LEONARDO BISTOLFI
SIMBOLISTA VISIONARIO

Galleria Silva

LEONARDO BISTOLFI
SIMBOLISTA VISIONARIO

In prima di copertina
La Volontà o *L'Industria*, 1925 ca.

In quarta di copertina
Targa funeraria per André Gladès, 1906-1908 ca.

LEONARDO BISTOLFI
SIMBOLISTA VISIONARIO

A cura di
Armando Audoli

Galleria Silva

PRINP EDITORE

A Daniela Balzaretti

I luoghi raccontati da Umberto Eco nel romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana* mi affascinarono talmente tanto, che decisi di andare a vederli di persona. Nel mio immaginario il Monferrato descritto dallo scrittore, con le colline e i paesi sparsi sulle loro sommità, dovevano essere luoghi senza tempo, ricchi di antiche storie e tanto poetici.

Partita in esplorazione per verificarne l'incanto, rimasi talmente coinvolta, che da allora il Monferrato è diventato il mio luogo dell'anima, dove ho messo in qualche modo radici.

Andando a conoscere il territorio, una delle prime visite la feci al quattrocentesco ex convento di Santa Croce di Casale Monferrato dove si trova il Museo Civico e la gipsoteca dedicata a Leonardo Bistolfi, scultore casalese, simbolista di fama internazionale.

Entrata nella gipsoteca, quale incanto! Le opere esposte documentano l'articolato percorso artistico di Bistolfi, dagli esordi che lo legano alle esperienze lombarde della Scapigliatura, fino all'elaborazione di un linguaggio proprio in cui figura e simbolo daranno vita a una personalissima poetica. Il Simbolismo di Bistolfi in quel luogo diventa seducente, alle volte indolente anche quando rappresenta la contrapposizione tra la vita e la morte, anche quando suggerisce l'evocazione. I suoi affascinanti gessi, e i gessi in generale, a mio avviso equivalgono ai disegni dei pittori, sono i primi e più istintivi approcci all'ideale dell'opera che l'artista intende realizzare, alle volte sono più credibili dell'opera finale.

E in quell' avvicendarsi di emozioni ho cominciato a fantasticare su una possibile mostra in galleria, convinta che l'arte di Bistolfi possa incantare anche altri appassionati del Novecento italiano, secolo che ci ha dato tanti importanti artisti, che vanno assolutamente rivalutati.

LUCIA SILVA

Galleria Silva
20 ottobre - 18 novembre 2023

Catalogo a cura di
Armando Audoli

Testi e schede
Armando Audoli

Grafica
Claudio Ruffino

Crediti fotografici
Valdi Romanovici

Traduzioni
Pete Kercher

Stampa
Tipolito Europa

Ringraziamenti

Antichità Massimiliano Fiorio, Rivoli
Azienda agricola Accornero
Vassili Balocco
Sandra Berresford
Enrico Bittoto
Alessandro Botta
Walter Canavesio
Marco Cicolini
Stefano Cicolini
Luca Fiorentino
Libreria Antiquaria Piemontese, Torino
Libreria Antiquaria Xodo, Torino
Andrea Lombardo
Adriano Olivieri
Alfonso Panzetta

Prinp Editore, 2023
ISBN 978-88-31370-84-4
www.prinp.com
info@prinp.com

galleriasilva.com

Indice

p. XI Leonardo Bistolfi (1859-1933). Simbolista visionario
ARMANDO AUDOLI

1 Le opere e i giorni. Appunti per una biografia artistica di Leonardo Bistolfi
ARMANDO AUDOLI

Opere

32 1. *L'Alpe*, busto (*La Bellezza liberata dalla Materia* o *La Bellezza della Montagna*)
36 2. *Cristo crocifisso* (*Il Crocefisso*)
40 3. Targa della Società Bibliografica Italiana per la Biblioteca Nazionale di Torino
42 4. Particolare della targa per la Cassa di Risparmio di Milano
44 5. *La Culla*
46 6. Targa funeraria per André Gladès
48 7. Modello della medaglia per la Targa Florio, verso
50 8. *La Morte*, busto
54 9. *La Volontà* (*L'Industria*)
58 10. Edoardo Rubino. Targa per Giovanni Faldella e Leonardo Bistolfi

61 Works and Days. Notes for an artistic biography of Leonardo Bistolfi
ARMANDO AUDOLI

Works

78 1. *Alpe*, bust (*Beauty Freed from Matter* or *The Beauty of the Mountain*)
80 2. *Christ Crucified* (*The Crucifix*)
82 3. Plaque for the Italian Bibliographical Society for the National Library in Turin
83 4. Detail of the plaque for the Cassa di Risparmio di Milano bank
84 5. *The Cradle*
85 6. Funerary Plaque for André Gladèss
86 7. Model of the medal for the Targa Florio, reverse
87 8. *Death*, bust
90 9. *Willpower* (*Industry*)
91 10. Edoardo Rubino. Plaque for Giovanni Faldella and Leonardo Bistolfi

93 *Bibliografia generale*

LEONARDO BISTOLFI (1859-1933) SIMBOLISTA VISIONARIO

ARMANDO AUDOLI

Poche etichette si sono dimostrate restrittive e fuorvianti come quella di «poeta della morte», quasi da subito affibbiata allo scultore casalese Leonardo Bistolfi, artista nel senso più vasto e radicale del termine (ben al di là dell'angusto confine di genere della statuaria cimiteriale), demiurgico apostolo di un credo visionario, "vero' autore che non ha mai appiattito l'ispirazione sulla routine del mestiere, nemmeno quando era oberato dalle commissioni pubbliche e private, all'apice della carriera.

Ascoltiamo, a questo proposito, una dichiarazione rilasciata dal cinquantaduenne Bistolfi al quotidiano torinese "La Stampa", pubblicata in data 2 gennaio 1911 all'interno di un servizio dal titolo *"Che cosa vi proponete pel 1911?". Domanda rivolta a letterati, artisti e uomini politici*: «Tutta la mia vita, che ormai il tempo va ogni giorno più affannosamente incalzando di fronte alle esigenze della mia volontà e dei miei impegni, non è più che un'avida preoccupazione di non perdere un minuto della mia vertiginosa giornata se non lavorando per tentar d'inoltrarmi (sempre con maggior trepidanza quanto più viva si fa la coscienza, ma con maggior fede e desiderio) nell'infinito ed esternamente nuovo mistero della forma in cui è chiusa l'idea. E più gli anni si succedono e s'accumulano e più l'anima si esalta d'ansiosa giovinezza al continuo rivelarci della bellezza di questo mistero. In tali condizioni di spirito non le parrà strano se l'affacciarmi deliberatamente al compito che mi attende mi suscita un senso ineluttabile d'inquietudine e di sgomento, a cui mi sottraggo soltanto immergendo tutte le mie facoltà e dando tutte le energie alla fatica quotidiana che mi tormenta e mi solleva». Tormento ed estasi, insomma. Il volume plastico è dunque un fantasma della mente, un mistero che racchiude l'idea; l'idea origina da un arcano processo di "cerebrazione incosciente" o di "eccitazione nevropatica", per usare due espressioni di allora, e infine «le mani, *da sole*», prendono «a dar forma alla creta» (sono parole dello stesso Bistolfi che, non dimentichiamolo, si era interessato insieme a Lombroso alla scultura spiritica e ai calchi medianici di Eusapia Palladino).

Dopo l'abbandono del filone scapigliato e l'avvento della svolta simbolista con la *Sfinge* della tomba Pansa di Cuneo (1890-1892), la formula «poète de la mort» si era rapidamente diffusa anche oltralpe, dove Bistolfi godeva della stima, tra gli altri, di Auguste Rodin. Tuttavia nell'immaginario dell'artista – in assoluto uno dei meno confessionali e convenzionali scultori europei dediti all'arte funeraria, in quel fecondo frangente sospeso tra l'agonia del secolo romantico e i primi lucori del secolo breve – la Morte dà un brivido simile al bacio di Venere sopra un letto di rose, non al tetro ghigno del teschio. La Morte incede avvenente, attira e affascina, come nella tomba Abegg del cimitero di Zurigo (1913). Il suo lungo fremito è una pulsione dolce, sensuosa, inebriante come un'inflorescenza bella e venefica, non lontana da quella cantata nelle terzine della *Digitale purpurea* (1898) di Giovanni Pascoli, futuro amico dello scultore: «[…] E dirmi sentìa: Vieni! // Vieni! E fu molta la dolcezza! molta! / tanta, che, vedi… (l'altra lo stupore / alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta / con un suo lungo brivido…) si muore!».

Per Bistolfi la morte era un problema principalmente estetico (estatico?) e spirituale, un mo-

mento supremo di luce e verità. In questo senso, oltre a essere un iniziato pieno di umori esoterici, egli si rivelava un esteta perfettamente calato nel mood della grande stagione decadente, che aveva instillato nel suo immaginario squisiti veleni letterari, soprattutto attraverso la poesia simbolista di area franco-fiamminga, percolata nei versi vagamente "liberty dei crepuscolari torinesi, capitanati dal nevrile Guido Gozzano e anticipati, in fatto di sensibilità lirica, da figure solo apparentemente minori quali Gustavo Balsamo Crivelli, Giovanni Camerana (e il suo presunto figlio naturale Alessandro Vignola), Augusto Ferrero, Cosimo Giorgieri Contri, Marco Lessona, per citare giusto qualche nome.

Il tema della «Bellezza della Morte», intonato programmaticamente nel monumento Grandis del cimitero di Borgo San Dalmazzo (1895), rappresenta un concetto cardine della poetica simbolista bistolfiana. Nel 1905 il periodico "L'Artista Moderno" dedicava un numero monografico allo scultore, con diversi interventi, tra i quali spiccava un testo del poeta crepuscolare Giulio Gianelli (*Leonardo Bistolfi e Giovanni Pascoli*), oltre ai suoi distici *Alla Bellezza della Morte*: «[...] Oh me caro alla sorte! oh me trionfatore / vivere e, con la morte, scambiar baci d'amore! // Angela degli avelli, vieni a baciarmi in volto; / io ti darò gli anelli che ad altre mani ho tolto; // t'offro la vita e il canto, o Morte. Idolo mio, / vieni! chi t'ama tanto non accasciar d'oblio. // Il giorno che si muore prelude al nostro idillio; / diletta, al breve esilio ti persuada amore». Con la Morte si scambiano baci d'amore, in un idillio macabro di marca decadente, quasi un leitmotiv wagneriano che ritorna ossessivamente nelle più sentite opere funerarie di Bistolfi.

Al culmine del suo iter creativo e professionale, coincidente proprio con il 1905, all'artista venne concessa una mostra personale all'interno della VI Biennale di Venezia e gli fu invece negata la prestigiosa cattedra di scultura all'Accademia Albertina di Torino, che era stata di Odoardo Tabacchi. In effetti la personalità di Bistolfi risultava eccessivamente complessa e fuori dagli schemi: impegnato ideologicamente sul versante socialista e umanitario, affiliato alla massoneria dal 1885, lo scultore – con la sua aura da grande iniziato – era troppo misticheggiante per l'ambiente accademico sabaudo, oltreché troppo eclettico, con i suoi interessi musicali (suonava il violino fin da ragazzo) e letterari, che lo portavano a poetare e frequentare poeti, Camerana, Giovanni Cena e Gianelli in primis.

Negli anni, le magnetiche allegorie simboliste bistolfiane, declinate con preziose inflessioni preraffaellite, diventarono sempre meno larvali ed ectoplasmatiche, sempre più concrete e definite nei volumi. La Grande guerra aveva chiuso un'epoca, portandosi via sogni e chimere della Belle Époque (compreso il suo allucinato e morboso dark side, l'altra faccia della Luna). Il novecentismo e la sintesi "archeologica" della statuaria littoria erano alle porte. Bistolfi, già precocemente messo in discussione dai futuristi, proseguiva una ricerca geniale e ostinatamente personale, che, secondo lui, avrebbe dovuto trovare compimento nel monumento a Carducci di Bologna (1908-1928), un'autentica summa totalizzante della sua arte. L'incomprensione generale di un'opera dalla gestazione estenuante e di fatto ormai lontana dalla sensibilità contemporanea (poche le eccezioni, tra cui il fedelissimo Ettore Cozzani) non fece che anticipare l'exploit dell'incomprensione postuma, partita ufficialmente con le reazioni critiche non proprio lusinghiere alla mostra di Casale Monferrato del 1938 e purtroppo destinata ad avere un'onda lunga, troppo lunga, durata fino alle soglie degli anni Settanta del secolo scorso. Oggi i tempi sembrerebbero maturi per una storicizzazione finalmente lucida e puntuale, che collochi definitivamente Leonardo Bistolfi tra i maggiori scultori europei del suo tempo.

