse di quel *corpus* di opere e del loro Autore. E' un caso che induce a bene sperare; ma molti altri fondi di artisti altrettanto illustri non hanno avuto e non hanno la stessa sorte: sono stati e sono - nella maggior parte - dispersi, svenduti pezzo per pezzo, non accolti neppure da collezioni, musei e gallerie pubblici e privati, attenti sovente a *l'air du temps* e all'andamento di mercato, stretti oggettivamente da insufficienza di locali, esiguità di fondi e di finanziamenti; oppure, come nel caso di Adriano Alloati e di Giovanni Taverna, catalogati, pubblicizzati e curati con mezzi esclusivamente privati.

Stefano Borelli, come altri artisti contemporanei, non staccandosi dai mezzi espressivi trāditi da una lunga serie di secoli, ha espresso con grande efficacia contenuti profondi e frutto del sentire e del modo di intendere l'arte collettivo del periodo in cui egli operava: il favore con cui la sua opera venne accolta e richiesta costituisce di per sé motivo di grande interesse, fra l'altro come documento della sempre maggior divaricazione fra sperimentazione artistica avanzata e gran parte del pubblico.

Il Borelli nacque il 19 luglio 1894 a Mondovì, ma era bambino quando la famiglia si trasferì a Torino, nei pressi di via Garibaldi e della chiesa dei Santi Martiri, nella zona di più antica storia dunque. Il giovane frequentò l'Istituto Professionale di Corso San Maurizio - da cui sarebbe derivato l'attuale "Avogadro" - nei cui programmi ruolo fondamentale avevano geometria, architettura, ornato e figura. L'Istituto, nato come scuola di disegno per artisti e "industriali", ebbe fra i docenti illustri Giulio Casanova fra il 1904 e il 1918, che insegnava in particolare ornato. La fama del Casanova è documentata da commissioni pubbliche - come l'arredo del treno reale, il progetto dell'ornato di scuole e del Palazzo delle poste in Torino - e private, per negozi e cappelle funerarie del Monumentale.

Ancora, furono maestri illustri del Borelli, che quindi ebbe una solida preparazione tecnica, un artista del legno, Giacomo Cometti, formato come scultore e collaboratore dal 1892 del Bistolfi, più volte premiato, e allestitore di ambienti in esposizioni internazionali; un pittore, Giovanni Guarlotti, allievo all'Albertina del Cosola e del Gilardi e insegnante appunto nelle scuole professionali di Torino; uno sbizzatore Ermenegildo Cellé, che conosceva bene i segreti del marmo come materia scultorea e le tecniche della scultura. Dall'"Avogadro" del resto uscirono altri illustri scultori - Giovanni Riva (1890-1973), autore fra l'altro della *Fontana Angelica* di Piazza

Solferino e i citati maestri del Borelli Gaetano Cellini (1873-1937) autore del *San Giovanni Bosco* in bronzo antistante Maria Ausiliatrice, ed Ermenegildo Cellé.

Dopo l'"Avogadro" il Borelli lavora nell'*atelier* di Giacomo Cometti (1863-1938) che per un ventennio fu dell'*éntourage* di Leonardo Bistolfi. Cometti costituisce per Borelli un ulteriore legame col Liberty, di cui lo scultore ebanista è considerato fra i più significativi esponenti, in un orizzonte europeo: l'artista è infatti tramite significativo per Borelli anche all'arte applicata, in quanto anche il Borelli progettò ambienti, mobili, maniglie e ottonami in genere. Anche la parentela acquisita contribuisce a rafforzare i legami col mondo artistico: la sorella Giovanna sposa nel 1911 il pittore Giovan Battista Carpanetto (1863-1928), anch'egli nome illustre, esponente del modo tradizionale di far pittura e all'epoca già uomo maturo. Borelli ha fra l'altro una bella produzione pittorica, di alto livello: ma egli sostenne sempre - come del resto molti altri scultori che in qualche modo ritenevano la propria arte un gradino più su della pittura - che si trattava di momenti di diletto personale. Soprattutto intensificò questa attività negli anni avanzati, quando la scultura - che richiede molta forza fisica e resistenza - dovette essere progressivamente abbandonata. Nel 1916, ventiduenne, fu chiamato al servizio militare: si era in piena guerra, ma egli fu almeno per un certo periodo a Sale Alessandrino, dove poté praticare la propria arte, lasciando poi alcuni lavori a Amelietta Guidi.

