
Monica Vinardi

Bistolfi

Scultura come visione

*Con la Sfinge Pansa, Bistolfi abbandona la mimesi del reale,
aprendo l'immagine all'inconscio e alle sue associazioni*

*...le immagini stanno spesso chiuse nel verso
con la saldezza delle Sfingi egizie tagliate nel lucido basalto:
e delle Sfingi di pietra hanno l'immobilità fremente
di tutte le più inesplorate inquietudini...*

Leonardo Bistolfi¹

Leonardo Bistolfi, nella prefazione scritta per la prima edizione dei *Versi* di Giovanni Camerana, da lui curata insieme a Francesco Pastonchi nel 1907 per i tipi dell'editore torinese Streglio, esprime qualcosa di autenticamente vero per la poesia di Camerana² ma anche per il divenire del proprio mondo creativo: le immagini stanno chiuse nel verso, o nel gesso, emblematiche, eterne come ogni creazione d'arte, e pur frementi, inquiete, pronte a sciogliersi e a riannodarsi in successive catene di ombra e di luce. E il carattere della scultura come visione, sogno interiore che, al termine di un lungo processo di elaborazione mentale e di un faticoso operare, assume contingenza corporea in una materia trasformata e animata, situata nello spazio come sua univoca, intima estrinsecazione, è l'aspetto più personale dell'invenzione scultorea in Bistolfi. Il continuo trasmutare di tale visione per un progressivo intensificarsi e raffinarsi di stimoli e sollecitazioni è documentato da alcuni disegni nei taccuini dell'artista, che appaiono come matasse di segni stesi in un flusso assimilabile in certa misura alla scrittura automatica, tra addensa-

menti d'ombra, accrescimenti o riduzioni figurali intorno a un modello plastico virtuale governato da un'idea dominante, un nucleo potenziale aperto a molteplici sviluppi tra diverse soluzioni spaziali e varianti iconografiche. Si vedano a questo proposito i fogli schizzati durante le fasi ideative della *Croce*, il monumento funebre per il senatore Tito Orsini del 1905 al Cimitero genovese di Staglieno (*infra*).

Bistolfi scriveva dell'«immobilità fremente» delle immagini in Camerana, e alludeva al potere dell'immagine artistica, nel verso come nell'opera pittorica o scultorea, di attrarre e inquietare misteriosamente attraverso il potere dato dalla sintesi di idea e di forma: le intuizioni dell'arte sono immobili ed eterne eppure da esse proviene il fremito che ci sospinge verso i territori sconosciuti della nostra coscienza. In un taccuino del 1896 leggiamo una riflessione elaborata dopo un periodo trascorso a Firenze, in assorta contemplazione delle opere dei principali monumenti e musei della città: «L'arte è l'anima delle cose. Se la scienza scruta nei misteri della natura e li rivela afferman-



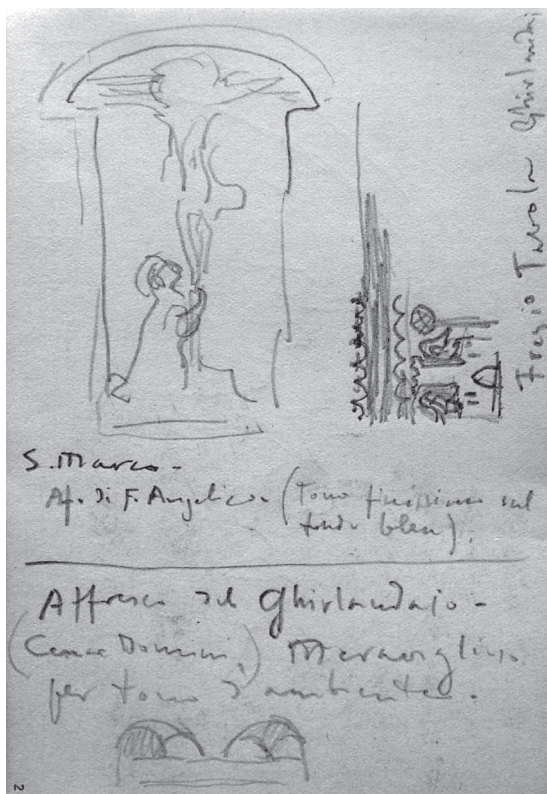
1. Fotografia non identificata, post 1892, *Sfinge*, Monumento Funerario Pansa (già Cimitero di Cuneo), Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, dono Carrara (stampa donata da Bistolfi a Paola Lombroso, pubblicata su «Emporium», 1899).

do e difendendo gli elementi della vita scomponendoli, l'arte colla sintesi dell'intuizione li riassume colla conquista dell'idea e della forma. Così i prodotti dell'arte stanno immobili ed eterni». E di «fremito d'arte» in Botticelli aveva scritto Bistolfi, stando davanti alla *Nascita di Venere*. La contemplazione dell'arte quattrocentesca farà sorgere in lui l'idea di una primavera dello spirito pronta a maturare in una fertile estate per gli eredi di tale civiltà – fede esperita a contatto con l'arte del Quattrocento fiorentino, in quello stesso torno di anni, da un altro illustre visitatore, Rainer Maria Rilke³ – ma la citazione che abbiamo posto ad apertura vuole alludere alla qualità altamente 'visionaria' dell'arte di Bistolfi, in cui immagini e suggestioni esterne si saldano a comporre forme e dinamiche nuove, costituendo il materiale di innesco in un lento e sofferto divenire⁴.

Con Camerana, Bistolfi aveva condiviso la febbrile crepuscolarità della visione, oltre ad amicizie, luoghi reali e territori poetici, l'amore per la pittura di Fontanesi, il gusto del colorismo acceso e del bozzettismo arguto, la luce notturna di Rembrandt e quella diafana o squillante della pittura

di paesaggio romantica inglese, il mito delle piane d'Olanda, il simbolismo arcano dei nordici, ravvisato nella gloria assoluta di Böcklin. Da parte di Camerana vi era stata con Bistolfi un'identificazione completa quando lo scultore era stato assalito dalle critiche per la *Sfinge*, il monumento funebre Pansa, criptico e inquietante simbolo di interrogazione sul mistero della morte⁵, e a lui il poeta dalla bruna armonia aveva indirizzato come in una formula di scongiuro parole da riversare contro i detrattori, severe, austere, quelle che avrebbe pronunciato un sacerdote cui fosse stata profanata la soglia del tempio: «La parola tua – o sacerdote della chiacchiera – è vana! Nulla altro che un sacro silenzio imperturbato può esprimere la grandezza e la magnificenza suprema dell'arte nostra: dei monumenti di granito che noi elevammo in faccia al sole, sotto gl'immensi cieli purissimi: delle nostre sfingi immerse coi piedi nell'onda del Nilo, e la fronte serena, sognante alta fra le nubi. Annunzia soltanto, che noi – evocazioni d'un popolo immobile di mummie – venimmo a vedere se un popolo di *Bugianen* ha saputo fare qualche cosa che lo renda degno del confronto»⁶.