LE OPERE E I GIORNI
Appunti per una biografia artistica di Leonardo Bistolfi

ARMANDO AUDOLI

1859-1900. La formazione, gli esordi scapigliati, la svolta simbolista

Leonardo Bistolfi nasce a Casale Monferrato il 15 marzo 1859. Il padre Giovanni (1835-1861), intagliatore e scultore in legno con bottega in contrada di San Paolo (poi via Vittorio Emanuele II), lo lascia orfano all'età di due anni; Giovanni era stato iscritto all'Associazione Generale di Mutuo Soccorso di Casale, alla quale il figlio, ormai lontano dalla città natale, sarebbe rimasto sempre legato, fino a diventarne presidente onorario e, soprattutto, condividendone fino all'ultimo i nobili scopi. Leonardo cresce nella casa del nonno materno, Luigi Amisano, ricevendo particolari cure e attenzioni dalla zia Giuseppina, mentre la madre Angela deve necessariamente intraprendere la carriera di insegnante elementare nelle scuole comunali di Casale. Spronato a coltivare il proprio talento musicale, il talentoso ragazzo impara a suonare il violino, ma ha anche modo, in età assai precoce, di dimostrare speciali doti artistiche, che gli valgono il sostegno dello zio, il pittore ornatista Evasio Bistolfi. Così, inizialmente, studia disegno all'Istituto tecnico Leardi di Casale, sotto la guida illuminata dell'architetto Giuseppe Archinti, fratello del più celebre atista-intellettuale Luigi, docente a Brera (annunciando un futuro ritratto del primo maestro ad opera di Bistolfi, generoso dono all'Istituto Leardi, il letterato casalese Reto Roedel ricorderà, su "Il Monferrato" del 31 ottobre 1924, che Giuseppe Archinti «educò al culto del bello un'intera generazione»). Nel 1874 il Comune di Casale assegna al giovane Leonardo una borsa di studio, che gli consente di andare a Milano e frequentare, dall'anno successivo, l'Accademia di Brera. Il 25 gennaio 1875 è ammesso alla Scuola di elementi di figura, dove insegna Raffaele Casnedi col suo assistente Bartolomeo Giuliano, e a novembre si iscrive al corso di Storia dell'arte, tenuto da Antonio Caimi. Nel 1876 frequenta la Scuola di prospettiva e quella del nudo. Il 5 febbraio 1878 accede, finalmente, alla Scuola di scultura diretta da Giosuè Argenti; qui, come saggio del primo anno, modella *Sulla rupe di Saffo*, titolo ancora carico di suggestioni romantiche. Gli anni milanesi sono fondamentali per gli stretti rapporti intrecciati da Bistolfi con gli ambienti scapigliati, artistici e letterari; tra Brera e una nota osteria della bohème meneghina, al fondo di via Ponte Vetero, conosce e frequenta, tra gli altri: i fratelli Ernesto e Leonardo Bazzaro, Bartolomeo Bezzi, Angelo Bottinelli, Tranquillo Cremona, Francesco Filippini, Giuseppe Mentessi, Gaetano Previati, Medardo Rosso, Giovanni Segantini, Emilio Sperati e Cesare Tallone.

Nel 1879 Bistolfi si trasferisce a Torino per continuare gli studi con lo scultore lombardo Odoardo Tabacchi, dal 1867 titolare della cattedra di scultura all'Accademia Albertina, che lo prende nel suo atelier per un breve periodo, incoraggiandolo presto ad aprire uno studio in proprio, per emanciparsi e togliersi dalla piatta routine del lavoro in una bottega altrui; il discepolo ascolta il maestro e trova uno spazio in via Artisti 31, in zona Vanchiglia. Nel 1881, anno in cui debutta alla Società Promotrice delle Belle Arti di Torino con il sensuoso busto in marmo *Ardens larva*, ottiene la commissione per la tomba delle famiglie Braida e Fontanella (*L'Angelo della Morte*) al Cimitero Monumentale di Torino, opera prima di una fortunata produzione in ambito funerario,

1. *Le lavandaie*, bronzo, 1882

2. *I contadini*, esemplare in bronzo esposto a Monaco di Baviera nel 1888, appartenuto a Umberto I di Savoia

1

2

ricca di capolavori e destinata a caratterizzare l'intera parabola creativa dello scultore, precocemente definito «poeta della morte», etichetta divenuta negli anni un abusato stereotipo, non diversamente dal termine «bistolfismo». Sempre nel 1881 Bistolfi riceve la commissione per il monumento al cappuccino e benefattore valdostano Pierre-Thomas Lachenal, detto Père Laurent: una statua più grande del vero, esposta in gesso alla Promotrice di Torino del 1889 e contestualmente fusa in bronzo da Fumagalli per il Refuge des Pauvres di Aosta, diretto dalle Piccole Sorelle dei Poveri. Nel 1882 il malizioso gruppetto in terracotta *Le lavandaie* viene rifiutato – non senza un acceso strascico di polemiche – dalla Promotrice, che lo ritiene «indecente»; presentato provocatoriamente nella vetrina di un negozio torinese, è poi esposto con successo a Brera, in un ambiente culturalmente meno retrivo, per poi riapparire in bronzo solo due anni dopo, nel 1884,
1 all'Esposizione generale italiana di Torino. *Le lavandaie* danno il via a una produzione di soggetti idillici, rustici e campestri, improntata a un pittoricismo plastico d'intonazione verista-scapigliata (*Tramonto*, *Gli amanti*, *Pei campi*, *Autunno*, *Vespero*, *Boaro*, *Raggio di sole*, *I contadini*, *Piove*, *Al sole*, *Terzetto*), stagione che si concluderà solo nel 1893 con il lirico *Crepuscolo*, impregnato di umori decadenti. Nel 1883 allo scultore viene affidata la realizzazione di un busto commemorativo di Antonio Fontanesi per l'Accademia Albertina, iniziativa promossa da Tabacchi insieme, tra gli altri, al magistrato-poeta Giovanni Camerana e al pittore Lorenzo Delleani, che diventeranno negli anni due tra gli amici più intimi di Bistolfi (al primo dedicherà una medaglia e un medaglione, al secondo una lapide nel cimitero di Pollone e un monumento, inaugurato il 22 ottobre 1911 nella piazza della Parrocchia, sempre a Pollone); all'Albertina si trova anche un busto in bronzo di Corrado Corradino, modellato successivamente e donato il 28 febbraio 1937 dal comitato per le onoranze al letterato e poeta torinese. Nel frattempo Giulio Monteverde, che per un

brevissimo periodo aveva lavorato nella bottega del padre di Leonardo, lo aiuta a ottenere l'incarico per l'esecuzione del monumento a Urbano Rattazzi di Casale Monferrato (1883-1887). Negli anni a seguire l'artista realizzerà una cospicua serie di targhe e monumenti commemorativi dedicati a personalità della sua città natale: a Giuseppe Ollearo (compagno dello scultore a Brera, morto giovanissimo nel 1883), Giovanni Cabria, Giuseppe Antonio e Ottavio Ottavi, Aristide Oggero, Alessandro Savio, all'avvocato Ferraris, all'industriale Mazzero, al cavaliere Arturo Marescalchi. Dal 1883 Bistolfi è iscritto al Circolo degli Artisti di Torino, al cui interno rivestirà nel corso degli anni diverse cariche (membro del comitato direttivo, vicepresidente e presidente); intorno al 1883-1884, nel suo studio entra come collaboratore Giacomo Cometti, che vi rimarrà per un ventennio, portandovi una speciale sensibilità per le moderne arti decorative, dovuta alle proprie non comuni doti di ebanista. Il 24 dicembre 1885 Bistolfi viene introdotto nella loggia massonica "Dante Alighieri" di Torino, non incompatibile – in quanto a ideali, al di là degli elementi "iniziatici" – con il suo credo umanitario, che lo porterà a condividere una certa ideologia socialista, sposata con il pensiero estetico-politico di John Ruskin e William Morris. Tra il 1885 e il 1886 Bistolfi visita per la prima volta Roma.

Il 16 agosto 1886 nasce il primogenito Giovanni (1886-1962), chiamato Gian, futuro narratore, librettista, regista e sceneggiatore, avuto con la coetanea Maria Gusberti (1859-1953), ventisettenne di origini cremonesi, trasferitasi a Torino nel 1882, che l'artista sposerà il 27 maggio 1893; Leonardo e Maria, con il nuovo nato, vanno a vivere a pochi passi dallo studio, in via Vanchiglia 16, domicilio tenuto fino al 1893. La Galleria d'Arte Moderna di Roma acquista il gruppetto in bronzo *Piove*, presentato all'Esposizione nazionale artistica di Venezia del 1887; le fonti riferiscono a questo stesso anno un busto per la tomba Bolmida al Cimitero Monumentale di Torino e le medaglie di Casa Barbieri a Vigone. Intanto il bozzetto per il concorso del monumento equestre a Giuseppe Garibaldi di Milano (1887-1888) è scartato dalla Commissione, a favore di quello di Ettore Ximenes, ma gli artisti del milieu artistico meneghino (primo fra tutti Vittore Grubicy de Dragon, destinato a stringere un rapporto nodale con Bistolfi) ne promuovono, tramite sottoscrizione, una fusione in bronzo da offrire al Comune di Milano, esposta nel 1894. Risalgono a questo periodo il busto in bronzo *Mater Dolorosa*, esposto alla Promotrice del 1887 e riesumato per la personale alla Biennale di Venezia del 1905, e *I contadini*, soggetto tra i più fortunati del periodo scapigliato, presentato alla Promotrice del 1888. Nello stesso anno l'artista partecipa all'Esposizione italiana di Londra con i bronzi *Tramonto*, *Piove*, *I contadini* e *Terzetto*, mentre alla terza Esposizione inter-
nazionale d'arte al Glaspalast di Monaco di Baviera manda *Mater Dolorosa*, *Piove* e *I contadini* (con 2
il titolo *Ländliche galanterie*), quest'ultimo in una superba fusione di Fumagalli, di proprietà di Umberto I di Savoia, riapparsa sul mercato antiquario nel 1997 e studiata da Alfonso Panzetta. Nel 1889 Bistolfi intraprende un'attività parallela di poeta e scrittore d'arte, commentando dapprima prevalentemente le esposizioni della Promotrice torinese, con articoli pubblicati negli *Album ricordo*; a questo medesimo anno è riferibile, probabilmente, il primo contatto diretto con

3

4

3. *La Sfinge* della tomba Pansa al cimitero di Cuneo, fotografia con dedica autografa a Giovanni Camerana datata 26 ottobre 1892, collezione privata, Torino

4. *L'Alpe* o *La Bellezza liberata dalla Materia* del monumento a Segantini di St. Moritz in un'immagine tratta da un periodico tedesco del 1911

5. *La Bellezza della Morte* per il monumento sepolcrale a Sebastiano Grandis in un'incisione di Edoardo Rubino, 1896

la figura e l'opera di Auguste Rodin, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi (6 maggio-31 ottobre 1889). Agli anni Ottanta risalgono anche i frequenti soggiorni di Bistolfi a Morozzo, nel cuneese, dove è ospite della famiglia Vignola, già in rapporti con Fontanesi e Delleani. Su commissione della famiglia stessa realizzerà, nel 1894, l'"esoterica" targa funeraria per il giovane poeta Alessandro Vignola, morto appena venticinquenne (la targa è stata recentemente studiata da Walter Canavesio, in occasione del ritrovamento del bronzo originale da parte di un antiquario piemontese). A Morozzo dipinge alcune delle sue prime tavolette di paesaggio, raramente datate; la pittura *en plein air* è per Bistolfi un'attività non così marginale, pur essendo più distensiva e non comportando i profondi tormenti spirituali o le dense implicazioni intellettuali della scultura. Verso il 1890 si avvicina a Cesare Lombroso e alla sua cerchia, entrando in stretto contatto con le personalità che frequentano il salotto torinese di via Legnano, come la scrittrice tedesca naturalizzata britannica Helen Zimmern e il sociologo ungherese Max Nordau; va sottolineato il rapporto privilegiato stabilito con la figlia maggiore di Lombroso, la scrittrice e pedagogista Paola, autrice (al pari della Zimmern) di alcune interessanti riflessioni critiche su Bistolfi, il quale si lega anche allo storico Guglielmo Ferrero, marito di Gina Lombroso, sorella minore di Paola, e al poeta crepuscolare Giovanni Cena, dalle comuni tendenze umanitarie e filosocialiste. A Lombroso, che lo aveva coinvolto nell'interesse per le sculture spiritiche della medium Eusapia Palladino, in quel tipico clima tardo positivista aperto all'irrazionalismo, Bistolfi dedicherà nel 1906 una medaglia e una targa commemorativa, dono predisposto dalla città di Verona e dagli ammiratori in occasione del sesto Congresso di antropologia criminale e del relativo giubileo scientifico dell'illustre professore veronese; a distanza di anni lo scultore lavorerà ancora a un importante monumento in memoria di Lombroso, realizzato – grazie a un'iniziativa internazionale – con un fondo costituito da uomini di scienza di ventitré nazioni e inaugurato il 25 settembre 1921 in piazza Santo Spirito a Verona (rimosso dopo la Seconda guerra mondiale, verrà ricollocato nel giardino di San Giorgio, a fianco del ponte Garibaldi).