Intanto il Borelli aveva iniziato a seguire un altro grande scultore, cui si è sopra accennato, Gaetano Cellini (1875 - Torino 1957), diplomato all'Accademia di Ravenna, sua città natale, e, a Torino, allievo di Pietro Canonica (Moncalieri 1869 - Roma 1953), e poi a sua volta insegnante all'Accademia Albertina. Nel 1914 Cellini vince il concorso per il monumento a Don Bosco, presso Maria Ausiliatrice. Il primo *atelier* importante il Borelli lo apre proprio grazie al Cellini, e grazie a lui ottiene la cattedra di *Ornamentazione e modellazione* all'Albertina, succedendo allo stesso Cellini dalla seconda metà degli anni '20. Il pannello della *Vergine delle rose* eseguito in questo periodo attesta efficacemente una prima adesione al modello di Giulio Casanova nel modo di trattare il motivo delle rose - che ricorda anche il Cometti - in parte schematizzate e risolte in motivo decorativo-geometrico più che realistico, come del resto le trecce e la ghirlanda della Vergine; dai Preraffaelliti e dal Gotico egli poté trarre l'esilità delle lunghe mani e i tratti delicatissimi del viso.

Soste al caffè Nazionale di via Po - il caffè degli artisti, quando ancora fra di loro era in uso un intenso dialogo che da tanti decenni si lamenta oggi ormai spento - costituivano all'andata e al ritorno dall'Accademia momenti interessanti per gli incontri e gli scambi di idee, di informazioni, di commenti sui grandi eventi espositivi, di cui allora Torino particolarmente abbondava. Fu il centro storico di Torino - ricco di tanti fantasmi della storia della città - ad accogliere il primo *atelier* del Borelli, in via Sant'Agostino 6; ma uno scultore ha bisogno di locali particolarmente ampi, alti, che sappiano accogliere molte statue e bozzetti di monumenti a grandezza naturale, per cui alla fine degli anni Venti trasferì lo studio in via Messina, allora in zona periferica destinata a stabilimenti industriali e laboratori di marmisti in quanto prossima al Cimitero Monumentale: erano locali già attrezzati quelli in cui l'Artista costituì lo studio, dal momento che vi aveva lavorato lo scultore e fonditore Emilio Sperati, illustre allora, fra l'altro fonditore di opere del Calandra.

Gli anni Venti furono epoca di grande fervore per le commesse di monumenti ai caduti e ai grandi ufficiali della Prima Guerra Mondiale: sono anche anni di affermazione progressiva del Fascismo, grande committente di monumenti, medaglie etc., e protettore di quelle arti che potevano generare consenso. Il Fascismo, come è noto, si richiama alla Roma eroica che si poteva desumere da Livio - come sopra accennato - e persegue una politica dell'Istruzione proprio accentuando gli aspetti dell'eroico, dell'abnegazione, dell'Ideale, in vista di una immagine "alta" da costruire per l'Italia. Questa celebrazione avviene anche attraverso una intensa committenza di monumenti celebrativi ora della Vittoria, ora del sacrificio eroico dei soldati e delle qualità di strateghi dei Comandanti, valori dell'antichità romana celebrata dal Fascismo, cui il Borelli aderì dal gennaio 1928, iscritto al Sindacato Fascista interprovinciale di Belle Arti.

Anche come insegnante all'Accademia, come tutti gli insegnanti in scuole pubbliche, dovette giurare fedeltà al Regime; nel 1939 dovette dichiarare di esser ariano con ascendenze ariane: al di là degli indubbi contenuti non condivisibili per la nostra cultura, probabilmente questo atto venne vissuto nel suo aspetto burocratico, nella quotidianità che tende a ottundere la portata di certi accadimenti e di certi adempimenti. Del resto difficile sarebbe stato rinunciare al prestigioso incarico. Il Fascismo peraltro offriva buone occasioni agli scultori con la sua politica celebrativa.

Proprio nell'anno in cui Borelli giurò fedeltà al regime, il 1928, si inaugurò *La vittoria* posta sulla sommità del colle della Maddalena, di



Edoardo Rubino, monumento voluto e finanziato dal senatore Giovanni Agnelli, *Mon. ai caduti di Viù*, bronzo, 1925 anzi dai suoi operai, dice l'iscrizione dettata dal D'Annunzio.