Con la *Sfinge* (fig. 1), destinata al Cimitero di Cuneo, il cui modello fu realizzato tra il 1889 e il 1890 e l'esecuzione in marmo nel 1892, Bistolfi aveva avviato un processo di sintesi plastica e concettuale definitivo rispetto alla produzione tardo-verista precedente, premessa per gli sviluppi futuri volti alla sintesi architettonica dell'idea nel simbolo. Il monumento segnava il compiuto distacco dal vincolo realista, che pure lo aveva visto interprete di gustose e irridenti *tranche de vie* con figure colte in pieno movimento, narrando aspetti di un'esuberante vita esteriore, o piuttosto avvicinate in pause introsettive nel recupero di un'effusione sentimentale, di eredità ancora tardo scapigliata e dal linguaggio naturalista. Non più la rappresentazione tragica del dolore come manifestazione di una condizione terrena – come avrebbe sottolineato Giovanni Cena – ma la «serena e divina visione della Morte, la stessa Sfinge che turba e solleva le anime»⁷ in un simulacro emblematico che di per sé costituiva una sfida, una mutazione innescata nel cuore della concezione monumentale di tradizione, sempre più aperta a divenire medium di associazioni complesse e segno di una diversità espressiva per riformulare integralmente il codice comunicativo della scultura⁸. «Se mai la scultura cessò d'essere una concessione artificiosa ai gusti decorativi dell'ambiente, una convenzionalità vanitosa, un articolo di moda per diventare una sincera e onesta e coraggiosa rappresentazione del sentimento umano, è giunta ora l'epoca sua»⁹; e ancora: «io

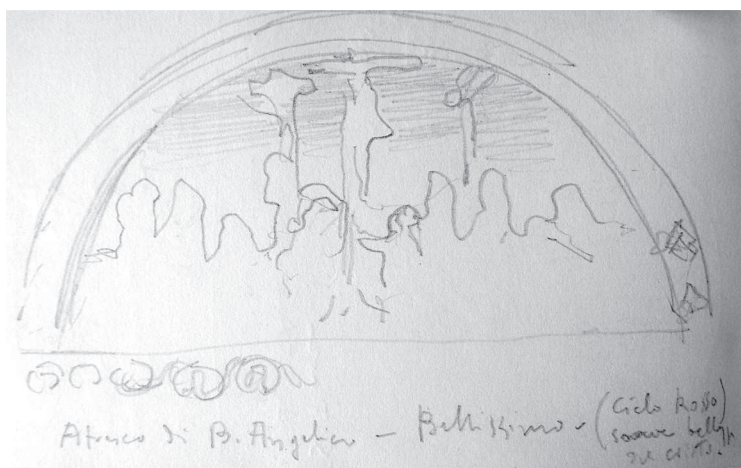


2. L. Bistolfi, disegno da Beato Angelico, *San Domenico adorante il crocifisso* e Domenico Ghirlandaio, *Cena Domini* (Firenze, Convento di S. Marco), da un taccuino del 1896, Torino, collezione privata.

ho la ferma ed intensissima persuasione che ormai nel presente abbia accennato a trovare bene la sua strada sotto il vero e legittimo orizzonte dell'arte: cessando d'essere un pretesto decorativo ed una

espressione convenzionale della vanità umana – per diventare sinceramente, come le altre forme dell'arte, un mezzo potente ed onesto atto a rendere, senza menzogne artificiali, le vergini sensazioni della natura viva»¹⁰, così scriveva Bistolfi a Vittore Grubicy.

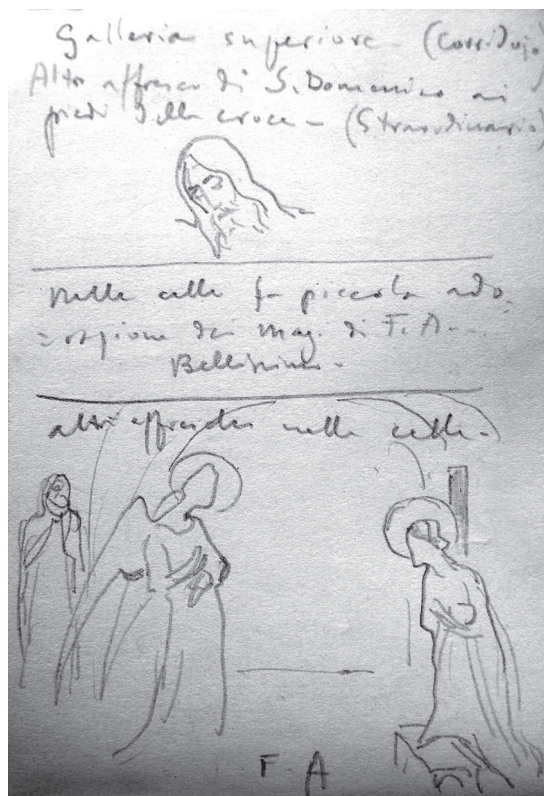
Al ritorno dal viaggio compiuto nel dicembre del 1896 per prender parte alla Mostra fiorentina dell'Arte e dei Fiori, Bistolfi scriveva in un'altra lettera a Grubicy: «vissi per mio conto e solo – con Giani – in una grande e consolante intimità con ... Frate Angelo con S. Botticelli e con Donatello»¹¹. Di quest'assorta contemplazione resta documento in alcuni taccuini fitti di schizzi, elenchi di opere e appunti. All'interno del Convento di San Marco, Bistolfi disegnava lo schema dell'affresco di Giovanni da Fiesole con *San Domenico adorante il crocifisso* nel Chiostro di S. Antonino, cui accanto annotava: «tono finissimo sul fondo bleu»; sulla stessa pagina fissava la partizione spaziale della *Cena Domini* del Ghirlandaio, affrescata entro il 1480 nel Piccolo Refettorio, definita «meravigliosa per tono d'ambiente», e ritraeva un particolare del fregio della tovaglia che corre ricamato per larghe strisce alle estremità della mensa (fig. 2). A tutta pagina fermava una sintesi della *Crocifissione* dalla Sala Capitolare, tratteggiando in alto, dietro le croci, il vibrare cromatico del cielo: «Bellissimo – (cielo rosso, soave bell. del Cristo!!!)» (fig. 3). In un rapido appunto affiancava le sagome di due monaci alla figura di profilo di un Cristo giovane (fig. 4): il riferimento era all'affresco dell'Angelico *Gesù pellegrino accolto da due domenicani*, entro la lunetta sopra la porta del Refettorio nel Chiostro di S. Antonino, in cui il Cristo indossa una lunga tunica e una sopravveste di pelle animale (fig. 5).



3. L. Bistolfi, disegno da Beato Angelico, *Crocifissione* (Firenze, Convento di S. Marco), da un taccuino del 1896, Torino, collezione privata.



4. L. Bistolfi, disegno da Beato Angelico, *Gesù pellegrino accolto da due domenicani* o *Cristo pellegrino in Emmaus* (Firenze, Convento di S. Marco), da un taccuino del 1896, Torino, collezione privata.



6. L. Bistolfi, disegno da Beato Angelico, *San Domenico ai piedi della croce* e *Annunciazione* (Firenze, Convento di S. Marco), da un taccuino del 1896, Torino, collezione privata.

Il percorso continuava con la «Galleria superiore (corridoio)/ Altro affresco di S. Domenico ai piedi della croce (straordinario)», accompagnato da un minuto schizzo della testa dolente del Cristo;

«nella cella la piccola adorazione dei magi di F. A. ... Bellissimo /altri affreschi nella cella», riportando lo schema della *Annunciazione* (fig. 6).