Nel 1890, con la *Sfinge* del monumento funerario Pansa per il cimitero di Cuneo (terminato nel 1892), avviene la cosiddetta "svolta simbolista", momento epocale nell'evoluzione artistica di Bistolfi, che ha ormai maturato un'estetica visionaria fortemente influenzata dal Simbolismo letterario di area franco-fiamminga, carica di risonanze preraffaellite; per modellare il volto della Sfinge si ispira a quello dell'amata Maria Gusberti, la compagna di una vita, che descriverà come la «creatura che offerse al mio sacrificio tutte le forze della sua passione di donna e di madre, diventando essa pure anima della mia anima». Risale probabilmente a questo periodo di passaggio una coppa ornamentale in bronzo di notevole impegno, ancora marcata da un eclettismo di matrice umbertina, con la sua Sfinge vagamente orientalista, con gli eterogenei elementi decorativi e i due putti, ma già moderna, quasi proto-liberty, nel vertiginoso volo di nudi femminili lungo un drappo cosparso di fiori, che regge un vetro violetto decorato con stelle e quattro allegorie muliebri (l'oggetto è sempre rimasto di proprietà dell'artista). Nel 1891 lo scultore esegue per il Comune di Saluzzo il busto in bronzo di Vittorio Emanuele II, con una la- 3

5

6. *Gli spiriti della giovinezza*, targa funeraria per Alessandro Vignola, bronzo, 1894, courtesy Massimiliano Fiorio, Rivoli

6

pide marmorea. Nel 1892 partecipa al concorso per il monumento equestre ad Amedeo di Savoia duca d'Aosta, destinato al parco del Valentino, ma la giuria sceglie il bozzetto di Davide Calandra. Tra il 1892 e il 1895 è impegnato nella realizzazione delle statue per la Cappella del Calvario al Sacro Monte di Crea, dove le pitture sono del sodale Giovanni Giani, autore di un celebre ritratto dello scultore con il suo tipico fez rosso in testa e con la *Sfinge* di Cuneo alle spalle. Al 1893 data il monumento funerario per Arnaldo Pugliese, morto nel 1892, figlio del pittore Clemente Pugliese-Levi, una piccola bianca bara in marmo eretta nel cimitero israelitico di Vercelli, dove si trova anche la tomba della famiglia Pugliese-Levi (1905 ca.). Nel 1894 ottiene la commissione per la cappella sepolcrale Vochieri (all'interno si trova il rilievo in marmo *Le spose della Morte*), edicola da erigersi al cimitero di Frascarolo, in Lomellina, realizzata insieme a Cometti e terminata nel 1897. Tra il 1894 e il 1896 realizza il monumento a Luigi Rey di Vinovo: un busto e tre bassorilievi in bronzo, fusi da Fumagalli. Dopo la vicenda del monumento ai fratelli Cairoli di Pavia, assegnato nel 1895 a Enrico Cassi, Bistolfi si allontana per un certo periodo dai concorsi pubblici, per dedicarsi sempre più alla statuaria cimiteriale, fonte di maggiori stimoli creativi e di minori delusioni. Nel 1895 trasferisce il suo studio in via Vassalli Eandi 32 e il 20 agosto nasce il secondo figlio, Lorenzo (1895-1959). Nello stesso anno inaugura il monumento sepolcrale per l'ingegnere Sebastiano Grandis (*La bellezza della Morte*), ordinato dalla vedova del defunto ed eretto nel cimitero di Borgo San Dalmazzo, in provincia di Cuneo. Nel marzo 1895 partecipa all'esposizione dei sessantotto bozzetti presentati alla Promotrice per il concorso del monumento a Giacinto Pacchiotti, da erigersi al Cimitero Monumentale di Torino; il vincitore è Luigi Contratti, ma il lavoro di Bistolfi viene comunque premiato. Il 9 dicembre 1895 al Circolo degli Artisti
11 di Torino va in scena la fiaba mimica per bambini (con ombre e scenari luminosi) *Nino e Ninetta*, musicata da Carlo Bersezio su libretto di Bistolfi e del fotografo-alpinista Guido Rey, con il pic-

7. *Il Dolore confortato dalle Memorie*, marmo, Tokyo, The National Museum of Western Art, già Collezione Matsukata

7

colo Giovanni Bistolfi nella parte di Nino e con gli scultori Edoardo Rubino e Cesare Biscarra rispettivamente nei panni dell'orco e del padre dei bambini (il giorno dopo "La Stampa" defi-
nisce lo spettacolo «un gioiello»); insignita di un premio, la fiaba per musica verrà ripresa nel marzo 1896 al Teatro Verdi di Parma, a beneficio dei feriti d'Africa. Alla Triennale di Torino del 1896 l'artista figura – con Vittore Grubicy, Mario Pio, Carlo Stratta, Anton Maria Mucchi, Mario Ceradini, Giovanni Cena ed Enrico Thovez – tra i membri del comitato direttivo del giornale artistico-letterario dell'esposizione (per il quale l'amico Giovanni Battista Carpanetto disegna la copertina); all'interno di un numero del giornale è pubblicata un'incisione dello scultore Edo- 5
ardo Rubino, che raffigura *La bellezza della Morte*, di cui alla Triennale è presente il modello in gesso, già esposto nel 1895 alla prima Biennale di Venezia. Nel dicembre del 1896 si reca in Toscana, a Pisa e Firenze (qui tornerà ad ammirare Michelangelo nel 1899), per la Festa dell'Arte e dei Fiori, dove espone *Le spose della morte* e la targa Vignola; da Firenze prosegue poi per Bo- 6
logna e Milano. Tra il 1896 e il 1899 realizza il *Cristo che cammina sulle acque* o *Il Redentore*, statua in bronzo inaugurata il 23 settembre 1901 e collocata sopra un basso podio, sulla sponda del lago che si trova nel parco di Villa Camerini, a Piazzola sul Brenta (Padova); il modello in gesso dell'opera sarà esposto, non senza polemiche, alla terza Biennale di Venezia, nel 1899, a nome della neo-costituita Corporazione dei pittori e scultori italiani (sciolta nel 1901), di cui lo scultore è delegato. Il *Cristo* di Piazzola sul Brenta sarà più volte replicato, anche a grandezza naturale: per la villa dei Rossi di Montelera a Pianezza, per la tomba Martinez al Cimitero Centrale di Montevideo (1927), per la tomba della famiglia Mazzola al Cimitero Monumentale di Torino (portata a termine da Fiorenzo Gianetti nel 1934, dopo la morte dell'autore) e per il Comune di Casale, donato dagli eredi Bistolfi e collocato al cimitero, nei pressi del famedio, dove è sepolto l'artista (1934). Nel 1897 Bistolfi risulta nella Commissione per il collocamento della seconda

8. Copertina di Bistolfi per la *Guida di Torino* di Emilio Borbonese, 1898

9. Copertina illustrata da Bistolfi per *Il canzoniere del villaggio* di Giuseppe Deabate, 1898

8

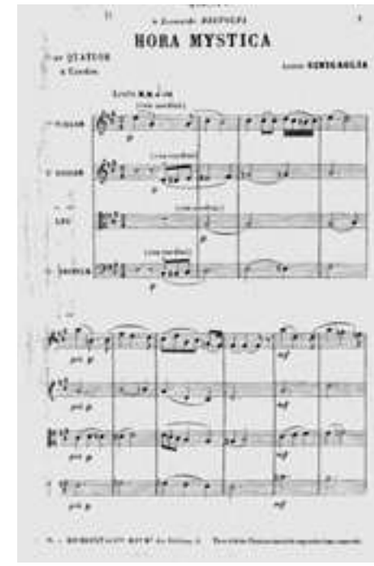
9

Biennale di Venezia e nella giuria del Premio Principe Umberto alla terza Triennale di Brera. Nello stesso anno realizza un disegno, riprodotto in fotoincisione da Cesare Schiaparelli per la calcografia Gastaldi, da inserire nella prima edizione del poemetto *Madre* di Cena, con prefazione di Arturo Graf (Streglio, 1897); sempre per Cena comporrà un rilievo simbolista, riprodotto in antiporta al volume *Homo*, pubblicato dalla Nuova Antologia nel 1907. Oltre a Cena e al poeta crepuscolare Giulio Gianelli, entrambi impegnati con Sibilla Aleramo nell'alfabetizzazione dei contadini dell'Agro romano, nei primi anni del nuovo secolo condivideranno l'impegno socialista e umanitario di Bistolfi artisti quali Giuseppe Pellizza da Volpedo, Luigi Onetti, il giovane Giacomo Balla, Felice Carena, Domenico Buratti.

All'Esposizione generale italiana di Torino del 1898 lo scultore vince un premio di 6000 lire
7 per *Il Dolore confortato dalle Memorie*, rilievo per la tomba della famiglia Durio, successivamente fuso in bronzo e collocato nel novembre 1901 al cimitero di Madonna di Campagna, chiuso tra il 1969 e il 1970 (la tomba Durio è stata traslata al Cimitero Monumentale di Torino, vicino al busto in bronzo di Vittorio Felice Sclopis). Il 15 maggio 1898 Bistolfi è in gita a Crea con l'industriale Francesco Giuseppe Metzger, titolare dell'omonimo birrificio torinese, e con il pianista e compositore Luigi Ernesto Ferraria; quest'ultimo e la moglie Olimpia Claro lo ospitano già da qualche tempo nella loro residenza di Camburzano, nel Biellese, dove hanno allestito un piccolo

10. Prima pagina della partitura di *Hora Mystica* (1894) di Leone Sinigaglia, brano per quartetto d'archi dedicato a Bistolfi come le *Danze piemontesi* per orchestra, eseguite sotto la direzione di Toscanini il 14 maggio 1905, nel sesto concerto del Teatro Vittorio Emanuele di Torino, oggi Auditorium Rai

11. Copertina del libretto di Bistolfi e Guido Rey per la fiaba musicale *Nino e Ninetta* (1895), qui nella versione del 1896 rappresentata al Teatro Verdi di Parma, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Pistoia



10

11

studio per lui, che trascorrerà sovente le vacanze estive a Camburzano, dipingendo dal vero; ai coniugi Ferraria, nel 1899, dedicherà una targa modellata con affettuosa sensibilità. Nel 1898 realizza per Roux e Frassati la copertina della *Guida di Torino pubblicata a cura e benefizio della fe-* 8
derazione degli asili infantili suburbani di Emilio Borbonese, impressa in rilievo su tela verde, e disegna la copertina per la raccolta di versi *Il canzoniere del villaggio* di Giuseppe Deabate, uscita 9
per i tipi del libraio-editore Francesco Casanova, storico punto d'incontro degli scapigliati piemontesi e lombardi a Torino. Nel gennaio 1899 è promosso ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia. Agli anni Novanta risale anche il monumento funerario Majat-Dettoni al Cimitero Monumentale di Torino; questa decade, oltretutto, ha visto infittirsi i rapporti di Bistolfi con i pittori divisionisti Angelo Morbelli, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza, Giovanni Segantini, conosciuti in precedenza, come pure l'affezionato Clemente Pugliese Levi. Nel 1899 partono tre delle più importanti commissioni della matura produzione simbolista dell'autore: la prima, che terminerà nel 1903, attiene alla complessa cappella sepolcrale in marmo, granito e cemento intitolata *Il Tempio della Purificazione* (con l'imponente bassorilievo in bronzo *Funerale della Vergine* collocato all'esterno, intorno al portale), che il conte Caleb Oscar Filippo Hierschel de Minerbi, diplomatico appartenente a una famiglia di origine ebraica radicata a Trieste, e la moglie, la viennese Julia von Obermayer, hanno deciso di edificare nel cimitero di Belgirate, sul Lago Maggiore, in

12. Torino, 1901. Da sinistra, in primo piano, Giovanni Cena, Leonardo Bistolfi e Cesare Lombroso; in secondo piano, al centro, Auguste Rodin, collezione Susanne Mucchi, Milano

13. Diploma di benemerenza dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino, 1902

14. Disegno del verso della Targa Florio dedicato a Frank Brangwyn, 1907, Londra, British Museum

memoria della figlia Emma, morta ventiseienne il 16 settembre 1898, appena un anno dopo il
4 matrimonio con Mario Leone Rocca; la seconda è relativa al monumento per Giovanni Segantini di St. Moritz, opera dalla gestazione assai complessa, terminata nel 1906 (vedi scheda n. 1); la
18 terza riguarda infine il monumento sepolcrale in marmo *La Croce* o *L'Umanità ai piedi della Croce*, commissionato dalla contessa Dattili della Torre-Orsini per la tomba del padre, il senatore Tito Orsini, inaugurata nel 1907 al cimitero di Staglieno a Genova (le figure che animano l'altorilievo monumentale sono: *Il Pensiero* o *Il Filosofo*, *L'Amor Filiale*, *La Giovinezza*, *L'Infanzia*, *Il Dolore*, *La Maternità*, *La Fede*, *Il Lavoro*). Sandra Berresford fa risalire al 1899 il robusto ritratto dell'anatomopatologo Tito Carbone, che si trovava a Tortona almeno fino al tutto il primo decennio del Novecento. A partire dal 1899 lo studio dell'artista arriverà a includere un sempre maggiore numero di collaboratori e giovani discepoli (più o meno duraturi, più o meno «bistolfiani»), novero destinato ad aumentare e variare negli anni a venire, in concomitanza con l'esplosione della sua carriera e della sua fama, fino in età avanzata; oltre al già citato Cometti, si ricordano: Giovanni Battista Alloati, Angelo Balzardi, Guido Bianconi, Cesare Biscarra, Giuseppe Brigoni, Giacomo Buzzi-Reschini, Pietro Camilla, Nino Campese, Guido Capra, Alessandro Chiapasco, Luigi Contratti, l'uruguaiano José Cuneo, Angiolo Del Santo, Riccardo Fantoni, Celestino Fumagalli, Fiorenzo Gianetti, Giacomo Giorgis, Materno Giribaldi, Ugo Libré, Spirito Luciano, Mario Malfatti, Giovanni Riva, l'argentino César Santiano, Carlo Sergiampietri, Arturo Stagliano, Giovanni Taverna (senza dimenticare che nell'atelier di Bistolfi transita anche il triestino d'adozione romana Attilio Selva).