*Monum. al Mar. Giardino*,  
1930-36, Bassano

Fra la celebrazione della Vittoria e la celebrazione-denuncia del valore dei soldati, non sempre premiato, si muove l'ispirazione degli autori di questi monumenti. La *Vittoria* del Rubino preme sul pedale della celebrazione, col rifarsi alla tipologia della *Vittoria alata* che ha numerosi esempi anche illustri nell'antichità classica. Eugenio Baroni, invece, sottolinea il sacrificio - poi deluso e in certo senso tradito - dei combattenti. E' questa posizione più realistica e rispettosa della strage che la Vittoria era costata: nei monumenti protagonista è il soldato chiuso nella pesante divisa, affardellato di cappotto, giberne, armi, come i soldati del monumento a Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, comandante della Terza Armata, concepito dal Baroni negli anni Trenta. Il Baroni in guerra era andato come volontario, aveva meritato medaglie e ne era tornato ben più cosciente delle sofferenze e dei lutti che essa aveva generato, concependola come *Via Crucis del Soldato* da costruirsi nelle zone di guerra, poi censurato come disfattista e ridotto al "calamaio", come venne soprannominato il monumento di piazza Castello, sintesi estrema del progetto baroniano.

Il Borelli si muove fra le due posizioni: se il *Monumento ai caduti di Viù* (1920-25) ha come protagonista un robusto soldato che a torso nudo e in postura un po' melodrammatica offre il petto ai colpi del nemico, il *Monumento al Maresciallo Giardino* di Bassano del Grappa (1930-1936 inaugurazione; statua fusa presso Chiampo di Torino) presenta l'incedere e lo sguardo volto a lontani orizzonti del comandante con pastrano militare, elmetto, binocoli sul petto; un'immagine meno "eroica", dunque, nonostante il fiero sguardo che tuttavia "splende" in un volto assai realistico, coi segni dell'età, le rughe, le borse sotto gli occhi. Pare interessante qui l'umanità del personaggio, non la sua incensazione.

Intanto il *cursus* del Borelli raggiunge livelli sempre più prestigiosi: nel 1930 partecipa alla Biennale di Venezia. Alla metà degli anni Trenta la partecipazione all' importante concorso pubblico delle due *Statue del Po e della Dora*, fiumi alla cui confluenza, come è noto, sorge il nucleo storico di Torino: il progetto di Borelli non vinse il concorso, lo vinse il progetto di Umberto Baglioni, con statue più vicine a tradizionali modelli di ascendenza michelangiolesca. I bozzetti proposti dal Borelli hanno tratti e volumi più essenziali, superfici meno levigate e paiono più vicini ai canoni moderni, quali si possono osservare ad esempio in un Arturo Martini.



*Il Trofeo Mezzalama*, bronzo, 1938

Un importante avvenimento dal punto di vista della biografia: nel 1934 si sposa a Roma. A Torino stabilisce dimora in corso Marconi 38. Soddisfazioni su soddisfazioni: nel 1937 a Roma è insignito dal Re della Croce di Cavaliere dell'Ordine della Corona. Lavora molto anche ai ritratti, ai monumenti funerari e religiosi, partecipa a vari concorsi pubblici con alterna fortuna. La fine degli anni Trenta e gli inizi del decennio successivo sono anni tragici, per molti della disillusione. Molti scultori e molti artisti in genere nella promozione che il Regime aveva sostenuto per le arti - pura e applicata in nome di un recupero della tradizione alta dell'Italia, dalla romanità ad un

Medioevo e Rinascimento gloriosi - avevano trovato un ambito assai positivo per lo sviluppo della propria attività, che aveva anche avuto nel progressivo benessere e sicurezza economica delle classi sociali medio-basse e nella loro acculturazione un mercato favorevole; ora quegli artisti sono sgomenti, per la chiusura della produzione di generi considerati superflui, per l'incertezza e le paure legate al conflitto, per il vacillare stesso del regime che era stato ottimo committente.

Se si abbina questo clima generale al dato culturale dello sviluppo delle teorie sullo sdoppiamento della personalità, cui anche le opere di Pirandello hanno largamente contribuito, si comprende nei contenuti più profondi un'opera come *La maschera*, incentrata sul tema del doppio. Sono poi anni terribili soprattutto nelle città, dove il razionamento direttamente e indirettamente legato al fenomeno della borsa nera, riduce al minimo le risorse delle famiglie; dove ogni giorno e ogni notte sono dominati dall'incubo della *sirena* che annuncia



*La trota*, bronzo, anni '50

l'avvicinarsi dei bombardieri che avrebbero potuto distruggere tutto e che tanta parte della città in effetti distrussero. E' ormai lontana, anche in chi poco aveva compreso l'opposizione al Regime in nome di valori e principi filosofici "astratti", la sensazione di felicità e di sanità fisica quale anche le imprese sportive celebravano e che Borelli aveva rappresentato in sculture-trofeo, come il robusto sciatore del *Trofeo Mezzalama*, del 1938: larghe spalle, capo relativamente piccolo, che regge in verticale la coppia di sci.