Dopo poche pagine, nello stesso taccuino

5. Fra Giovanni da Fiesole (Beato Angelico), *Cristo pellegrino in Emmaus*, affresco, post 1442 - ante 1445, Firenze, Convento di S. Marco.



troviamo una nota che illumina su un percorso mentale che troverà compiuto sviluppo nel testo per la conferenza sull'*Arte decorativa moderna* del 1902, quando la constatazione dell'impronta diffusa dall'arte del Quattrocento su tutte le manifestazioni della vita, irraggiata congiuntamente da arti maggiori e minori, si accompagnerà alla necessità di predicare il rinnovamento artistico moderno, propagatosi dall'Inghilterra e dai paesi di area tedesca: «Bisogno di diffondere il gusto/ Dal settentrione giunge a noi una nuova effusione intellettuale piena di sangue giovine, irruente, come nei secoli lontani invasero l'Italia i Barbari del nord/ Ricordi di Firenze – impressione della strada costellata dei raggi della bellezza artistica». Proprio nell'Angelico Bistolfi ravviserà una propria fonte d'ispirazione ideale, per i valori di spiritualità della ricerca artistica, umiltà, sincerità, fedeltà alla bellezza della natura. Alla figura del domenicano, il letterato ferrarese Domenico Tumiatì, collaboratore del «Marzocco», aveva dedicato nel 1896 uno studio d'arte di fede ruskiniana¹². Se la recensione del volume, apparsa su «La Perseveranza» a firma «L.B.», si deve alla penna di Luca Beltrami e non a quella di Leonardo Bistolfi¹³, il riferimento al frate domenicano «che ha benedetto di tanta luce e di tanta poesia tutta la meravigliosa primavera quattrocentistica, così lontana e così viva ancora»¹⁴, si fa ponte nella conferenza del 1902 con l'idea della maturazione di quelle premesse, richiamate in vita dal movimento preraffaellita inglese, in accordo con il sentimento artistico contemporaneo. Proprio nel 1896, in un articolo scritto per «La Triennale», *Vox clamans in deserto*, Bistolfi aveva adottato il tono profetico di chi reca un messaggio di redenzione, con la consapevolezza di correre il pericolo di rimanere inascoltato, e denunciava la distanza che separava l'artista dal proprio simile e dai propri confratelli, invocando la necessità della diffusione di un'arte vera e sincera. Il discorso insisteva sulla fatale incomprendimento che avvolge ogni innovazione da parte di un pubblico asservito alla soddisfazione di un facile godimento estetico, e rappresentava la *pars destruens* di un'idea che avrebbe trovato la sua risoluzione nella conferenza del 1902, anche questa impostata su toni altamente messianici, circa la possibilità di rifondare la comunicazione del messaggio artistico sulla fede per la condivisione di una nuova bellezza. L'immagine evocata nell'articolo del 1896 era quindi quella di un'oscillazione tra il chiuso del laboratorio e il mondo, cui sarebbero state destinate le opere ma anche i pensieri dell'artista. Questi avrebbe offerto «la catasta enorme fatta di lembi dell'a-

nima nostra e della nostra carne» anche se ciò sarebbe servito a erigere solo «una nuova torre di Babele attorno a cui la confusione delle lingue sarà novellamente completa!». Egli, animato da un sogno di bellezza e di amore, usciva dal chiuso di se stesso con il cuore pronto al sacrificio: «Noi che siamo i profeti della Bellezza ideale, da cui scaturiscono le fonti eterne della Bontà e dell'Amore, noi che conosciamo le gioie e le lagrime della Natura»¹⁵.

Prendeva avvio proprio nel 1896 la lunga ideazione del *Cristo* «sublime» di Bistolfi, come lo aveva definito Pellizza¹⁶, il *Cristo che cammina sulle acque* per la Villa Contarini di Piazzola sul Brenta (fig. 7), la cui realizzazione si compirà nel 1899 – ulteriore riflessione sul tema cristologico già affrontato in chiave devozionale per la decorazione della cappella dell'*Andata al Calvario* del Santuario di Crea – e il modello cui si ispirerà lo scultore avrà il volto pervaso di serena dolcezza, l'ascetismo e il tipo fisico scavato e nobile del *Cristo pellegrino in Emmaus* dell'Angelico, di cui veniva recuperando non solo l'iconografia – secondo l'archetipo che lo stesso Tumiatì aveva descritto, ricorrendo alle parole dell'Epistola di Publio Lentulo: «Gesù con i capelli crespi e fulgenti ondulanti su le spalle e divisi in mezzo, secondo il costume de' Nazareni; fronte aperta e serena, barba copiosa e fulva, bocca e naso perfetti»¹⁷ – ma intendendo assimilarne la figura, ricoprendo la sua stessa anima di quella veste da pellegrino, simbolo dell'offerta di sé al mondo.

Ricordiamo come su questo simbolo nuovo si fossero accese interpretazioni contrastanti da parte dei contemporanei, tutte più o meno legate a una dimensione escatologica, non dottrinale: nella lettura di Mario Morasso¹⁸ il *Cristo* di Bistolfi appariva «fiore complicato», con sulle labbra parole di Nietzsche e di Marx; per De Amicis egli andava «incontro ad un popolo e a morire per un'idea!»¹⁹, mentre per Paola Lombroso ciò che lo faceva andare incontro al prossimo era la «bontà anelante di sacrificio»²⁰, e per Corrado Corradino egli era «una figura di moderno asceta pervaso da un'idea di vita [...] che mentre si slancia all'azione sfavilla negli occhi ardenti e quasi si irrigidisce nelle membra perché egli è il primo a sentire la grandezza di questa parola che sarà turbine devastatore e sarà pioggia di primavera per il mondo»²¹. Giovanni Cena rivelava come fosse possibile per il *Cristo* di Piazzola una derivazione dallo studio dello statuario del Museo Egizio, per il recupero del criterio di ieratica frontalità ravvisabile nella nuova icona, figlia della *Sfinge*²².

Bistolfi aveva sviluppato la propria proposta di arte simbolista e spiritualista a contatto con gli



7. Fotografo non identificato, post 1901, *Cristo che cammina sulle acque* (già Piazzola sul Brenta, Villa Camerini, ora Villa Siemens), Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, dono Carara (stampa donata da Bistolfi a Paola Lombroso nel 1903).

ambienti torinesi tardo-positivisti della cerchia dei Lombroso²³, di cui faceva parte il socio-antropologo Guglielmo Ferrero, allievo del professore veronese e futuro marito della sua secondogenita Gina, autore di un fondamentale studio sui simboli, estensore di quella legge del minimo sforzo che individuava in essi persistenze inconse di una memoria atavica nel comportamento dei differenti gruppi umani²⁴. Bistolfi si mostrò assolutamente permeabile al contesto delle ricerche lombrosiane e punti essenziali della sua poetica appaiono personali contributi ad alcune tematiche di ricerca dell'antropologo. Che Bistolfi intendesse l'espressione artistica come una soglia in dialogo con energie profonde o inconse si desume dal suo interesse e dal diretto coinvolgimento negli esperimenti di Lombroso, studioso di metapsichica e in contatto con il medium Eusapia Paladino²⁵; e come avesse sviluppata l'attitudine per la registrazione dei propri stati psichici, percepiti visivamente come flussi di luce, emerge da un appunto in un taccuino della fine degli anni '80: «Torno dal teatro. Il mio cervello è un ambiente vasto, indefinibile scintillante d'atomi di luce che