12

13

14

1900-1915. L'apogeo di un artista internazionale

La critica torinese più attenta rimarca immediatamente l'assenza dei tre maggiori scultori piemontesi dell'epoca, Bistolfi, Calandra e Canonica, nello spazio fastoso del Grand Palais, che dall'aprile al novembre 1900 ospita l'Esposizione Universale di Parigi. Tuttavia nell'ambito della rassegna parigina Bistolfi presenta, insieme a Giacomo Cometti, un "salotto per signora" o "sala da musica", per il quale ha disegnato quattro pannelli decorativi (*La danza*, *La musica*, *La pittura*, *La lettura*), dipinti su seta probabilmente da Giovanni Giani, lavoro che tornerà in auge nel 1902, in occasione dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino. A fine aprile 1900 inaugura il busto in marmo dell'attore e patriota Gustavo Modena, collocato nell'aiuola Balbo, destinato a restare l'unico monumento pubblico torinese dello scultore, che il 27 giugno dello stesso anno visita Cremona, città d'origine della moglie. Entro l'estate del 1900 porta a termine la statua *Sogno*, tradotta in marmo per la tomba acattolica di Erminia Cairati Vogt al Cimitero Monumentale di Milano (il modello in gesso verrà esposto alla Biennale di Venezia del 1901, dove lo scultore è membro della giuria di accettazione, e lo sarà anche per le edizioni del 1905, 1907, 1909, 1922 e 1926). All'inizio di ottobre si inaugura a Cuneo, con una conferenza di Giovanni Faldella, la lapide per il cinquantenario del quotidiano politico, amministrativo e letterario "La Sentinella delle Alpi", collocata a Palazzo Ciravegna, storica sede del giornale. Nel 1900 Bistolfi firma ancora il contratto per il gruppo simbolista *L'Olocausto*, destinato alla tomba di Carlos e Luis Crovetto, inaugurata verso la fine del 1904 al Cimitero del Buceo di Montevideo; per il medesimo cimitero della capitale uruguaiana produrrà il wagneriano *Funerale dell'eroe* del monumento sepolcrale di Angelo Giorello (marmo, 1907-1913).

Il 2 maggio 1901 muore a sessantasei anni la zia Giuseppina Amisano, figura di primaria importanza nel panorama affettivo di Leonardo, alla quale dedica un rilievo in marmo posto sulla tomba di famiglia al cimitero di La Loggia. Intorno al mese di luglio inizia il monumento a Vittorio Bersezio, che inaugurerà a fine ottobre 1904 in piazza Santa Maria a Peveragno e verrà commentato da Thovez su "La Stampa" del 30 ottobre, con un articolo corredato da un disegno di Edoardo Rubino; per quanto riguarda Bersezio va ancora ricordato un busto, inaugurato

15. Allegoria della poesia di Pascoli, bozzetto perduto, foto Archivio Raccolta pascoliana, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano

16. Foglio di lavoro di Giovanni Pascoli relativo all'epigrafe dell'ex libris con la riproduzione della targa di Bistolfi per la Biblioteca Nazionale di Torino (1905-1906), Archivio Fondazione Giovanni Pascoli, Castelvecchio

nell'aprile 1902 al Teatro Rossini di Torino (ora Teatro Gobetti). Il 13 giugno 1901 Bistolfi riceve un pagamento, quasi sicuramente per un busto (di cui si conosce il modello in gesso), dall'amico
10 compositore Leone Sinigaglia, che gli aveva dedicato il brano per quartetto d'archi *Hora mystica*, pubblicato a Parigi nel 1894 dallo storico editore musicale Richault. L'8 settembre 1901 si inaugura solennemente a Saluzzo il monumento a Umberto I, in occasione dei festeggiamenti per il terzo centenario dell'annessione del marchesato di Saluzzo ai domini di Casa Savoia; sempre a settembre Bistolfi riceve la nomina a cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, in virtù del rapporto di reciproca stima e frequentazione personale con Vittorio Emanuele III. A ottobre visita il Museo Poldi Pezzoli di Milano, dove apprezza – oltre alla pittura antica – il marmo *La*
12 *fiducia in Dio* (1833) di Lorenzo Bartolini; ancora in ottobre, grazie a Giovanni Cena, riceve la visita di Rodin, che ammira in particolar modo *Il Dolore confortato dalle Memorie* e il *Cristo crocifisso* realizzato per la tomba Brayda al cimitero di Villarbasse (vedi scheda n. 2). È del 1901 la targa per il triestino Federico Tivoli (*La Fiamma*), posta nel Tempio Crematorio del Cimitero Monumentale di Torino. Nello stesso anno Bistolfi espone (con la Corporazione dei pittori e scultori italiani) un particolare della tomba Durio al Glaspalast di Monaco, che lo vedrà nuovamente presente nel 1905. Il 13 marzo 1902, all'Istituto superiore di studi femminili di Torino, si tiene l'inaugurazione della biblioteca intestata a Pio Occella, insieme al busto commemorativo in bronzo di Bistolfi, realizzato per conto della vedova del compianto professore di letteratura italiana, scomparso il 13 marzo 1901.

Intanto nel capoluogo sabaudo fervono i preparativi per l'Esposizione internazionale d'arte
13 decorativa moderna, che si terrà al parco del Valentino tra l'aprile e il novembre 1902; Bistolfi ne è protagonista, come membro del comitato artistico, unitamente a Giovanni Camerana e al conte Hierschel de Minerbi, e sovrintende alla costruzione architettonica di Raimondo D'Aronco, impegnato a Costantinopoli fino a un mese prima dell'inaugurazione. La rassegna, per la quale disegna l'iconico manifesto ufficiale (mentre il cartellone dei festeggiamenti viene affidato a Carpanetto), sancisce il trionfo del Liberty e rappresenta il punto di massimo avvicinamento dello scultore all'estetica morrisiana. Contestualmente nasce la rivista "L'Arte Decorativa Moderna", l'organo programmatico culturalmente più impegnato legato all'evento, che uscirà a singhiozzo e con difficoltà fino al 1908; redattori del periodico sono, oltre a Bistolfi: Enrico Thovez, Davide Calandra, Giorgio Ceragioli e l'architetto Giovanni Angelo Reycend. In tale contesto l'artista elabora la sua conferenza-manifesto sui nuovi indirizzi delle moderne arti applicate, letta al Teatro Alfieri di Torino il 4 giugno 1902 e poi riproposta a Faenza nel 1908. L'esposizione gli offre inoltre l'occasione per incontrare illustri rappresentanti degli orientamenti modernisti internazionali, da Joseph Maria Olbrich a Walter Crane, da Hippolyte Fierens-Gevaert a Frances Macdonald, a Charles Rennie Mackintosh, idolo assoluto dell'amico Cometti. Parallelamente Bistolfi è impegnato nella giuria della prima Quadriennale di Belle Arti di Torino; poi, in agosto, viaggia in Germania in compagnia di Arturo Toscanini, recandosi a Bayreuth, meta wagneriana per eccellenza,

15

16

a Norimberga e a Monaco, dove assapora la grande arte antica tedesca e, in extremis, respira ancora un po' di aria secessionista mitteleuropea. Abbandonato lo studio di via Vassalli Eandi, preso da Cometti, nel 1903 Bistolfi si trasferisce in via Bonsignore 3, domicilio e atelier che terrà fino alla morte, accogliendovi alcuni degli allievi e collaboratori citati in precedenza, in particolare Stagliano e Bianconi, i quali – entrati intorno al 1905 – gli rimarranno fedeli per quasi un trentennio. Sono del 1903 la targa bronzea in memoria dell'attore e drammaturgo Luigi Bellotti-Bon per il Teatro Manzoni di Milano, con un'epigrafe dettata da Giuseppe Giacosa, e il busto dell'avvocato e alpinista Luigi Vaccarone per la sede centrale del Club Alpino Italiano (quasi certamente coevi anche il busto del professore Salvatore Cognetti, fondatore del Laboratorio di Economia Politica di Torino, la targa per Elisa Treves al cimitero israelitico del Monumentale di Torino e la tomba dei coniugi Giovanni Cova e Giuseppina Adaglio al cimitero di Casale Monferrato). Nel 1904 si inaugura a Genova, nell'area policonfessionale del cimitero di Staglieno, *La Resurrezione*, monumento sepolcrale per Hermann Bauer, discendente da una famiglia di imprenditori svizzeri nel campo del carbone ed ex presidente del Genoa Cricket and Football Club, nonché tra i promotori della Federazione Italiana Football, morto nel 1901 a soli venticinque anni (sotto la sua presidenza, nel 1898, il Genoa si era aggiudicato il primo campionato di calcio italiano). Tra il 1906 e il 1908 lo scultore metterà mano a una variante dell'opera, destinata al Cimitero Maggiore di Padova, per la tomba della bella e inquieta Yole Biaggini Moschini (musa di Antonio Fogazzaro, spentasi quarantenne nel 1905); mentre nel 1915 aggiungerà alla *Resurrezione* di Staglieno una lapide con corona di spine e gigli sulla sinistra, per commemorare Elena Bauer, sorella di Hermann, defunta nel 1913. Sempre nel 1904 porta a termine la targa funeraria in marmo *Le Lagrime*, recentemente ricondotta dallo studioso Alessandro Botta al corretto destinatario, ossia Camillo Cora, morto a cinquantacinque anni il 24 maggio 1902; appartenente alla nota famiglia di industriali attiva nel campo della produzione di vini e alcolici, Cora si era distinto anche in ambito culturale, ricoprendo per ben dieci anni l'incarico di tesoriere della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino.

17

18

Si fa generalmente risalire al 1904 circa anche *Il Mistero della Tomba*, altrimenti noto come *La piccola Sfinge* (una fusione in bronzo è storicamente documentata in una collezione privata di Berlino).