*Gianduja*, gesso colorato, 1945,  
Torino

Gli anni più bui della guerra Borelli, ormai quasi cinquantenne, con lo studio di via Messina - già di Emilio Sperati - distrutto da un bombardamento del 1944, li trascorre con la famiglia lontano dalla città, a Magliano, dove porta in salvo le opere scampate alla distruzione per l'incursione aerea. Fra l'altro gli scultori in quel periodo sono in grande difficoltà per altri versi: molti materiali che a loro servono divengono introvabili perché considerati necessari allo sforzo bellico e alla vita comune, e i forni di cottura della terra e di fusione dei metalli consumano molta energia. Vengono chiuse anche le fabbriche di ceramica d'arte per lo stesso motivo; alcune vengono riconvertite nella produzione di oggetti utili, come gli isolatori dei pali della luce, appunto in ceramica.

In quel buio periodo il Borelli svolge l'attività di maestro di pittura e ha come allievi personalità illustri in altro campo che si dedicano all'Arte come ad attività di svago intelligente: in particolare egli è maestro dell'ing. Vittorio Bonadé Bottino e di Farinelli, alti dirigenti FIAT. Anche grazie a loro il Borelli lavora in seguito molto ai Trofei ordinati dalla FIAT come premio per i dipendenti meritevoli o per gare da dopolavoro, di pesca ad esempio: particolarmente suggestivo uno di questi trofei che "ferma" a mezz'aria il guizzo di una *Trota*.

Finisce la guerra, ma le condizioni della città sono disastrose in seguito ai bombardamenti e per il protrarsi di odi e divisioni politiche, spesso finiti nel sangue; tanti partiti per la guerra non sono più tornati, caduti in battaglia o dispersi nelle pianure gelate di Russia. Difficile è la ripresa, non tanto per l'economia - la ricostruzione è ottima occasione per le imprese - quanto per il clima teso. Di Stefano Borelli è il *Gianduja*, in gesso colorato, del Comune - ne resta una fotografia - che nel periodo natalizio del '45 "chiedeva" un'offerta per i bambini italiani: *Il comitato è in municipio* avverte la scritta sul piedistallo, quasi a rassicurare il pubblico.

La ricostruzione è ottima occasione per gli imprenditori e dovrebbe esserlo anche per gli scultori che per l'edilizia erano soliti approntare mascheroni, elementi vegetali di ornato, mensole per gli elementi aggettanti, capitelli e così via. Invece un accentuarsi del razionalismo, che già in epoca fascista ha avuto largo spazio, tende all'eliminazione di quegli elementi puramente esornativi. In questi frangenti, come nell'ultimo periodo dell'esistenza, Borelli si dedica alla ritrattistica familiare: noto e suggestivo il *Ritratto della nipote Maria Teresa Audoli* e il *Ritratto della figlia Aurelia*, entrambi nei canoni classici. E si dedica alla pittura d'interni, di fiori recisi in



*Aurelia*, marmo, anni '50

particolare, quasi un cercare dopo la bufera una nuova pace fra le mura domestiche.

Le cose sono cambiate, i gusti non sono più quelli dell'anteguerra, per tanti motivi: la guerra ha distrutto molto di un lungo passato. Si vuol tornare a vivere con nuovi modelli, derivati da una maggior attenzione al modello statunitense per motivi pratici, chissà, o forse per un desiderio di recidere i legami con un passato che aveva avuto esiti tragici, che molti adulti di allora avevano



*Garofani, olio, fine anni '50*

vissuto: due conflitti di straordinari effetti distruttivi, gli scioperi soffocati nel sangue a cavallo del 1920, le ristrettezze imposte dall'ultima guerra. Gli Americani, che pur avevano distrutto con le bombe le nostre città, vengono salutati come liberatori. Fra l'altro la loro ricchezza di luogo non lambito dalla guerra, se non per i giovani che sono partiti a suo tempo soldati per l'Europa in fiamme, costituisce un nuovo sogno. E ingenti sono i capitali impegnati nella ricostruzione edilizia e industriale che riporta o porta alla ricchezza classi imprenditoriali vecchie e nuove.