s'avanzano [...]. Un'armonia lontana, continua, gira come un'eco a ondate lente, vorticoso, febbrile come il mare. Cerco ansioso una trasparenza, una luce che mi lasci posare l'occhio stanco delineando una forma decisa e cerco fra quella fantasmagoria di note una frase lunga conosciuta [...] ma forme e note fuggono nei fremiti della febbre d'un moto irresistibile». Le parole da lui usate per rappresentare il proprio stato onirico, accentuato dalla sofferenza, erano simili a quelle usate da Ferrero per spiegare come il mondo del pensiero fosse dominato, al pari di quello fisico, dalla legge dell'inerzia, e di come nell'attività cerebrale, per il fenomeno della dinamogenia, le sensazioni provocassero un flusso di corrente molecolare che si spandeva per il cervello «comunicandogli movimento e quindi attività, come il raggio di sole che lo comunica all'atomo»²⁶. Il principio d'inerzia spiegava per Ferrero la stessa legge delle associazioni mentali, definita la legge suprema dell'attività psichica: immagini, idee, sentimenti vivono in noi secondo una durata, poi affievoliscono, «ma anche quando è esaurito, uno stato di coscienza non è perduto per sempre per la coscienza, e può rivivere, come una sostanza chimica che, perduta ogni energia, la riacquista se una forza fisica la rifornisce di movimento»²⁷.

Appare chiaro come un'infinita catena di suggestioni potesse derivare a Bistolfi da un'investigazione scientifica che poneva al centro del suo interesse la materia umana, scandagliandone gli aspetti più reconditi della psiche: in lui, che scegliendo come terreno preferenziale il tema della scultura funebre, avrebbe esplorato la dialettica tra la presenza-assenza di un corpo e la permanenza spirituale legata alla memoria del corpo. Proprio la sua tensione spiritualista, fondamentalmente laica, fece sì che lo scultore si rendesse interprete di una nuova iconografia funeraria, intercettando la committenza cremazionista, per la quale realizzò diversi monumenti, dalla Targa Tivoli, alla Targa per Camillo Gramorio *Le Lagrime*, a quella Usigli, e infine al *Sogno*, la Tomba Cairati per il Cimitero Monumentale di Milano. Alla fine degli anni '80 la scelta cremazionista e la sua visibilità sul territorio nazionale erano sensibilmente aumentate, in coincidenza con un inasprimento della condanna della chiesa cattolica: nel 1886 era stato pronunciato il decreto *Quoad cadaverum cremationes*, che sino al 1917 negherà i sacramenti del viatico e della sacra unzione alle persone che sceglievano tale rito²⁸. Il legame di Bistolfi con esponenti di rilievo di due delle più rilevanti associazioni d'ispirazione laico-democratica, la lega cremazionista e la massoneria²⁹ – a quest'ultima egli stesso risulta affiliato sin dal

1885, iscritto alla Loggia «Dante Alighieri» – è stato approfondito da Walter Canavesio, in relazione al *Monumento Ossario Commemorativo della Battaglia del 1706 a Madonna di Campagna*³⁰, sottolineando nell'alleanza tra potenti gruppi socio-politici, qui impersonati dal *clan* imprenditoriale dei Durio e dall'emblematica figura di Tommaso Villa³¹, una sponda essenziale per lo sviluppo e il cammino dei simboli nuovi bistolfiani, al di fuori della dimensione della commemorazione privata e verso un contesto di celebrazione pubblica e politica. Per il monumento noto come *La Patria*, opera chiave per Bistolfi all'inizio del '900, lo scultore ricorreva a più registri linguistici e a differenti spunti iconografici, dal realismo sociale alla Meunier a echi preraffaelliti da Dante Gabriele Rossetti, in uno stacciato espressivo donatelliano, e coniugava il ricorso all'idea dominante della Sfinge/Patria, con bassorilievi che alludevano alle età della vita e alle stagioni del lavoro dell'uomo, svolgendo, come scrisse l'artista a Sibilla Aleramo, «tutti gli elementi essenziali che costituiscono il concetto popolare della Patria: la Culla (colla madre che veglia il bimbo) il Focolare (colla nonna che dice le leggende) il Campanile, Il Seminatore, la Mietitura, la Fossa nel cimitero»³². È stata approfondita da Maurizia Migliorini la stretta relazione tra i soggetti dei bassorilievi con tematiche pascoliane, dai *Primi poemetti* e dai *Nuovi poemetti*, emersa dalla lettura dell'epistolario tra Bistolfi e Pascoli, ancora conservato presso il centro studi di Castelvecchio³³.

Bistolfi viveva dunque in simbiosi con letterati e poeti, molti dei quali allievi di Arturo Graf³⁴, partecipando attivamente alla vita intellettuale della ex capitale subalpina, non solo dal luogo deputato del *Circolo degli Artisti*, ma anche dalla redazione di riviste e comitati promotori di eventi di fondamentale rilievo, legando il proprio nome a pubblicazioni letterarie che si fregiavano di suoi disegni come espressione di un'intima condivisione³⁵. Numerosi furono gli allievi e i collaboratori che frequentarono il suo *atelier* e per i quali la sua presenza, in un arco di tempo che giunge sino alla fine del secondo decennio del '900, fu «impegnativa ed illuminante»³⁶. Tra gli interpreti che ne avevano apprezzato il valore nel contesto dei fermenti artistici della scena europea di fine secolo, spiccano i nomi di Enrico Thovez, Paola Lombroso, Giovanni Cena, che dall'esperienza del contatto diretto con lo scultore attinsero memorie e testimonianze reinvestite poi nella lettura critica, e contribuirono a diffondere l'immagine di un uomo che s'imponeva all'attenzione come pensatore e poeta: egli



8. Fotografia non identificata, 1895 ca, Bistolfi in posa con il modello in gesso del Monumento funerario per Sebastiano Grandis, *La Bellezza della morte*, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, dono Carrara (stampa donata da Bistolfi a Paola Lombroso, pubblicata su «Emporium», 1899).

esercitava infatti l'espressione nella dimensione più intima del verso e nella comunione di ideali e intendimenti con letterati e filosofi, come tratto distintivo delle proprie evocazioni, trasfondendo, come ebbe a indicare Graf, «nella saldezza o nella rigidità del marmo e del bronzo ciò ch'è più fluido o più tenue nell'anima umana», dando «forma corporea alla rimembranza, al desiderio, all'estasi, al sogno»³⁷. Se Thovez ne sottolineava il rinnovamento della concezione scultorea, e specificamente monumentale, nella «ricerca di un nuovo organismo chiamato a ospitare un'idealità nuova», riconoscendo «nella ampiezza della sua visione e della sua sensibilità [...] il segreto della sua superiorità nella scultura»³⁸, Paola Lombroso indicava come egli avesse la facoltà di restituire alla materia, come in una «copia», «la immagine del suo pensiero interno che egli vede così in quella forma trascendentale, ma che è per lui reale, evidente»³⁹, e Cena interpretava il suo definitivo abbandono dei simboli esausti della tradizione in virtù di «forme di intelligenza e di riflessione aggiunte e mescolate alle forme naturali»⁴⁰.