Il 1905, che in un certo senso segna il culmine della carriera di Bistolfi, è per lui un annus mirabilis e al tempo stesso un annus horribilis. Gli eventi-chiave, in sostanza, sono due. Il primo è il trionfo alla sesta Biennale di Venezia, all'interno della quale ottiene una mostra personale, allestita da Giacomo Grosso nella Tribuna, con ventuno opere plastiche e i disegni del *Funerale della Vergine*, ricevendo la Grande medaglia d'oro per la scultura; coronano l'eclatante successo alcuni acquisti istituzionali: la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquisisce un gesso della *Croce Orsini*, la collezione municipale d'arte moderna di Venezia (avviata a Ca' Pesaro nel 1897) il gesso della *Resurrezione Bauer*, il Museo Revoltella di Trieste il bassorilievo in gesso *Il funerale della Vergine* (mentre parallelamente per il Museo Civico di Torino, sprovvisto di lavori dello scultore, la municipalità acquista all'Esposizione della Promotrice torinese un particolare in marmo del *Crocifisso Brayda*). Nel contesto della Biennale del 1905 l'artista ha anche realizzato, su commissione degli amici e ammiratori dell'esposizione, la medaglia per lo scrittore e politico Antonio Fradeletto, segretario della rassegna veneziana dal 1895 al 1919. Il secondo evento cruciale è, nel dicembre 1905, il respingimento della candidatura di Bistolfi a docente di scultura dell'Accademia Albertina: la prestigiosa cattedra, che era stata di Tabacchi, viene assegnata al fiorentino Cesare Zocchi, personaggio più rassicurante e tradizionalista, mentre Bistolfi era visto come un poeta immaginifico, eccessivamente estroso e carismatico, inadatto all'insegnamento accademico; intellettuali, artisti e allievi dell'Albertina, Thovez in primis, dichiarano pubblicamente il loro dissenso nei confronti della decisione, evidentemente predeterminata, e lo scultore li ringrazia con un intervento sui giornali cittadini. L'artista era già, indubbiamente, una perso-

17. Cartolina del monumento-ossario *La Patria* (1906) commemorativo della battaglia di Madonna di Campagna, distrutto durante la Seconda guerra mondiale

18. *La Croce* per la tomba Orsini al cimitero di Staglieno, Genova, 1899-1907

19. Modello in gesso della targa commemorativa per Ugo Rabbeno, 1906 ca., Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

20. Copertina di Bistolfi per *I Colloqui* di Guido Gozzano, 1911

nalità influente, di successo (anche internazionale) e di potere, con una sua lobby e con una rete sterminata di efficaci relazioni politico-culturali, ma a sua volta aveva contro alcuni "poteri forti", soprattutto certe frange della curia e del clero torinesi, oltre all'ambiente accademico, come si è visto. Il 3 gennaio 1905 il letterato svizzero-francese Édouard Rod (autore dell'articolo *Un Poète de la Mort. Le sculpteur Bistolfi*, apparso l'anno precedente sulla "Gazette de Beaux Arts") è a Torino, ospite del pittore Anton Maria Mucchi: gli vengono offerti un pranzo al Cambio e un ricevimento al Circolo degli Artisti, ovviamente sempre con la partecipazione di Bistolfi. Altro avvenimento molto importante di questo anno decisivo è l'inizio di un fecondo rapporto amicale con Giovanni Pascoli, con il quale lo scultore entra in comunicazione epistolare nel giugno-luglio 1905, tramite il barnabita ligure Giovanni Semeria, che li mette in contatto per la realizzazione di un'opera funeraria che il poeta avrebbe voluto far realizzare in memoria dei familiari defunti, nella cappella adiacente alla propria casa a Castelvecchio (Barga). Il progetto sarà interrotto varie volte e – dopo la morte di Pascoli, avvenuta il 6 aprile 1912 – verrà ostacolato dalla sorella Mariù, che preferiva una rappresentazione più convenzionale della poesia del fratello, non condividendo il «modesto sogno pascoliano» immaginato dal visionario Bistolfi, il

19

20

21. Particolare della targa funeraria per André Gladès, 1906-1908 ca.

22. Disegno di Gustav Klimt pubblicato su "Ver Sacrum" nel 1902

15 quale alla fine lo ridurrà a una sola figura femminile allegorica (una foto d'epoca ne documenta il perduto bozzetto), da poggiare in mezzo all'ingresso della cripta; del progetto, rimasto irrealizzato, lo scultore potrà portare a termine giusto un'arca in marmo con rilievi, dove il 6 aprile 1920 verrà definitivamente collocata la salma del poeta. Nel 1905 Bistolfi realizza il marmoreo *Letto di rose*, monumento funerario per Fanny Lacroix, eretto (ma distrutto durante la Seconda guerra mondiale) al Cimitero Monumentale di Milano, dove è invece sopravvissuta la coeva tomba di Agostino Stefani, con la sola figura del *Dolore* della tomba Durio riproposta a grandezza naturale, fusa in bronzo da Fumagalli. È dello stesso anno un'opera di assoluto rilievo, ossia il monumento sepolcrale in marmo per il conte Emanuele Cacherano di Bricherasio, all'interno della cappella privata di famiglia a Fubine (in via San Giovanni Bosco 17), sulle prime colline del Monferrato casalese; morto a trentacinque anni in circostanze misteriose, il 3 ottobre 1904 ad Agliè, pioniere dell'industria automobilistica nazionale, l'eccentrico Emanuele era stato tra i fondatori dell'Accomandita Ceirano & C., dell'Automobile Club (prima di Torino, poi diventato d'Italia) e della Fiat, oltre che del periodico "L'Automobile", la prima rivista settoriale italiana. Sempre a Fubine, alla Casa di Riposo Don Orione (ex Asilo Bricherasio), si trova la targa in bronzo eseguita qualche anno dopo da Bistolfi per la contessa Teresa di Bricherasio, fondatrice dell'asilo infantile del paese monferrino, in memoria della quale più avanti scolpirà un'austera lapide funeraria in marmo (1923 ca.). Al critico e poeta Severino Ferrari, uno degli allievi prediletti di Carducci, è dedicato un busto (1905 ca.) nella sala del Colombario al Cimitero Monumentale della Certosa di Bologna; sul versante letterario va ancora citato il medaglione per Edmondo De Amicis, in memoria del quale realizzerà un busto (1908 ca.) e il monumento di Torre Pellice (1922), mentre al capitano Domenico Paolella è intestata un'intensa lapide funeraria di destinazione torinese. Il 29 ottobre 1905 viene scoperta nell'atrio della Cassa di Risparmio di Cuneo la targa bronzea – un trittico dagli accenti liberty – commissionata allo scultore dagli enti benefici della città, per celebrare il cinquantesimo anniversario dell'istituto bancario. Accenti liberty li ritroviamo anche nella coeva targa commemorativa per Guido Giovanni, di cui a oggi sono noti solo i due gessi del Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi di Casale.

Nel gennaio 1906, per festeggiare i riscontri e la medaglia ottenuti dallo scultore alla Biennale di Venezia dell'anno precedente, si organizza a Roma un solenne banchetto, che vede la folta partecipazione di critici e artisti, con un'ampia eco sui periodici nazionali. Di lì a poco, a settembre, giungerà dalla capitale un'altra rilevante attestazione di stima nei confronti di Bistolfi, chiamato a far parte della Commissione artistica per il terzo progetto (decollato dopo la morte dell'architetto Giuseppe Sacconi) del Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II, il cosiddetto Vittoriano. Durerà pochi mesi il rapporto tra la Commissione e l'artista, dimissionario per divergenze di fondo in merito alle scelte generali relative all'iconografia dell'Altare della Patria; più tardi rientrerà nel progetto e avrà modo di realizzare, tra il 1907 e il 1911, un importante elemento del complesso monumentale, il gruppo in marmo *Il Sacrificio* (il modello in gesso sarà esposto alla

21

22

Biennale di Venezia del 1912). Tra l'altro nel 1906, anno in cui gli viene affidata l'esecuzione della nuova moneta da venti centesimi e dell'allegoria in bronzo per il XXV anniversario del giornale "Il Piccolo" di Trieste (fusa da Fumagalli in diversi esemplari dedicati ad personam), lo scultore porta a termine la targa commissionata dalla Società Bibliografica Italiana per commemorare l'in- 16
cendio della Biblioteca Nazionale di Torino, avvenuto nel gennaio 1904 (vedi scheda n. 3), oltre
alla targa per la Cassa di Risparmio di Milano (vedi scheda n. 4), alla targa commemorativa per 19
Ugo Rabbeno, da cui trarrà il disegno per la copertina della prima edizione dei *Colloqui* di Guido 20
Gozzano (Treves, 1911), e al busto commemorativo del pittore tardomanierista monferrino Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, voluto da don Costantino Lupano per la municipalità di Moncalvo. Realizza ancora la targa con il ritratto della signora Errera, storicamente documentata a Venezia, e inizia a lavorare alla targa funeraria per il dottor Arnoldo Usigli, documentata dal modello in gesso conservato alla Gipsoteca Bistolfi di Casale, mentre non si è più reperita l'opera finita, secondo le fonti destinata al Cimitero Monumentale di Milano. L'8 settembre 1906, a Torino, ha luogo l'inaugurazione del monumento commemorativo della battaglia di Madonna di Cam-
pagna, intitolato *La Patria* (vedi scheda n. 5). Altri lavori eseguiti tra il 1906 e il 1907 sono: la targa 17
della Basilica di Superga per Eugenio di Savoia e Vittorio Amedeo II, la targa per l'avvocato e ministro Alessandro Pascolato (Venezia, Scuola superiore di commercio, oggi Università Ca' Foscari), la targa per l'ingegnere e politico casalese Piero Lucca, il busto del senatore Secondo Frola (sindaco di Torino dal 1903 al 1909), la lapide per il generale Alessandro Finazzi (collocata di fianco al Municipio di Villanova Monferrato), il busto dell'imprenditore tessile Felice Piacenza nel Parco della Burcina di Pollone, e quattro medaglioni con i profili di Dante, Cristoforo Colombo, Michelangelo
e Galileo. Nel 1907 lo scultore realizza anche la medaglia per la seconda edizione della Targa 14
Florio di Palermo (vedi scheda n. 7); inoltre cura per l'editore Streglio la pubblicazione postuma dei *Versi* dell'amico Giovanni Camerana, morto suicida il 2 luglio 1905, e firma la prefazione del

23. Plasticaricatura futurista di Bistolfi realizzata da Rodolfo Castellana nel 1929

23

trattato *La stampa incisa* di Pietro Antonio Gariazzo, che esce per i tipi di Lattes. Sempre nel 1907 è membro delle giurie per il monumento a Carlo Alberto di Vercelli, vinto dal suo collaboratore Guido Bianconi, e per il concorso della decorazione del Salone del Podestà di Bologna, vinto dal poliedrico Adolfo De Carolis (anche se Bistolfi preferiva il progetto del torinese Annibale Rigotti). Intorno al 1907-1908 intraprende la collaborazione con lo Studio Nicoli di Carrara, che tradurrà in marmo alcuni dei maggiori lavori bistolfiani degli anni a venire, e modella la targa per il giurista veneziano di origini ebraiche Cesare Vivante, offerta da colleghi, discepoli e ammiratori nel venticinquesimo anniversario del suo insegnamento (Vivante era stato docente prima all'Università di Parma, poi a quella di Roma). Da segnalare, a margine, un'allegoria femminile in gesso, inserita in una nicchia all'esterno di Casa Morbelli a Colma di Rosignano Monferrato (1907 ca.).

Nel 1908 l'affidamento diretto («per chiara fama») del monumento a Giosuè Carducci di Bologna è per Bistolfi, refrattario alla placida routine del mestierante, una sfida e una stimolante occasione di sperimentazione. La gestazione dei tre gruppi della complessa macchina monumentale avrà però un iter lentissimo e tormentatissimo, che si concluderà soltanto nel 1928, dopo inverosimili sforzi fisici, mentali ed economici, ma anche – come ha osservato Walter Canavesio – con risultati in grado di portare avanti la visione bistolfiana della scultura, immettendovi un personale concetto dinamico e spaziale, che l'artista potrà elaborare in altre importanti realizzazioni della maturità, in gran parte ancora da rivalutare. Nel frattempo conclude il monumento a Ga-

24. *La Morte* della tomba Abegg, inaugurata al cimitero Enzenbühl di Zurigo nel 1913, part.

24

25. Disegno della figura della *Morte* per la tomba Abegg, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

25

ribaldi di Sanremo, comprendente *L'inno del mare all'Eroe*, ripartito in sei rilievi bronzei posti sul basamento (*Le voci di gioia*, *Elegia della solitudine*, *L'Eroe*, *Il grido di libertà*, *L'inno dei Mille*, *Il canto d'amore*), prova che anticipa l'ancor più visionario e fantasmatico monumento equestre di Savona dedicato all'eroe dei due mondi (1912-1928); inizia poi a mettere mano ai tre gruppi allegorici in marmo (*L'Armonia*, *L'Ispirazione*, *L'Estasi* o *La Musica*) per il frontone del Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, sede del Teatro dell'Opera, per il quale l'allevo e collaboratore Fiorenzo Gianetti firmerà una serie di mascheroni simbolisti neo-aztechi, con elementi fitomorfi di ascendenza modernista e art nouveau. Nel 1908 al cimitero di Ginevra viene scoperta la targa funeraria per André Gladès, nom de plume della poetessa Nancy-Marie Vuille, morta nel 1906 (vedi scheda n. 6), mentre a Genova, nella saletta Vassallo di Palazzo Bianco, viene collocata la targa per Gandolin, il giornalista e umorista Luigi Arnaldo Vassallo. Di un certo respiro, sebbene vagamente classicheggiante, appare il monumento sepolcrale in marmo per Eugenia Savinelli-Serralunga, *La Resurrezione*, eretto nella Cappella Serralunga al Cimitero Monumentale di Oropa, dove si trovano i due bassorilievi funerari in bronzo per la famiglia Canepa (1908-1910 ca.) e dove si aggiungerà il monumento sepolcrale *La famiglia* (1922 ca.) per l'onorevole Serralunga, sempre nell'omonima cappella. È del 1908 anche una trasferta di Bistolfi a Roma e a Napoli, con Giovanni Tesorone ed Edoardo Rubino, durante la quale sosta commosso innanzi alla cosiddetta *Psyche di Capua* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. In questo periodo affitta e poi acquista (nel 1909), dai

21 22

26

27

fratelli Gariglio, una villa nel borgo rurale di La Loggia, a pochi chilometri da Torino; qui costruisce uno studio, successivamente ampliato in modo da contenere i monumentali gruppi scultorei, all'epoca in fase di elaborazione e completamento.