C'è necessità di monumenti che ricordino la Resistenza e la Liberazione, ma sovente nelle gare sono privilegiati artisti "nuovi" che fra l'altro non hanno indosso il sospetto di connivenze con il passato regime. Tuttavia a Borelli vennero commissionati ritratti come quello di *Luigi Einaudi*, un medaglione; o del Santo fondatore dei Fratelli delle Scuole Cristiane, *Jean Baptiste de la Salle*, o - ancora - di *Pio XII*, degli anni Cinquanta. E' ottimo ritrattista e, come ha eseguito ritratti ufficiali del Re e del Duce, di santi, esegue ora ritratti personali di funzionari e imprenditori che si sentono un po' i protagonisti della ripresa successiva al conflitto. Nel ritratto il Borelli - come scultore di vaglia - tende a fissare un carattere, pur nella fedeltà dei tratti somatici. Quando iniziano a venir meno i ritratti dei grandi personaggi e - per una variazione dei gusti - dei bronzetti da interni, egli si "diverte" a eseguire *ritratti di animali*, frequentando assiduamente lo zoo di Torino allora fiorentissimo. E' anche questa un'operazione culturale che rimanda ad epoche lontane, alla favola classica che aveva a protagonisti animali che rinviano a caratteri morali, al Rinascimento, all'Arcimboldo e così via.



*Luigi Einaudi, gesso, anni '50*

Borelli è dunque - soprattutto negli ultimi anni - pittore di paesaggi e di *fiori in interno*. È quasi un passaggio obbligato per gli scultori che con il passare degli anni sentono venir meno le forze, anche se il Borelli muore sessantottenne, non certo vecchio. Forse avverte, con sensibilità profetica di artista, che per gli scultori del suo genere i tempi si stanno facendo difficili, che l'arte e la cultura stanno cambiando, che altro sostituirà la scultura e la pittura tradizionali, come i brani riportati in esordio sinteticamente evidenziano.

Come altri artisti, del resto, interpreta e sintetizza in un soggetto religioso questa agonia e morte dell'arte come la si è intesa per secoli in Europa, per millenni sulle sponde del Mediterraneo: è il *Volto di Cristo morto*, un bronzo di grande suggestione, con fattezze che alludono al Gotico più che al Rinascimento, gli occhi inesorabilmente chiusi, i sopraccigli e la fronte corrugati. Non c'è in questa intensissima opera la ieratica compostezza ad esempio del volto del Cristo sindonico del Taverna, contemporaneo, in cui tutto è composto o ricomposto al punto che l'osservatore quasi attende aprir gli occhi ad una realtà superiore; e non c'è neppure all'orizzonte psicologico dell'artista la Resurrezione, come nel suo grande *Cristo Risorgente*, attualmente a Pinerolo. Qui la morte pare ancora dominare nella sua tragica realtà, il volto tuttavia rassegnato al "tutto è compiuto".



*Volto di Cristo morto*, bronzo, s. d.

*Francesco De Caria*



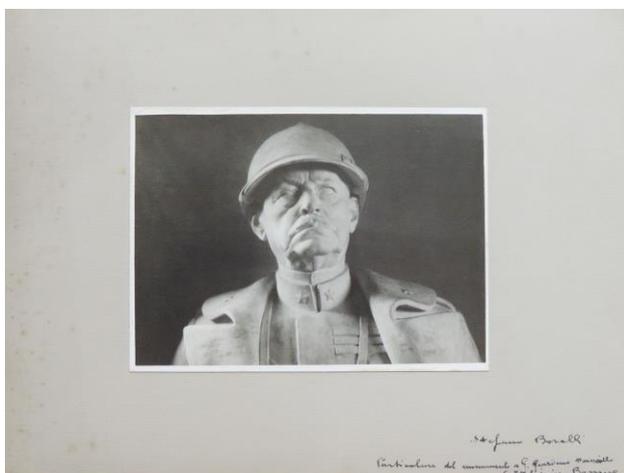
*Donna che si pettina*, bronzo, anni '30



*Signora in abito da sera*, gesso, s. d.



*Luigi Einaudi*, matrice e gesso del medaglione in bronzo, anni '50



*Maresciallo Giardino, particolare, gesso*



*Stefano Borelli negli anni '20*



*S. Jean Baptiste de La Salle, anni '50*



*Madonna dei Caduti, 1931,  
Chiesa di S. Agnese, Torino*



*Monumento al Maresciallo Giardino, 1930-36, Bassano del Grappa*



## **UNA VITA PER LA SCULTURA: ADRIANO ALLOATI (Torino 1909-1975)**

Adriano Alloati nasce a Torino dallo scultore Giovanni Battista e da Olimpia Perrone il 22 maggio 1909, in un anno in cui Torino sta vivendo una temperie culturale molto feconda, tra le premesse per l'Esposizione del 1911 e le istanze nuove e rivoluzionarie dei futuristi.