Nel 1905 Bistolfi partecipava alla VI Mostra Internazionale di Venezia con una sala personale che raccoglieva opere degli ultimi quindici anni di attività. Vi era rappresentato intero l'arco di produzione tra la *Sfinge* e la *Croce* del 1905, che testimoniava un complesso arricchimento espressivo centrato su una finora inattesa retorica monumentale del corpo tra recuperi dalla tradizione classica e l'assimilazione di potenti snodi plastici da Rodin, caratteri prontamente stigmatizzati dalla critica affilata di Vittorio Pica⁴¹.

In un manoscritto dal titolo *Leonardo Bistolfi e la sua opera*, redatto all'epoca della mostra veneziana e poi non pubblicato, Paola Lombroso si proponeva di affrontare tutta la complessa vicenda artistica dello scultore, offrendone una lettura chiara ed esaustiva⁴². Il manoscritto contiene delle annotazioni dello stesso Bistolfi, che ne glossa e ne condivide i contenuti. Per larga parte riprendendo l'articolo di «Emporium» del 1899, la studiosa ribadiva l'associazione già richiamata tra i gruppi tardo veristi – *Lavandaie*, *Piove* ecc. – e la forma di narrazione del romanzo naturalista, per l'intento di ritrarre la realtà senza diaframmi o artifici, sottolineando poi la divergenza dal «codice» poetico attuato nelle opere successive.

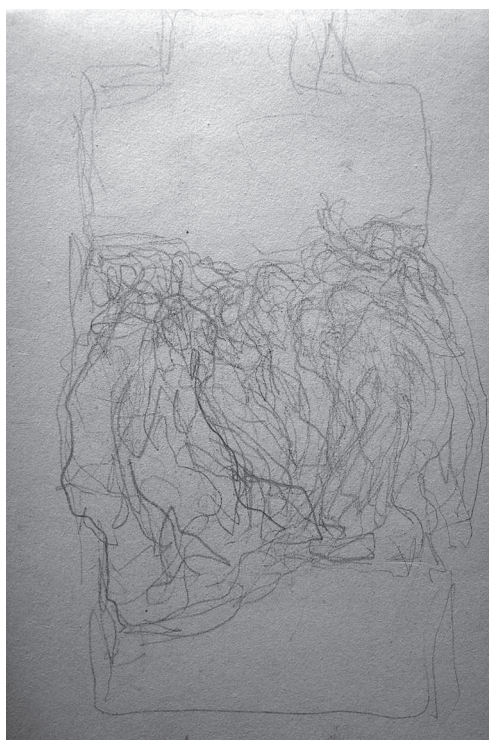
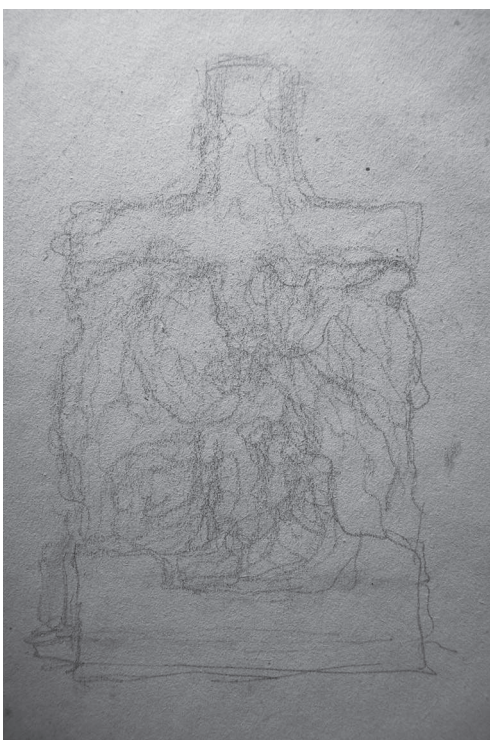
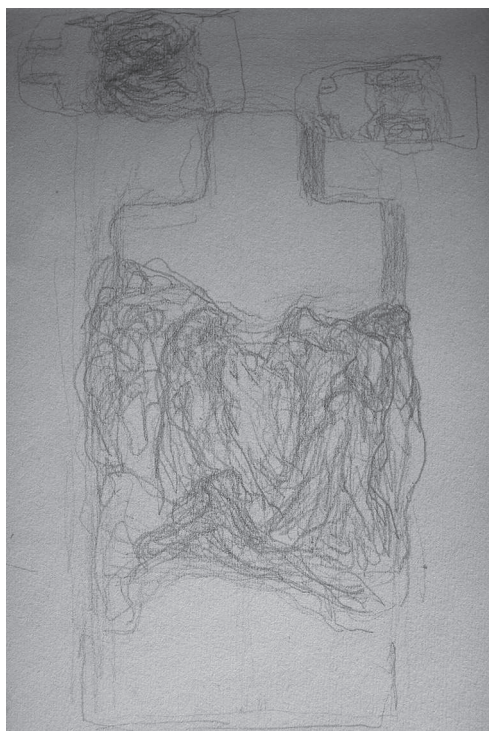
Nella descrizione dei monumenti funerari, dalla *Sfinge* al *Monumento Crovetto* per Montevideo, alla *Purificazione* per la cappella Hierschel De Minerbi di Belgirate, veniva esplorata la concezione di insussistenza dell'idea di morte, e nelle parole della Lombroso il discrimine e la contiguità tra approccio positivista e spiritualismo scorreva fluente: l'inesausto rifiorire della natura, l'accordo delle energie psichiche e del pensiero con il ciclico trasmutare della materia, sono contenuti già noti sin dalla lettera esplicativa su la *Bellezza della morte* (fig. 8) indirizzata da Bistolfi ad Hélène Zimmern, ma nelle parole di Paola Lombroso assumono una pregnante icasticità: «Nella *Bellezza della morte* [...] una vita tutta spirituale scaturisce dalla tomba e la vaga figura di adolescente che sorge dai veli e porta fiori alla sua tomba è appunto l'eterna giovinezza del pensiero, della vita che rigermoglia dalla morte: traduzione alata di quel poetico sentimento verso cui ci porta invincibilmente non l'ascetismo solo ma anche i dati della scienza positiva – la conservazione dell'energie»⁴³. Paola Lombroso, facendo proprie le stesse parole impiegate dallo scultore per illustrare a lei la concezione della cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate, ne assimilava la decorazione ad una *ouverture* wagneriana da *L'oro del Reno*, descrivendo come qualità tra loro interrelate effetti sonori e visivi: nel bassorilievo esterno con il *Funerale* lo scultore aveva adottato «piani larghi», sinoni-

mo suggestivo di «toni gravi» – con riferimento alla più bassa luminosità e alla profondità della frequenza sonora, estendendo così all'udito gli stimoli sorgenti dalla visione – mentre all'interno della cappella dominava la luce, nel dispiegarsi di una complessità «sinfonica», trionfante, che permeava ogni particolare decorativo e culminava nella figura della defunta, irradiata di gioia eterna, assunta ad una dimensione ormai purificata⁴⁴.