Il 1909 è segnato dalla collocazione del monumento al politico Giuseppe Zanardelli (*Il desiderio della riva lontana* o *La Fede*) a Maderno sul Garda, di quello a Segantini ad Arco e di quello al senatore e benefattore massone Federico Rosazza Pistolet (*Le voci della montagna*), a strapiombo sul torrente Cervo a Rosazza, nel Biellese, composto da un busto bronzeo in forma di erma e da un altorilievo in marmo formalmente non così distante – nelle figure allegoriche – dalla *Croce Orsini* di Genova. Nel frattempo si moltiplicano gli impegni ufficiali, in particolare le presenze nelle Commissioni per le sculture celebrative (si pensi alla complicata vicenda del monumento
23 a Ugo Foscolo in Santa Croce a Firenze), e inizia da parte dei futuristi, capitanati da Marinetti e Ardengo Soffici, un moto ideologico di avversione verso il passatismo, che si riversa direttamente su Bistolfi, allora uno dei nostri artisti più in vista, rendendolo uno dei bersagli prediletti di un'azione di screditamento che – nota giustamente Canavesio – non gioverà alla sua fortuna postuma, soprattutto riguardo alla comprensione delle opere tarde. Anche in piena temperie simbolista l'artista non ha mai completamente rescisso il cordone ombelicale con il pittoricismo lombardo delle origini, specialmente nella ritrattistica, così qualche lontana reminiscenza scapigliata la si avverte, in sottofondo, nel medaglione in bronzo per il giornalista e poeta socialista Giusto Calvi di Valenza (1909), nel ritratto di Giuseppe Giacosa per il Teatro Manzoni di Milano (1909-1910 ca.), nel modellato dei bambini della targa commemorativa *Lex* (1910 ca.) e nel mo-

26. Cartolina pro orfani dei contadini morti in guerra illustrata da Bistolfi

27. Programma dello spettacolo benefico *Il giorno… d'oggi* illustrato da Giovanni Battista Carpanetto, 1917

numento al capitano Federico Caprilli al Museo Storico dell'Arma di Cavalleria di Pinerolo (1910 ca.). Pienamente simbolista e ancora con tracce liberty, invece, la targa-premio per le gare sportive del "Secolo" (1910). Nell'agosto del 1910 Bistolfi è a Bologna e da lì procede per un viaggio nel Cantone dei Grigioni, in Svizzera, dove ammira Böcklin, Hodler (*Die heilige stunde*) e Ferdinand Keller. Dopo essersi spostato a Firenze, il 15 settembre si reca alle Fonti del Clitunno, idillico parco umbro tra Spoleto e Foligno, per l'inaugurazione di un'ara marmorea a Giosuè Carducci; il viaggio si conclude a Lucca, dove visita Palazzo Mansi, con la relativa pinacoteca. Nel 1910 l'editore Treves pubblica *La buona novella* di Corrado Corradino, un poema in ventiquattro canti con tre illustrazioni di Bistolfi, ristampato nel 1926.

Tra la fine del 1910 e l'inizio del 1911 la casa editrice fondata dal milanese Emilio Bestetti e dal siciliano Calogero Tumminelli pubblica, in una cartella di cinquanta tavole, la prima ricognizione monografica sull'opera dello scultore. Il 3 settembre 1911 inaugura il monumento al patriota garibaldino Francesco Anzani, collocato nella piazza del Municipio di Alzata Brianza (Como); a dicembre muore la madre, Angela Amisano, e Leonardo acquista un terreno nel cimitero di La Loggia, per la sepoltura della genitrice e per la traslazione della salma dell'adorata zia Giuseppina. Nel giugno 1912 è nominato presidente onorario dell'Associazione Generale di Mutuo Soccorso di Casale e il 29 agosto viene collocata nel Santuario di Nostra Signora di Lourdes a Martassina (Ala di Stura) una sua *Immacolata* in marmo, benedetta dal cardinale arcivescovo Agostino Richelmy; probabilmente in questo periodo, oltre all'altorilievo per la tomba della famiglia Baisini al Cimitero Monumentale di Milano (1912), realizza anche gli angeli nella parte superiore della facciata del sacello del Santuario di Oropa, mentre quelli nella parte inferiore sono dell'amico Lodovico Pogliaghi, pure lui già attivo al complesso del Vittoriano, a Roma. Nel settembre 1913 l'artista è insignito con la croce di Merito di Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia, e il Comune di La Loggia festeggia la sua elezione a Consigliere Comunale e presidente dell'Asilo infantile; a metà dicembre a Bistolfi e Giovanni Faldella, cavalieri dell'Ordine Civile di Savoia, viene offerta una targa commemorativa in bronzo firmata da Rubino (vedi scheda n. 10). Alla Biennale di Venezia del 1914, oltre ai gessi del fondamentale gruppo *La Morte* 24 25
e la Vita per la tomba Abegg al cimitero Enzenbühl di Zurigo (vedi scheda n. 8), lo scultore presenta il ritratto in marmo della contessa Mito Minotto Ceresa. Nel 1914 è eletto consigliere provinciale a Carignano; il 4 settembre è a Bologna, dove appunta qualche schizzo del sito che ospiterà il monumento a Carducci, incagliato tra mille problematiche. Sulla rivista "L'Eroica" dello spezzino Ettore Cozzani, nell'uscita di settembre-ottobre 1914 dedicata alla Serbia, Bistolfi pubblica un lungo articolo (*Il sogno di pietra*) sullo scultore Ivan Meštrović, che l'anno prima lo aveva immortalato in un introspettivo busto fuso in bronzo; l'affettuosa amicizia tra Bistolfi e lo scultore croato (poi naturalizzato statunitense) diviene particolarmente importante all'inizio della guerra, quando i Meštrović si trovano in gravi difficoltà, costretti a emigrare in quanto nemici politici delle autorità austroungariche, e la famiglia Bistolfi offre loro ospitalità e protezione.

28. *Il Dolore* della tomba Hofmann (1921-1925 ca.), modello in gesso, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

29. *La Volontà* o *L'Industria* (1925 ca.), modello in gesso, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

30. Bassorilievo per il monumento ad Arturo Graf (1927), modello in gesso, Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi

1915-1933. Orientamenti e disorientamenti al termine della Belle Époque

Il 5 maggio 1915, dopo una prolusione di D'Annunzio, si scopre il monumento ai Mille di Quarto (1910-1914), opera di Eugenio Baroni, che aveva visto lo stesso Bistolfi tra i membri della giuria del concorso, insieme a Giulio Monteverde e Domenico Trentacoste. Tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1915 apre la mostra di Lorenzo Viani organizzata dalla direzione del Palazzo delle Aste di Milano e lo scultore firma l'introduzione del catalogo. Nel 1916 Bistolfi accetta la commissione di una lampada votiva *Pro pace* da parte della contessa Margherita Betti di Carpanea, in nome di alcune pie donne devote alla Madonna di Lourdes, promotrici di una sottoscrizione per la realizzazione dell'oggetto destinato al Santuario del Selvaggio di Giaveno, commessa poi riaffidata a Luigi Aghemo, ma che inizialmente provoca l'indignazione di Antonio Gramsci, espressa in un sarcastico articolo intitolato *La lampada di Bistolfi*, uscito il 15 marzo 1916 sul foglio piemontese dell'"Avanti!", nella rubrica *Sotto la Mole*. In questi anni dal ritmo di lavoro frenetico e sfibrante, un crescendo durato fino alle soglie della Grande guerra, l'artista inizia o porta a termine, oltre alle opere citate: il monumento funebre *Il Silenzio*, che le fonti collocano a Montevideo; l'Edicola Toscanini, con i bassorilievi *I Genitori* o *Il Dolore*, *I Giocattoli* e *La Culla*, eretta al Cimitero Monumentale di Milano in collaborazione con l'architetto Mario Labò (la cappella sepolcrale, terminata nel 1911, era stata commissionata nel 1909 dal celeberrimo direttore d'orchestra e dalla moglie, in occasione del trasporto in Italia della salma del figlio Giorgio, morto a Buenos Aires ad appena quattro anni e mezzo di età); la lapide funeraria per Amelia Aliora (*L'Oasi*) al cimitero di Casale; la tomba Savioli al cimitero di Vercelli; la targa per il bambino Pucci (*I ceri*) nella cappella privata della famiglia Pucci a San Martino in Colle (Capannori, Lucca); la targa per il drammaturgo Marco Praga, figlio dello scapigliato Emilio; la targa per Ernesto Nathan (sindaco di Roma dal 1907 al 1913), nel cinquantenario dell'unità d'Italia; il monumento a Francesco Cirio di Nizza Monferrato; la targa per l'ingegnere Giovanni Antonio Porcheddu; il busto di Giorgio Baruffaldi nel primo chiostro della Certosa di Ferrara; la targa per Leone Usigli al Tempio Crematorio del Cimitero Monumentale di Torino; il trofeo per la Brigata Casale; le due figure decorative per fontana *L'Offerta* e *Il Profumo*; la grande lapide in marmo per Attilio Centelli al Cimitero Monumentale di Milano.

Negli anni di guerra la produzione di Bistolfi subisce un inevitabile rallentamento, ma si moltiplicano i suoi impegni per i comitati di soccorso e per le iniziative di carattere umanitario, in particolare attraverso la partecipazione a esposizioni benefiche e la realizzazione di calendari, 26 cartoline, targhe e oggetti vari (ricordiamo la targa in bronzo per i bambini dei richiamati in guerra ospitati a Villa Perroncito, a Cavoretto; la targa per la raccolta dei rottami a scopo bellico; i cinque scaldini a profitto dei profughi, raffiguranti le stazioni della Via Crucis). In questo periodo lo scultore scrive anche le prefazioni per i volumi che raccolgono i disegni di guerra di Aldo Carpi (*Serbia eroica*) e Pietro Morando (*I Giganti*), entrambi pubblicati da Alfieri & Lacroix, il primo nel 1917, mentre il secondo vedrà la luce in due edizioni soltanto nel 1925-1926; da non dimenticare

28

29

30

la partecipazione, a metà maggio del 1917, allo spettacolo marionettistico *Il giorno... d'oggi*, allestito 27 al Circolo degli Artisti di Torino a beneficio del «Posto di soccorso per i soldati feriti alla nostra stazione [Porta Nuova]», per il quale Bistolfi modella delle caricature dei compagni d'arte, elogiate sui quotidiani. Nella primavera del 1918 l'armatore nipponico Kojiro Matsukata, consigliato dal pittore inglese Frank Brangwyn, acquista direttamente da Bistolfi un nucleo di otto opere replicate apposta per lui: *Gli amanti* (marmo), *Le Spose della Morte* (bronzo), *Il Dolore confortato dalle Memorie* (marmo), *L'Alpe* o *La Bellezza liberata dalla Materia* (marmo), il modello del *Funerale dell'Eroe* (marmo), il modello del *Sacrificio* del Vittoriano (bronzo), il modello del gruppo *La Morte e la Vita* (bronzo) e la figura a grandezza naturale della sola *Morte* (bronzo); a metà settembre del 1923 verrà diffusa dai quotidiani nazionali la notizia della distruzione delle sculture della collezione Matsukata durante un violento terremoto in Giappone, ma in realtà i preziosi oggetti, sopravvissuti alla devastazione del cataclisma, saranno infine donati da Shigeko Eguchi al National Museum of Western Art di Tokyo, nel 2001, al termine di complicate e lunghissime vicende.