Come tutti i figli di buona famiglia viene avviato a studi classici: in realtà ha una vocazione precoce alla scultura, incoraggiata anche dalla forza e dal successo del lavoro paterno. Nello studio del padre muove infatti i suoi primi passi, per poi indirizzarsi, dopo il Liceo, all'Albertina, dove segue i corsi di Baglioni e di Rubino. Intanto, oltre allo studio paterno ove incontra persone importanti e interessanti - fra l'altro il principe Umberto di Savoia che commissiona un ritratto - frequenta anche gli studi di Stagliano e di Guerrisi. Già nel 1934 e nel 1935 riceve premi e riconoscimenti per i suoi lavori all'Albertina: nel 1936, uscito dall'Accademia, comincia una intensa attività espositiva in tutta Italia, segnata anche da molti premi e successi. Nel 1942 questo percorso viene coronato da una prima partecipazione alla Biennale d'Arte di Venezia, dove gli viene assegnata una sala personale. L'invito dell'anno successivo viene annullato per motivi bellici.

Nel 1943 entra nelle file partigiane e viene smobilitato con il grado di comandante di Brigata. La sua attività non si rallenta neppure nel periodo bellico e immediatamente postbellico: del 1949 ad esempio sono le prime Naiadi e le maschere del cinema Reposi. Nel 1950 egli torna alla Biennale di Venezia, nel 1955 presenza alla Biennale della Permanente a Milano e alla Quadriennale di Torino. Tale attività espositiva nazionale va via via in crescendo per successi e prestigio. Intanto conosce una giovane e affascinante svizzera, che sposa l'8 settembre 1962, Colette L'Eplattenier: questo matrimonio sarà felice sotto ogni aspetto, anche per il dialogo culturale che verrà sempre alimentato fra i due e che continuerà dopo la morte di lui, con l'appassionata attività per conservazione e studio dell'opera del maestro che Colette esplica fino alla propria morte. Per lei, l'artista disegna anche una serie di gioielli alla fine degli anni '60 e nei primi anni '70.

Negli ultimi due decenni Alloati modella opere sempre più idilliache e serene, legate al sogno di un Eden che l'arte possa ricreare. La cosa è in contrasto, voluto, con i dolori che lo colgono, dalla morte della madre nel 1972 alla malattia che lo tormenta sempre di più fino a limitarne le forze nel lavoro e fino a portarlo via, ancora giovane, il 12 aprile 1975. Colette, rimasta a custodire lo studio storico del maestro, in corso Quintino Sella, cura da quel momento che le opere continuino a comparire in esposizioni prestigiose, così che la memoria della sua preziosa opera non sia perduta; raggiunge a sua volta il suo Adriano il 16 giugno 2011.

*Donatella Taverna*

## LA GENERAZIONE COMBATTUTA: L'ANTICONFORMISMO DEL FIGURATIVO - ADRIANO ALLOATI

Come si sottolinea nella sua biografia, Adriano Alloati gode, per quanto concerne la sua formazione, di una posizione privilegiata: oltre alla frequentazione dello studio del padre, ha modo di accedere per più o meno lunghi periodi di apprendimento agli studi di Guerrisi, di Rubino, di Stagliano; inoltre cresce in una età nella quale, a cavallo della prima guerra mondiale, la scultura è linguaggio privilegiato e glorificato, culturalmente e socialmente.



*Nudo femminile giacente, bronzo, 1944*

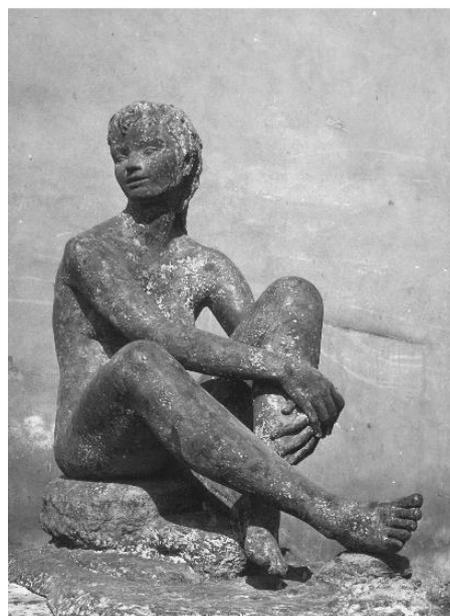
Molti scultori della generazione precedente, infatti, come suo padre Giovan Battista Alloati, aderirono con un certo entusiasmo al fascismo, illudendosi che esso potesse rispondere ad un bisogno di assoluto e di profondità spirituale, che si rifletteva anche in un concetto di eroismo, di vita "alta", di sacrificio di sé per obbedire a un Bene collettivo.