In merito all'associazione tra effetto sonoro e registro visivo, con il rimando alla partitura musicale wagneriana, nodale nel dibattito simbolista sulle arti, sappiamo che Bistolfi era un appassionato cultore musicale, violinista egli stesso, wagneriano, intimo amico di Arturo Toscanini con cui si era recato a Bayreuth nell'estate del 1902. Paola Lombroso poi, in un articolo comparso nel 1894 su «Vita moderna»⁴⁵, aveva tratto spunto dalla vicenda artistica dello scultore per approfondire alcuni temi sulla percezione della complessità dell'espressione d'arte simbolista: ella derivava da suo padre l'informazione sulle sperimentazioni dello psicologo svizzero Theodor Flourinay sul fenomeno sinestetico, definito dell'«audizione colorata», che Cesare Lombroso aveva trattato in quello stesso anno sia in un capitolo del suo *Uomo di genio* che in un articolo divulgativo apparso sulla «Tribuna illustrata della Domenica». Lo scienziato esortava a considerare quanto «stretto e intimo» fosse «il legame tra tutti i differenti rami d'arte se già naturalmente, meccanicamente i suoni e le parole, le sensazioni tattili si scambiano in colori, odori e immagini»⁴⁶; e Paola Lombroso intrecciava tali considerazioni con altre provenienti dalle sperimentazioni del medico pediatra Abraham Jacobi, che lavorava sulla percezione e gli atti riflessi nei bambini, per delineare una teoria della complessità crescente delle associazioni mentali, risvegliate nell'uomo sempre più conscio e sensibile rispetto agli stimoli esterni, in un processo storicamente evolutivo dell'apprendimento.

Le stesse modalità della ricerca creativa di Bistolfi erano state osservate da Lombroso e portate a esempio di quelle peculiari manifestazioni «patologiche» intrinseche alla genialità: «Le sue opere maggiori come la *Sfinge*, la *Bellezza della morte*, la *Croce* furono concepite dal Bistolfi in uno stato assai simile a quello che mio padre, assimilando la creazione geniale ad una forma di epilessia psichica, chiama raptus geniale, cioè in una sorta di rapimento in cui l'artista non è più che un esecutore inconscio obbediente a un impulso misterioso ed irresistibile [...] Di ogni figura che egli sta per fare egli dice di non aver che l'immagine complessiva centrale o cerebrale»⁴⁷.

Bistolfi. Scultura come visione



9 a-d. L. Bistolfi, studi per il Monumento funebre per Tito Orsini, *La Croce* (Genova, Cimitero Monumentale di Staglieno), da un taccuino del 1899-1900 ca, Torino, collezione privata.

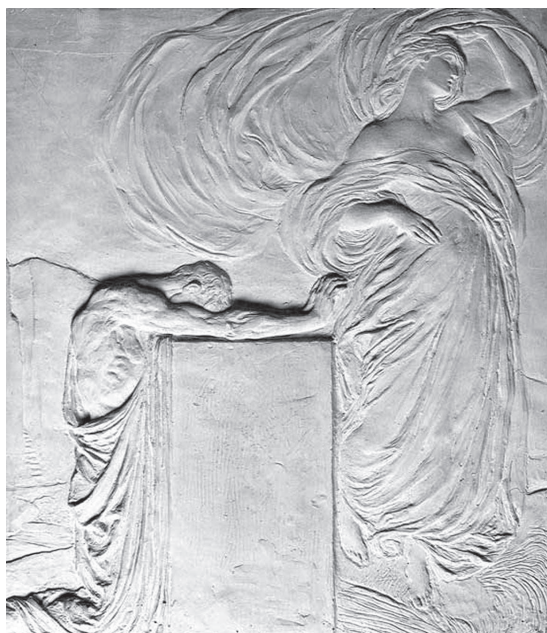
E la *Croce*, visione laica, che per volontà dei committenti – la famiglia del senatore Tito Orsini – avrebbe dovuto rappresentare l'idea della Giustizia, sarebbe scaturita quasi inconsciamente nella invenzione dello scultore, con la concisione del segno e del simbolo connaturati sinteticamente alla struttura architettonica, sostituendo le fruste allegorie della tradizione: «aveva immaginato infine di rappresentare una grande figura austera simbolica che doveva essere il simbolo della giustizia e ai cui piedi la moltitudine si raccoglieva implorante [fig. 9 a]. Ma per quanto egli cercasse e cercasse con la matita la linea con cui concretare questa figura... fu d'improvviso che una sera come in un bagliore vide a un tratto il monumento com'è ora: al luogo della figura simbolica, impacciante, una gran croce bianca; (il cui piede doveva restituire lo zoccolo del monumento e il braccio traverso il capitello) tagliata dalla folla umana: ma la folla era secondaria quello ch'egli vide che sentì fu la gran croce, l'idea architettonica [figg. 9 b-d]. E il primo schizzo ch'egli fece di notte in quel momento concitatamente della sua visione fu così definitivo, perfetto e completo, che dopo aver fatto e rifatto il bozzetto in creta un'infinità di volte dovette ancora ricorrere a questo primo schizzo e attenersi per dare alla *Croce* le nobili proporzioni che essa ha ora. Il fregio di figure che egli 'vedeva' dentro la croce sotto forma di semplici macchie decorative diventò poi agevolmente l'umanità (dopo che l'idea era trovata) che si differenziò nelle varie figure che rappresentano gli aspetti dell'umanità – giovinezza, amore, dolore, pietà, maternità, fede. [...] Queste sue figure egli le ha concepite proprio come masse d'ombra e di luci: in tutti gli otto o dieci bozzetti della *Croce* la raffigurazione dei personaggi muta, (l'amore al posto della pietà e il dolore al posto della giovinezza) ma la distribuzione delle masse il giuoco di chiaroscuro [...] è costante»⁴⁸.

Altre volte, la visione si sarebbe alimentata più sensibilmente in Bistolfi di immagini non generate dalla sua unica riflessione interiore, ma attraverso l'apporto di suggestioni e sollecitazioni esterne riaffiorate nell'elaborazione creativa come in una esecuzione musicale, citazioni rivissute interamente nella propria dizione, nel proprio canto, come *Leitmotiv*. Un taccuino del 1902 contiene gli appunti del viaggio compiuto nel mese di agosto a Bayreuth, in compagnia di Toscanini, e poi a Norimberga, Monaco, dove visiterà il Glaspalast, la Pinacoteca Antica e quella Moderna, la mostra della Secessione, il Museo Germanico e la Gipsoteca: in opere come il bassorilievo destinato ad aprire la raccolta di poesie, *Homo*, dell'amico Cena, si avverte il recupero della frontalità del ca-

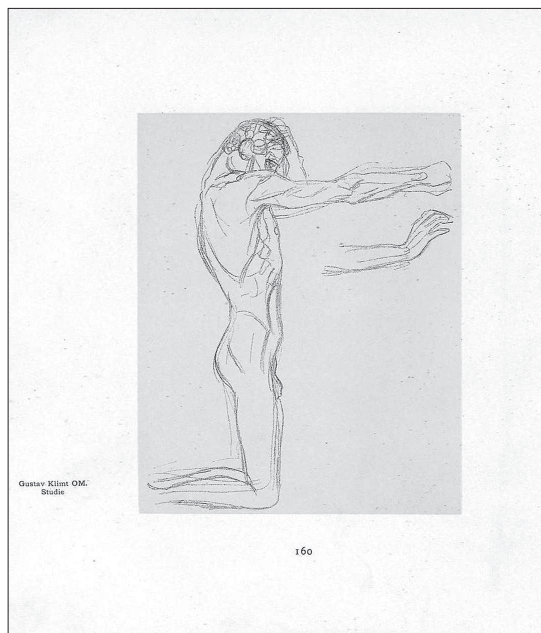
none eroico virile, dalla chiara partitura arcaica, sottilmente incisa, dei *kouroi* greci ammirati a Monaco ed evocati a impersonare l'ideale dell'«Uomo ritto sulla vetta del cammino». In una lettera inviata a Sibilla Aleramo – la «piccola amica» allora compagna di vita di Cena – lo scultore rivolgeva una rassicurazione sul procedere di quel lavoro, in tali termini: «Malgrado tutto mi è caro però poter dire a Giovanni che l'illustrazione per l'*Homo* è quasi compiuta. Ma invece di un disegno gli dedicherò ... un bassorilievo, di cui naturalmente pubblicheremo il *cliché*. È l'Uomo ritto sulla vetta del cammino, e dalle immense valli della vita, dalle città, dai campi, dalle montagne salgono le anime delle cose che gli turbinano dintorno e gli sussurrano le rivelazioni dei loro infiniti misteri»⁴⁹.