Lo scultore non trascura il versante delle medaglie nemmeno nei difficili anni bellici e nel dopoguerra, realizzando quelle per la Vittoria (1915-1919 ca.), per il volo su Vienna di D'Annunzio (1918), per la Prima Armata (1919), per la Sezione milanese della Società Dante Alighieri (1919). Nel 1919, con Francesco Paolo Michetti e Ugo Ojetti, è incaricato di redigere un progetto per un nuovo regolamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nel corso dell'anno avviene il rilancio della nuova sede della Promotrice di Torino, nel parco del Valentino; Bistolfi aveva preso parte al concorso con due bozzetti, ma alla fine le decorazioni plastiche esterne erano state affidate a Edoardo Rubino (la palazzina risultava già praticamente ultimata nel 1915, quando, requisita dalle forze armate, fu adibita prima a caserma e poi a officina per la riparazione degli armamenti leggeri). Il 2 novembre 1919 si scopre la lapide ai caduti di Cinisello Balsamo, dettata dalla poetessa Annie Vivanti, con un bassorilievo in bronzo dello scultore. Intanto nel famedio del

31

31. Monumento ai caduti di Oneglia (1927), distrutto durante la Seconda guerra mondiale

cimitero di Lucca viene collocato il monumento sepolcrale per il cavaliere Benedetto Bertini, defunto il 7 aprile 1917, e per la figlia Giulia, spentasi venti mesi dopo il padre, a ventitré anni (1917-1920 ca.). Tra il 1920 e il 1921 Bistolfi fa parte (insieme a Carlo Francesetti di Mezzenile, Giovanni Chevalley, Edoardo Rubino ed Enrico Thovez) della giuria che in tre successivi concorsi assegna al bozzetto di Giovanni Riva la vittoria per la realizzazione della Fontana Angelica di Torino. Gli anni Venti, tra l'altro, vedranno aumentare le sue presenze nelle giurie dei concorsi nazionali (porte monumentali dell'Università di Padova, 1922; concorso per il *Cristo risorto* nel Pantheon del cimitero di Staglieno a Genova, 1923; monumento ai caduti di Vado Ligure, 1923; monumento ai caduti di Bologna, 1925; monumento a Nazario Sauro di Livorno, 1925; monumento ai caduti di Forlì, 1926), con scelte che sovente attesteranno la sua illuminata apertura mentale verso giovani e innovativi talenti, come ad esempio Francesco Messina, vincitore a Genova, e Arturo Martini, vittorioso a Vado Ligure. Un discorso a parte lo meriterebbe, invece, il concorso per il monumento ai caduti di piazza della Vittoria a Genova (1923-1924), con l'abbandono della commissione da parte di Bistolfi, per divergenze radicali in merito all'interpretazione complessiva del progetto.

Il 18 ottobre 1920 lo scultore è eletto consigliere comunale a La Loggia e il 1º ottobre 1922 viene nominato cittadino onorario di Camburzano; a settembre di quest'anno si era aperta la mostra d'arte sardo-piemontese al Teatro Kursaal "Virginia Marini" di Alessandria, con un suo apprezzato discorso pubblico. Il 1º marzo 1923 Bistolfi è nominato Senatore del Regno, «per merito eminente» e, sempre a marzo, riceve a La Loggia una visita del principe Paolo Troubetzkoy, scultore di origini russe celebre in tutta Europa e oltreoceano. Ormai stanco e provato, riceve l'incarico per la realizzazione di un monumento ai caduti di Torino, opera travagliata che non vedrà mai la luce, ed è chiamato, insieme al critico Emilio Zanzi, a dirigere il Comitato Regionale del Piemonte per la prima Biennale delle arti decorative di Monza, esperienza che ripeterà nel 1925, per la seconda edizione della rassegna monzese. Data 1923 la cosiddetta *Madonna della Loggia*, una statuetta assai fortunata, replicata in diversi materiali (gesso, terracotta con o senza lumeggiature d'oro, ceramica, bronzo, marmo); a novembre, con un scusa, D'Annunzio si rifiuta di ricevere lo scultore che, ospitato sul Garda dall'amico Anton Maria Mucchi, gli vuole portare in dono un esemplare della *Madonna della Loggia*, poi recuperato più avanti dal Vate. Altro piccolo lavoro tardo di ispirazione sacra è la targa di Sant'Antonio, modellata con delicata finezza. Nel 1924 Bistolfi si occupa dell'Associazione di previdenza per gli artisti all'interno del Circolo degli Artisti di Torino e modella la targa per il milanese Emilio Sperati, perito a Varese il 4 agosto in un tragico

incidente causato dalla rottura dei cavi di un tram elettrico della linea Ponte Tresa-Ghirla, opera che si è recentemente aggiunta al corpus bistolfiano grazie ad Alfonso Panzetta, che ha studiato il bronzo inedito, proveniente dalla collezione privata di Sandra e Alberto Alberghini, donata alla Pinacoteca Civica "Graziano Campanini" di Pieve di Cento. Altro inedito di recente acquisizione agli studi è il busto in bronzo dell'ingegnere svizzero Giacomo Gossweiler, riscoperto dallo storico dell'arte Patrik Perret nel piccolo cimitero di Hône, in Valle d'Aosta, dove Gossweiler, morto nel 1917, era stato fin dai primi anni del secolo uno dei pionieri della metallurgia locale, fondamentale durante la Grande guerra. Esce il volume *Michelangelo poeta* (Treves, 1924), con una prefazione di Bistolfi, che come pochi altri contemporanei ha saputo interiorizzare la lezione del genio rinascimentale. Nel primo trimestre del 1925, mentre è sempre più incalzato dalle autorità bolognesi per il monumento a Carducci, lo scultore soffre di disturbi agli occhi, che lo bloccano nel lavoro. All'inizio di aprile ottiene la tessera fascista «ad honorem», inviatagli dal segretario del partito Roberto Farinacci, massone come lui e da lui ringraziato pubblicamente con una lettera aperta scritta da La Loggia, riportata dai quotidiani nazionali. A giugno viene organizzata dal critico Giorgio Nicodemi un'esposizione di ventiquattro disegni di Bistolfi, allestita nelle sale della Società Gerolamo Romanino di Brescia. A fine maggio del 1926 l'artista va qualche giorno a Lucca, ospite della famiglia Pucci e a settembre contribuisce a organizzare una mostra di Guglielmo Caccia a Moncalvo. Nel febbraio 1927 il presidente del Circolo degli Artisti di Torino, il commendatore Giuseppe Rotta, consegna a Sua Altezza il Principe di Piemonte una targa di Bistolfi («una cosa piena di grazia e gentilezza: donne e donne che colgono tra fronde e fiori le armonie dell'arte e della poesia», commenta "La Stampa" del 17 febbraio 1927).

Il 12 giugno 1928 inaugura finalmente, in piazza Carducci a Bologna, il monumento al poeta di Valdicastello, al termine di una gestazione a dir poco sfibrante, ma lo scultore, che non gode più dei favori unanimi della critica, soffre per l'accoglienza non proprio positiva riservata alla sua opera (da lui definita già nel 1911 la «più alta e più vasta della mia vita d'artista»), la quale, forse anche per i tempi d'esecuzione oltremodo dilatati, non rispecchia più il gusto del tempo; proprio per contrastare questa dominante visione negativa del monumento bolognese, Ettore Cozzani gli concede grande spazio e rilievo sull'uscita di agosto-settembre 1928 della rivista "L'Eroica". Nel 1928, escono per i tipi dell'Impronta i cinque volumi degli scritti di Giovanni Cena (morto precocemente nel 1917), curati da Bistolfi con il filosofo Annibale Pastore, cognato di Anton Maria Mucchi, e con Eugenia Balegno, letterata che era stata vicinissima a Cena; è dello stesso anno la cartella *Disegni di Giuseppe Porcheddu*, stampata dall'Unione Poligrafica Torinese a cura dell'Opera di propaganda nazionale per l'incremento delle arti, industrie e commerci, con prefazione di Bistolfi (edizione di 1500 copie, comprendente una piccola tiratura di testa con la cartella in pelle e con un disegno originale dell'autore). Nei mesi di marzo e maggio del 1929 lo scultore viene festeggiato pubblicamente ad Alessandria e poi a Roma, dove non può presenziare per motivi di salute. Negli anni Venti hanno visto la luce diverse medaglie degne di nota (per Arturo Toscanini, per Leonida Bis-

solati, per Paolo Taddei, per Benito Mussolini, per Giovanni Giolitti, per la Crociera italiana nell'America Latina, per Federico Bufaletti, per Giuseppe Bevione, per Riccardo Bianchi, per Delfino Orsi, per il Carnevale del 1926 alla Famija Turinèisa, per l'adunata di Roma del 1929), alcune delle quali presentate nel novembre 1924 all'International Exhibition of Modern Medals di New York, organizzata dalla Numismatic Society. Nella stessa decade è ancora folto il novero delle opere di un certo impegno, non solo funerarie: la lapide per l'Associazione generale di mutuo soccorso di Casale Monferrato (1920); la targa per Giovanni Cena e Giuseppe Frola collocata sulla facciata di casa Frola a Montanaro, nella pianura canavesana (1920); la targa commemorativa in bronzo per il commendatore Cesare Ottolenghi, delegato di vigilanza e presidente del Patronato della Scuola Roberto D'Azeglio di Torino (1921); il tondo in bronzo per Emilio Treves al Cimitero Monumentale di Milano (1921); il bassorilievo in marmo, *Verso la meta*, per la tomba del pittore Pietro Fragiacomo (1922 ca.); l'edicola funeraria per la famiglia Massone al Cimitero della Recoleta di Buenos Aires (1923 ca.); il monumento ad Antonio Fontanesi di Reggio Emilia (1921); la lapide con la testa in bronzo di Cesare Battisti per la Caserma Vauban di Pinerolo, ora ai giardini pubblici di piazza Garibaldi (1922); la targa bronzea per la "Gazzetta del Popolo" (1922); la targa per l'aviatore Natale Palli, posta all'esterno di Casa Palli in via Ascanio Sobrero a Casale Monferrato (1922); la lapide funeraria in marmo *L'Orma* per la famiglia Modiani al Cimitero Monumentale di Milano (1923 ca.); il monumento sepolcrale per la famiglia Hess al Cimitero Monumentale di Torino (1923); il tondo in bronzo che ritrae l'anatomopatologo Pio Foà per l'Università di Torino (1923); la Vittoria alata in marmo del monumento ai caduti di Correggio (1923), ripresa in bronzo per la facciata del Palazzo Comunale di Camburzano (1924); il busto in marmo dell'avvocato e filantropo Francesco Borgogna, primo presidente del Museo Borgogna di Vercelli (1924); il monumento sepolcrale per la famiglia
28 Hofmann al Cimitero Monumentale di Torino (1925), con le figure in bronzo *Il Dolore*, *La Poesia* e
29 *L'Amore*, vicine nella loro opulenza all'allegoria femminile *La Volontà* o *L'Industria* (vedi scheda n. 9); il monumento ai caduti di Sartirana Lomellina (1926); i tre altorilievi *La Preghiera*, *Le Lagrime* e *Il Dolore* per il cimitero di Buenos Aires (1926 ca.); il monumento funebre per Giovanni Cena nel ci-
30 mitero del Santuario della Madonna di Loreto a Montanaro (1927); il monumento ad Arturo Graf
31 nel cortile dell'Ateneo di via Po a Torino (1927); il monumento ai caduti di Oneglia, distrutto durante la Seconda guerra mondiale (1927); il monumento al matematico Ulisse Dini nell'omonima piazza di Pisa (1927); il ritratto di Clotilde Gallo (1927 ca.); il monumento ai caduti di Casale Monferrato, esedra con quattro cariatidi in marmo e, davanti, un *Fante* e una *Primavera Italica* in bronzo (1928); la cappella dell'industriale Vincenzo Omedé e della moglie Emma Ricciardi al cimitero di Asti (1928); il bassorilievo in bronzo per Ernesta Soria al Cimitero Monumentale di Torino (1930 ca.); il monumento funerario per l'attrice Tina di Lorenzo al Cimitero Monumentale di Milano (1930 ca.).

Il 1° gennaio 1930 il 92° Reggimento dona a Umberto di Savoia e Maria del Belgio una grande coppa da tavola, commissionata a Bistolfi per le loro nozze; il 4 dicembre i soci del Circolo degli Artisti offrono al Duca d'Aosta una *Vittoria alata* in bronzo dello scultore. Il 17 maggio 1931 inau-

32. Bistolfi sul letto di morte disegnato da Agostino Bosia nella notte del 3 settembre 1933, collezione privata, Torino

32

gura il monumento ad Andrea Mantegna nel parco di Villa Camerini a Piazzola sul Brenta; nello stesso anno l'artista consegna il busto in marmo di Ernesto Schiaparelli (Torino, Museo Egizio), opera che, come il busto bronzeo di Mantegna, denota ancora qualche estremo lampo di vigore plastico e una certa sensibilità introspettiva nel ritrarre l'illustre egittologo, scomparso nel 1928. Nel 1932 porta avanti il ritratto a figura intera, a grandezza naturale, per il monumento a Orazio Raimondo, noto penalista e uomo politico (era stato sindaco di Sanremo), morto nel 1920; l'opera verrà inaugurata soltanto la mattina del 21 febbraio 1960, ai giardini comunali davanti allo stabilimento Morgana di Sanremo. L'anziano artista passa l'estate del 1932 a La Loggia e mette mano, invano, al monumento ai caduti di Torino. Va qualche giorno in vacanza a Spotorno, dove ancora dipinge; spronato dagli amici sta tentando di riordinare la sua produzione pittorica di tavolette di paesaggio, in previsione di una mostra. Leonardo Bistolfi muore a La Loggia il 2 settembre 1933; sono presenti, oltre ai familiari e ai medici, gli scultori Angelo Balzardi, Giacomo Giorgis, Giovanni Riva, Edoardo Rubino e Arturo Stagliano, insieme ai pittori Agostino Bosia e Domenico 32
Valinotti. Prima che la salma sia collocata nel feretro, Riva e Guido Bianconi eseguono il calco del volto e delle mani dell'artista, un tempo ritenute mani da musicista più che da scultore. I funerali hanno luogo a La Loggia, in forma solenne, il 4 settembre 1933; la bara è sorretta e accompagnata da alcuni amici e collaboratori: Balzardi, Bosia, Giorgis, Mario Labò, Ugo Libré, Michelangelo Monti, Attilio Selva, Stagliano. Il 22 ottobre inaugura ad Agliè, nel Canavese, il monumento a Guido Gozzano, iniziato nel 1926 e terminato da Giorgis. Il 3 dicembre la salma di Bistolfi è traslata da La Loggia al cimitero di Casale Monferrato, dove viene tumulata in presenza del gerarca Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon e di altre autorità piemontesi.