*Naiade, bronzo, s. d.*

Altri, per la stessa ragione, si erano rivolti, come Bistolfi, ad un socialismo cristiano di netta impronta alessandrina, in esso riflettendo il bisogno di spiritualità insieme ad un profondo desiderio di equità sociale e di attenzione alla sofferenza delle classi subalterne, concetto per nulla estraneo alla attività dell'artista, come ben sottolineavano in quelle temperie le teorie di John Ruskin.

Quando il giovane Adriano pensa di seguire la propria vocazione di scultore, gli si delinea un percorso luminoso e soddisfacente. Se nei primi passi il linguaggio formale del padre, eroizzante, trionfale, a volte anche lievemente ridondante, sostanzialmente barocco, lascia al ragazzo un concetto alto e idealistico dell'arte - come del resto gli può suggerire, anche se in misura più moderata, la scuola di Rubino - già le lezioni di Guerrisi e Stagliano, e poi soprattutto la forte espressione di Novecento, per quanto respinta e discussa, lo inducono ad un netto ripensamento.



*Naiade, bronzo, s. d.*



*Favola numero 2, Albero in fiore, bronzo, 1972*

Si delinea così un bisogno di ritmo, misura, compostezza, austerità formale, nettamente in contrasto con tutte le personalità dei maestri, e invece in evidente ricerca di un "ritorno al classico", sebbene riveduto ed attualizzato: non è un caso che a questa prima fase corrispondano soprattutto ritratti, e particolarmente ritratti femminili, con una sottile attenzione ai raffinati e geometrici volumi di elaborate acconciature.

Questa fase corrisponde al periodo prebellico e bellico: le superfici sono levigatissime, i materiali per ovvie ragioni sono prevalentemente argille di diverse composizioni chimiche e di diversa valenza cromatica.

Tuttavia questa scelta forzata (il bronzo è requisito per usi bellici) consente poi una libera e acuta ricerca sulle infinite possibilità dell'argilla, che fa della scultura un'arte del porre e non del togliere.

La conclusione della guerra e la successiva chiusura della guerra civile con la caduta della monarchia e il rinnegamento del fascismo fa cambiare di molto l'immagine del quotidiano e la reazione del pubblico. L'arte smette quasi subito di essere celebrativa e, soprattutto, quando conserva caratteri figurativi e narrativi, viene catalogata come passatista e fascista, e dunque da respingere.



*Favola n. 5, Cesto, bronzo, 1972*



*Scene della Vita di Gesù, bronzo, 1965*

Almeno in Piemonte, si consuma così quel processo di assimilazione politica per cui l'arte figurativa è "di destra" e dunque da combattere, mentre quella astratta, che si va affermando, sarebbe "di sinistra". Tutto questo genera amarezza profonda non solo in chi a suo tempo ha creduto più o meno seriamente al fascismo, ma anche a chi vi si è precedentemente più o meno seriamente opposto, ed è ora, per la fedeltà alla figurazione classica, tacciato di fascista e respinto a sua volta. Ma - cosa assai più grave - mutato il mondo e i costumi, tramontate le grandi teorizzazioni filosofiche ottocentesche, ed affermatosi un pensiero pragmatico più vicino al modello statunitense, la scultura pare arte

non più interessante, crolla la committenza, progressivamente restringendosi alla ritrattistica e a una modesta arte funeraria, essa pure non più meditativa né celebrativa. Una delusione e un'amarezza - perché sembravano lontani i sogni giovanili, che la guerra ha minato e il dopoguerra con le difficoltà della ricostruzione non sembrava favorire - ha certamente toccato più profondamente questa generazione rispetto a quelle precedenti. Era avviato un processo di scollamento del pubblico dall'artista, una progressiva incomprensione non solo dei significati profondi e filosofici delle opere, ma anche dei significati per così dire "superficiali", un progressivo convincimento della inutilità di un'arte che nell'arredo e negli ambienti del quotidiano ha sempre minore spazio.



Lentamente, l'artista passa dall'idea di lavorare per comunicare con gli altri - nel caso di Alloati, pensiamo alle *Naiadi* del Reposi o dello Zoo, degli anni '50 - ad una scultura intimistica e meditativa, riservata ai pochi che condividono ancora un certo modo di vedere l'arte. Inoltre il bisogno di classico si acuisce, per reazione al mondo esterno, esprimendosi in una direzione più intimistica e personale, da una ritrattistica sempre più indagatrice e atemporale, come nel caso del busto della pianista Marisa Borini, alle bagnanti e alle figurine di adolescenti degli anni '60. Uno dei modelli in questa fase evocati è il Laurana, non a caso citato, con esiti dissimili ma uguale volontà di forma atemporale e assoluta, anche da Mazzonis e da Taverna negli stessi anni.