In quello stesso volgere di anni, tra il 1906 e il 1908, attendeva alla realizzazione della targa funeraria per la sepoltura ginevrina di André Gladès⁵⁰, pseudonimo maschile della scrittrice Nancy Vuille (1867-1906) – allieva di Edouard Rod e da questi profondamente amata, morta prematuramente. Fu lo stesso Rod a commissionare la targa a Bistolfi e ne rimane traccia in alcune lettere di Cena, che nel novembre del 1906 gli scriveva: «Ho visto a Torino un disegno⁵¹ di Bistolfi per la lapide a A.G.: è bellissimo, e traduce perfettamente i versi di Shakespeare: non so se l'ha già messo in creta»⁵². I versi, liberamente tratti dal *Re Lear*: «lasciate passare questo fantasma, perché egli non vorrebbe rimanere più lungamente su questa terra», sono infatti incisi sulla targa collocata nel cimitero ginevrino⁵³. È scoperta l'ambientazione prescelta da Bistolfi per questa elegia (fig. 10): nello sfondo di rupi in cui s'incunea una stretta scala è possibile avvertire l'eco di un paesaggio boeckliniano, che tante volte con rapide e intense annotazioni Bistolfi avrebbe registrato nei suoi taccuini per una vibrazione sentimentale in sintonia con Giovanni Camerana, che lo induceva a scoprire tratti alla Böcklin persino tra le quinte di paesi di autori antichi, mentre l'uomo prostrato sull'altare e in preghiera, dalla muscolatura scarna, rivelava la sua filiazione da un disegno di Klimt pubblicato su «Ver Sacrum»⁵⁴ nel 1902 (fig. 11), una figura virile implorante, destinata a rarefarsi nel profilo di una delle *Suppliche della debole Umanità all'Uomo forte e bene armato* per il *Fregio di Beethoven*⁵⁵.

Dai taccuini dello scultore appare come tra il 1899 e il 1900 egli stesse congegnando, a partire da un'unica complessa visione, più realizzazioni scultoree: la prima idea de *La Croce* rivela la sua connessione con il Monumento a Segantini *L'Alpe*, per la condivisione dell'idea del corpo femminile emergente dal blocco marmoreo, ab-



10. L. Bistolfi, Targa funeraria per André Gladès, 1906-1908, replica, Ferrara, Fondazione Sgarbi-Cavallini.



11. G. Klimt, *Studio virile*, pubblicato su «Ver Sacrum», V, 10, 1902.

bandonata poi nella versione definitiva. La *Croce* dalla gran massa chiara tagliata dal fregio scoltivo avrebbe segnato un punto di svolta nel rapporto tra struttura e ornamento in Bistolfi; e un ulteriore sviluppo avrebbe ricevuto questo tema nel solido e chiuso volume e negli innesti decorativi da *Gesamtkunstwerk* della Cappella Hirschel De Minerbi a Belgirate, in una concezione – ancora alla base della *Cappella Toscanini* per il Cimitero

Monumentale di Milano – fortemente influenzata dalle contemporanee esperienze della Secessione viennese, nel vincolo di un'espressione simbolica, astratta o figurale, che saldava organicamente architettura e decorazione.

Monica Vinardi
Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte,
Università di Firenze

NOTE

Questo scritto nasce da più incontri: grazie ad Andrea Bistolfi, per aver condiviso oltre alla propria amorosa memoria la lettura di pagine dai taccuini dello scultore, e grazie a Walter Canavesio, che in più occasioni ha generosamente offerto il suo punto di vista irradante, nell'interpretazione su Bistolfi. Grazie inoltre a Cinzia Lacchia e al Museo Civico di Casale Monferrato per aver permesso lo studio dei documenti della donazione Carrara.

1. L. Bistolfi, *Prefazione*, in G. Camerana, *Versi*, a cura di L. Bistolfi, F. Pastonchi, Torino, 1907, p. 17.

2. O. Giannangeli, *La bruna armonia di Camerana*, Roma, 1978.

3. G. Zampa, *Introduzione*, in R.M. Rilke, *Il diario fiorentino*, Milano, 1981.

4. Sull'opera di Bistolfi v. S. Berresford, *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, Casale Monferrato, 1984; G. Mazza, *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, 2001.

5. W. Canavesio, *Una Sfinge simbolista tra scultura e letteratura*, in B. Signorelli, P. Uscello, a cura di, *Egittologia in Piemonte. Studi in onore di Silvio Curto*, Torino, 2004, pp. 99-123.

6. La calligrafia è di Camerana, vergata tra le pagine di un taccuino di Bistolfi, verso il 1893-94.

7. Bistolfi a V. Grubicy, s.d.; Archivio del '900, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, d'ora in poi: MART, Gru. I.1.1.115.

8. W. Canavesio, *Leonardo Bistolfi e il Poema della Morte*, in P. Dragone, a cura di, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Genova-Torino, 2003, pp. 110-116.