Testa della Naiade n. 6, frammento, bronzo, s. d.

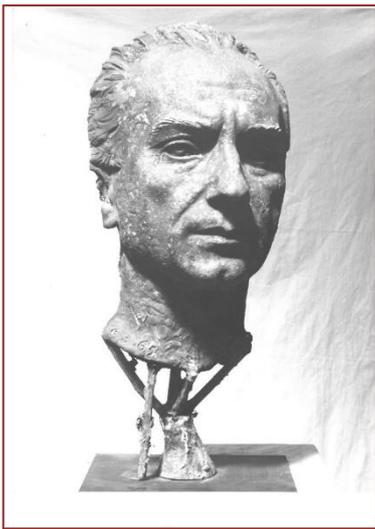
Da questo momento proprio in un progressivo ritrarsi della scultura dalle pagine della cronaca, meglio e con maggior chiarezza si espande nel lavoro di Adriano Alloati il suo carattere schivo e misurato, lirico - ama scrivere versi -, la sua profonda sete di cultura, che così bene si sviluppa nell'armonioso dialogo con la moglie Colette, con gli amici, tra

cui citiamo almeno il pittore Sicibaldi. La galleria di ritratti si arricchisce di quelli di Ponte Corvo, di Tabusso, di Garelli, di Funi, dello stesso Sicibaldi... Intanto, il modellato riscopre un vibrato più forte e plastico e pittorico insieme, come se la luce dovesse scivolare con forti brividi sulle superfici e vibrare: spesso la scultura viene pensata in movimento, rotante o oscillante, via via viene immaginata sempre più libera dalla naturale gravità.

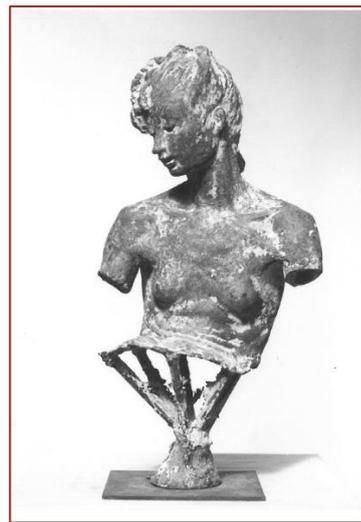
Gli anni Settanta - dopo i tormenti del pensiero debole e i segni già quasi evidenti di una inadeguatezza di fondo dello strutturalismo a costruire una società nuova - corrispondono nell'opera di Alloati alla fase fiorita, che accompagna gli ultimi anni di vita dell'artista e contrappone alla sofferenza fisica e alla pesantezza del mondo una levità nuova e il sogno costante

di un Eden in cui l'uomo è innocente, non è gravato da colpa e dolore, vive in una armonia melodiosa con la lussureggiante natura che lo circonda. Il bronzo diviene sempre più leggero, aereo, fiorito: giovani e morbide ninfe giocano e danzano fra i rami, grandi corolle li ornano, ritorna il mito, e, anche se dolente come quello di Icaro, si traduce in forme libere dal peso e dalla corporeità: forse lo scultore comincia a sognare quel paradiso degli artisti, in cui la materia non è sorda *a l'intenzion de l'arte*, e in cui tutti capiscono l'opera realizzata e ne traggono gioia.

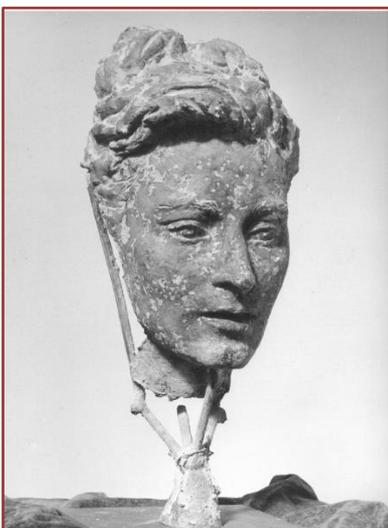
*Donatella Taverna*



*Autoritratto, bronzo, 1965*



*Naiade n.6, frammento, bronzo, s. d.*



*Ritratto di Colette, bronzo con coulets, 1962*



*Favola n.4, Eva, bronzo, 1970-71*

Edizione stampata in 500 esemplari

nel luglio 2014

a cura del Comitato organizzatore:

Fr. Alfredo Centra

Fr. Giovanni Sacchi

Vittorio Cardinali

Francesco De Caria

Donatella Taverna