9. Bistolfi a V. Grubicy, s.d.; MART, Gru.I.1.1.115.
10. Bistolfi a V. Grubicy, 7 giugno 1890; MART, Gru.I.1.1.115.
11. Bistolfi a V. Grubicy, 17 gennaio 1897; MART, Gru. I.1.1.115.
12. Cfr. L. Carechino, in *Pellizza e gli «amici fiorentini» negli anni del primo «Marzocco», corrispondenza fra Giuseppe Pellizza e Domenico Tumiati, Pier Ludovico Occhini e Ugo Ogetti*, «Quaderni del Divisionismo», IV, a cura di A. Scotti, Tortona, 2012.
13. L. Bistolfi, *Beato Angelico*, in «La Perseveranza. Giornale del mattino», XXXVIII, 13.336, Milano, 23 novembre 1896, pp. 2-3; Berresford, lo dice scritto da Bistolfi, in *Bistolfi 1859-1933*, cit., p. 75; cit. come di Luca Beltrami in L. Gandolfi, *Guida ragionata alla bibliografia di Luca Beltrami [1881-1930]*, Milano, 1984, n. 273, p. 64.
14. L. Bistolfi, «L'Arte decorativa moderna. Conferenza tenuta al Teatro Alfieri per incarico dell'Università Popolare il 4 giugno 1902», in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 5, Torino 1902, pp. 129-152; ma cito da *L'Arte decorativa moderna*, Faenza, 1908, p. 24.
15. L. Bistolfi, *Vox clamantis in deserto*, in «La Triennale. Giornale Artistico Letterario», 3, 1896, pp. 17-19.
16. Nel maggio del 1898 Pellizza inviava a Bistolfi congratulazioni per il *Premio degli Artisti* ricevuto all'Esposizione di Belle Arti di Torino con il *Dolore confortato dalle memorie*, aggiungendo: «così sono appagati i tuoi desideri e potrai con maggiore tranquillità attendere al Cristo Sublime ch'è a mio vedere la migliore delle tue concezioni»; G. Pellizza, *Copialettere e minutarci*, 1898, f. 28, vs, 15 maggio 1898, Volpedo (AL), Studio-Museo Pellizza.
17. D. Tumiati, *Beato Angelico*, Milano, 1934, p. 59.
18. M. Morasso, *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia*, in «Nuova Antologia», 1 giugno 1899, p. 530.
19. E. De Amicis, in «L'Avanti della Domenica», III, 24, giugno 1905, p. 7.
20. P. Lombroso, *Leonardo Bistolfi e la sua opera*, ms., p. 50; Museo Civico di Casale Monferrato.
21. C. Corradino, *Arte e Artisti. Leonardo Bistolfi*, in «Natura e Arte», 15 marzo 1904, pp. 517-518.
22. Canavesio, *Una Sfinge simbolista*, cit., p. 111.
23. Cfr. M.P. Soffiantino, *I contatti tra Leonardo Bistolfi e la famiglia Lombroso: tangibili e plasmatici indizi*, in S. Montaldo, P. Trompeo, *Il Museo di Antropologia Criminale «Cesare Lombroso»*, Torino, 2009, pp. 138-144.
24. Cfr. G. Ferrero, *I Simboli in rapporto alla Storia e Filosofia del Diritto, alla Psicologia e alla Sociologia*, Torino, 1893; cfr. A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino, 1981, pp. 111-114; Canavesio, *Una Sfinge simbolista*, cit., p. 102.
25. Cfr. Canavesio, *Una lettera di Bistolfi a Lombroso*, cit., p. 122; Id., *Un'art "autre" Bistolfi e le sculture spiritiche*, in «Percorsi. Rivista della Biblioteca e Cultura del Piemonte Giuseppe Grosso», 6, 2004, pp. 85-93.
26. Ferrero, *I Simboli*, cit., p. 9.
27. Ivi, p. 10.
28. F. Conti, *La cremazione a Torino dalle origini al 1925*, in G. De Luna, a cura di, *Le radici della città. Donne e uomini della Torino cremazionista*, Torino, 2003, p. 20.
29. Roberta Rossi, nella sua tesi di laurea *Gli scritti di Leonardo Bistolfi*, Università degli Studi di Genova, a. a. 2001-2002, rel. F. Sborgi e M. Migliorini, ha avviato una ricostruzione del contesto culturale e ideologico massone da cui Bistolfi è coinvolto; l'argomento, di difficile svolgimento per la mancanza di documenti e testimonianze dirette, è tuttavia centrale per la ricostruzione storica. Ringrazio il dott. Marco Albera per avermi segnalato il lavoro.
30. W. Canavesio, *La Patria di Madonna di Campagna nella vicenda artistica di Leonardo Bistolfi*, in «Quaderni del CDS. Periodico a cura del Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione», V, 9, Torino, 2006, pp. 5-59; per un completo inquadramento delle ragioni che portarono all'erezione del monumento cfr. anche D. Tabor, R. Orlandini, *La scoperta della tomba barbarica a Madonna di Campagna*, in «Quaderni del CDS», IV, 6, Torino, 2005, pp. 81-99.
31. Cfr. S. Montaldo, *Patria e affari. Tommaso Villa e la costruzione del consenso tra unità e grande guerra*, Torino, 1999.
32. Bistolfi a R. Faccio (S. Aleramo), 19 agosto 1906; Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Aleramo.
33. M. Migliorini, *Strofe di bronzo. Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli*, Nuoro, 1992, pp. 29-32; 61-65.
34. G. Liguori, *I baratri della ragione. Arturo Graf e la cultura del secondo Ottocento*, Manduria, 1986; C. Allasia, *Arturo Graf critico militante. Saggi scelti*, Torino, 1998.
35. Cfr. G. Bergami, *Presenza di Bistolfi nella cultura torinese. Le lettere dello scultore a Balsamo Crivelli*, in «Studi Piemontesi», 15, 2, novembre 1986, pp. 295-304.
36. W. Canavesio, *L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaboratori*, in «Percorsi. Rivista della Biblioteca e Cultura del Piemonte Giuseppe Grosso», 7, 2004, pp. 51-82.
37. A. Graf, in «Avanti della Domenica», III, 24, giugno 1905, p. 6.
38. E. Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in *L'Arte all'Esposizione del 1898*, nn. 35-36, Torino, 1898, p. 283.
39. P. Lombroso, *Artisti contemporanei: Leonardo Bistolfi*, in «Emporium» IX, 49, gennaio 1899, p. 14.
40. G. Cena, *Leonardo Bistolfi*, in «Nuova Antologia», 1 maggio 1905, p. 9.
41. V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1905; cfr. F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*, 2, in «Prospettiva», 95-96, luglio-ottobre 1999, pp. 24-50.
42. Donato, nel 2008, insieme a un nucleo di fotografie d'epoca, testi a stampa, manoscritti e minette dagli eredi Carrara al Museo Civico di Casale Monferrato; cfr. Soffiantino, *I contatti tra Leonardo Bistolfi e la famiglia*, cit., p. 142, n. 25.
43. P. Lombroso, *Leonardo Bistolfi e la sua opera*, ms. cit., p. 17.
44. Ivi, p. 19.
45. Cfr. M. Greenberg, *Synesthesia and Literary Symbolism*, in «Forum Italicum. An American Journal of Italian Studies», XLIII, 2, 2009, pp. 362-384.
46. Lombroso, *Leonardo Bistolfi*, ms. cit., pp. 35-36.
47. Ivi, pp. 38-39.
48. Lettera a R. Faccio (S. Aleramo), 3 agosto 1905; Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Aleramo.

49. Lettera a R. Faccio (S. Aleramo), 3 agosto 1905; Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Aleramo.

50. Il modello in gesso della targa, e un suo calco sempre in gesso, si trovano al Museo Civico di Casale Monferrato, cfr. Berresford, *Bistolfi 1859-1933*, cit., S56, p. 104, ill.; Mazza, *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, cit., inv. n. 321, scheda n. 31, p. 97, ill.; inv. n. 378, p. 162. Replica in gesso a Ferrara, Fondazione Sgarbi-Cavallini; un'altra replica in gesso patinato a imitazione del bronzo, e di dimensioni lievemente difformi, recante la dedica «All'Amico Plinio Nomellini» è conservata presso il Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno.

51. Collezione privata, Torino; pubblicato in Berresford, *Bistolfi 1859-1933*, cit., D19, p. 147.

52. J.-J. Marchand, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, 1980, p. 227.

53. Berresford, *Bistolfi 1859-1933*, cit., p. 104.

54. «Ver Sacrum», V, 10, 1902, p. 160.

55. Cfr. E. Winkler, *Il Fregio di Beethoven*, in A. Weidinger, A. Husslein-Arco, a cura di, *Klimt nel segno di Hoffmann e della Secessione*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 24 marzo-8 luglio 2012), Pero (Milano), 2012, pp. 144-157.