BIBLIOGRAFIA: STELLA 1893, pp. 600-609; ZIMMERN 1896, pp. 335-340; FIERENS-GEVAERT 1898, pp. 180-184; LOMBROSO 1899, pp. 2-17; LEVI 1900, pp. 18-25; ROD 1904, pp. 495-505; CENA 1905, pp. 1-20; L. MOTTA-CIACCIO in *Allgemeines Lexicon* 1910, vol. III, pp. 69-71; OJETTI 1911, pp. 127-141; COZZANI 1928, pp. 23-31; DESANA 1959, pp. 5-22; TAVERNA 1983, pp. 339-351; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 25-38; BOSSAGLIA 1991, pp. 54-65; A. PANZETTA, in *Scultura italiana* 1997, vol. II, pp. 46-49; M. TOMIATO, in *Pittori dell'Ottocento* 2003, pp. 305-307; CANAVESIO 2004, pp. 85-93; CANAVESIO 2004, pp. 51-82; GALLUZZI 2004, pp. 73-82; CANAVESIO 2014, pp. 28-33; CANAVESIO 2020, pp. 393-403; A. BOTTA, in *Ottocento* 2022, pp. 186-187; A. PANZETTA, in *Scultura* 2022, pp. 28-29.

Armando Audoli, *L'iniziato*, fotografia esposta nel 2018 al Piemonte Artistico Culturale. Nello scatto, il modello in gesso del ritratto di Bistolfi realizzato dal discepolo e collaboratore Ugo Libré

Epilogo postumo

Grazie alla determinazione del figlio Lorenzo e del discepolo Guido Capra, con il generoso contributo dell'illuminato banchiere Camillo Venesio e di altri ammiratori, dal 4 al 18 settembre 1938 viene allestita, nelle sale del prestigioso Palazzo Treville di Casale, un'ampia mostra retrospettiva di Bistolfi, con un centinaio di opere (tra sculture, disegni e quadri); in un clima estetico e culturale ormai mutato in maniera radicale, l'esposizione risulta piuttosto divisiva e sulle pagine del quotidiano torinese "La Stampa" il critico Marziano Bernardi si domanda – in modo quasi retorico – se lo scultore sia stato davvero un grande artista, se abbia ancora qualcosa da dire ai posteri e se una mostra nel quinto annuale della scomparsa risulti opportuna, utile, sentita. Probabilmente in questa occasione Venesio accorpa il nucleo iniziale della sua collezione (arricchito negli anni successivi), che tra il 1957 e il 1958 donerà al Comune di Casale Monferrato per la costituzione di una gipsoteca bistolfiana pubblica, dopo che Lorenzo Bistolfi, in seguito alla morte della madre, avvenuta il 17 marzo 1953, era stato costretto a disfare lo studio di Torino, occupato in parte da Umberto Mastroianni, distruggendo purtroppo molte delle statue più grandi e trasferendo a La Loggia e in altri locali torinesi, pubblici e privati, la maggior parte delle opere rimaste. Dopo vari spostamenti, non di rado in sedi inadeguate, solo nel 1980 i gessi vengono affidati al Servizio Museo (istituito nel 1979), in conseguenza di non poche polemiche giornalistiche.

Nel maggio del 1984, con circa un anno di ritardo rispetto alla data programmata per celebrare il cinquantenario della morte, apre nel chiostro di Santa Croce a Casale la mostra fondante "Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista", curata da Sandra Berresford e Rossana Bossaglia, la studiosa che per prima, da circa un ventennio, aveva posto le basi di una completa e definitiva rivalutazione critica dell'artista. Si dovrà però aspettare fino al 1995, anno della riapertura del Museo Civico di Casale, per poter vedere nelle sale cinquecentesche dell'ex convento di Santa Croce un allestimento di oltre centoventi opere, che saranno il primo nucleo dell'attuale Gipsoteca Bistolfi, arricchitasi progressivamente grazie a donazioni e depositi, soprattutto da parte del nipote dello scultore, Andrea (figlio di Lorenzo e amorevole custode della memoria del nonno), il quale, dopo quella concessa nel 1995, darà una seconda tranche di opere nel 2001; Andrea si è sempre giovato di continui e costanti contatti con Sandra Berresford, massima specialista di Bistolfi, capace di portare avanti e sviluppare le pionieristiche intuizioni della Bossaglia. La Gipsoteca Bistolfi, così, cresce e si consolida negli anni dell'esemplare direzione della mai abbastanza lodata Germana Mazza, dal 1978 al 2010 responsabile del Museo Civico di Casale.

Il 19 gennaio 2021 viene infine firmato un atto di donazione al Comune di Casale Monferrato da parte della signora Vanda Martelli (vedova di Andrea Bistolfi, scomparso nel giugno del 2019); il lascito, destinato al Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, chiude idealmente il cerchio, portando a compimento l'affidamento all'istituzione casalese – oggi guidata con meritoria competenza dalla coordinatrice Elena Varvelli e dalla conservatrice Alessandra Montanera – del cospicuo patrimonio artistico e documentale custodito con devozione dal nipote dello scultore, la cui catalogazione analitica è stata affidata alla professoressa Berresford.

OPERE

1.

L'Alpe, busto (*La Bellezza liberata dalla Materia* o *La Bellezza della Montagna*)

monumento a Giovanni Segantini, St. Moritz, 1899-1906

gesso, 51 × 45 × 31.5 cm
monogramma con firma in basso a destra

La trasfigurazione simbolista della Bellezza liberata dalla Materia, dirompente allegoria femminile della Natura alpestre, è l'invenzione plastica più iconica di Bistolfi e segna l'apice della sua personalissima rivisitazione del michelangiolismo di ascendenza rodiniana, qui intrecciato con il leitmotiv segantiniano della vertigine montana, intesa come forma assoluta di elevazione spirituale. «La figura dell'*Alpe* per il monumento a Segantini», osserva Rossana Bossaglia, «inaugura la serie di imponenti statue muliebri cui l'artista affida il compito di incarnare la sintesi dei valori espressi in vita dalla persona commemorata; si tratta ancora di un'immagine slanciata, i tratti sottili ed ispirati, che emergendo michelangiolescamente dal masso informe sembra tenersi sulla soglia di un'indistinta larvalità» (Bossaglia 1988, p. 215). Una prima idea per un monumento a Giovanni Segantini è abbozzata in uno dei taccuini dello scultore, che subito immaginò l'opera sullo sfondo dei monti innevati e del corso dell'Inn. Segantini, spentosi a soli quarantun anni nella notte del 28 settembre 1899, era stato uno dei pochi pittori italiani dell'ultimo ventennio dell'Ottocento ad avere un respiro e una fama internazionali; un autentico mito, il suo, alimentato anche dall'atto estremo che egli compì (sacrificare la vita in nome dell'ideale dell'arte), morendo pur di dipingere sullo Schafberg, in Engadina, impossibilitato a curare una peritonite ormai avanzata.

Procedendo con ordine: in una lettera al "Corriere della Sera" del 13 ottobre 1899, Ugo Ojetti lanciava l'idea di aprire una sottoscrizione per erigere un monumento da collocarsi sulla tomba di Segantini nel piccolo cimitero di Maloja, villaggio alpino tra la Val Bregaglia e l'Engadina, che ospitò il pittore con la sua famiglia dal 1894. Per tale finalità, si costituì rapidamente un comitato presieduto dal conte Archimede Martini. Nel novembre 1899 il mercante d'arte Alberto Grubicy de Dragon, fratello del pittore e critico Vittore (entrambi profondamente legati a Segantini, nonché figure fondamentali per lo sviluppo e la diffusione del divisionismo), metteva in piedi a Milano una mostra di opere del genio di Arco, il cui introito sarebbe servito a finanziare un ulteriore monumento nella cittadina natia, oltre a quello di Maloja; il progetto di Arco fu però provvisoriamente sospeso per ragioni economiche. Rispetto al monumento di Maloja la scelta cadde, in modo logico e naturale, su Bistolfi: lo scultore casalese era, infatti, uno dei rari artisti italiani contemporanei stimati dall'illustre defunto e si mostrò talmente onorato di eseguire il monumento per il suo «grande fratello Segantini», come si legge in una lettera del 9 aprile 1906, da non farne una questione di prezzo, dichiarandosi disposto ad accettare «quel poco che si sarebbe raccolto», secondo quanto si apprende dall'articolo *La storia di un Monumento a Giovanni Segantini*, scritto dal segretario del comitato per i lavori Ottone Brentari (in "L'eco del Baldo", 13 agosto 1908). La complessa gestazione del monumento, tuttavia, richiese più tempo del previsto. Lo testimoniò nell'articolo citato lo stesso Brentari, che nel 1905 aveva fatto visita a Bistolfi nel suo studio, raccogliendone le parole: «Questo è il quarto o quinto bozzetto da me modellato per il monumento. Pensavo, sognavo, scendevo nello studio, modellavo, ma non era quella l'idea che mi balenava nella mente! Risognavo, ricominciavo, ritentavo; tormentavo per giorni e giorni la creta; ma da questa non voleva uscire quello che io volevo ne uscisse. E così passarono settimane, mesi, ed anni. […] Finalmente una bella mattina mi svegliai; avevo trovato; scesi nello studio; mi accinsi, quasi con furia al lavoro; ed in due ore questo bozzetto era pronto; questa donna della mia mente, della mente del Segantini era nata». In effetti, con *La Bellezza liberata dalla Materia*, Bistolfi sem-

bra intuire e restituirci plasticamente ciò che Segantini, nella sua lingua sgangherata, aveva scritto a Vittore Grubicy in una lettera del 21 dicembre 1893, affermando che «la sola vera vita è tutta nel sogno, sognare un ideale da ragiongere a lenti gradi, lontano il più possibile, ma alto, sino all'estinzione della materia, ecco l'estremo massimo, che produce e può produre la gioia di sentirsi vivere». Pur tenendoci enormemente, Bistolfi non riuscì a finire il modello in tempo per mandarlo alla rassegna personale allestita all'interno della Biennale di Venezia del 1905. Verso la fine dell'anno l'esecuzione della statua fu portata a termine, in marmo di Carrara (lo scultore si lamentò per le troppe venature, anche se, ammetteva, «sulla carne, non guastano»). Visto che purtroppo la cifra utile a completare il lavoro – raccolta grazie a una serie di conferenze, esposizioni e sottoscrizioni – si era rivelata insufficiente, Alberto Grubicy, per racimolare ulteriori fondi, pensò di esporre *La Bellezza liberata dalla Materia* nel suo padiglione aperto dal 28 aprile all'11 novembre 1906 al Parco Sempione di Milano, dove aveva organizzato una mostra delle opere di Segantini e Previati, nell'ambito dell'Esposizione nazionale di belle arti, per le celebrazioni internazionali del traforo del Sempione. Grubicy si impegnò a trasportare il monumento a Maloja, a proprie spese, una volta finita la mostra, avendo già pagato il trasporto da Torino a Milano. Quando il marmo apparve nel Padiglione Grubicy, fra le tele di Segantini, ebbe in Enrico Thovez un ammiratore e un ispirato esegeta: «Un corpo virgineo di donna che esce dalla rupe scheggiata, come una bellezza che si anima sotto lo sguardo amante, disinvolgendosi dal torpore della materia inerte, tale è la semplice e chiara allegoria della Natura alpestre che il Bistolfi atteggiò nel candore del masso lapideo […]. Ma le parole non possono dire lo slancio della mossa, la nobiltà di quel capo arrovesciato e la dolcezza delle palpebre chiuse, gravi di sogno e di mistero […]. L'ideale bellezza che il Segantini perseguì con acerrimo amore non poteva trovare traduzione plastica più eloquente» (Thovez 1906, p. 1). Bistolfi trasfigura la visionarietà segantiniana nell'allegoria femminile principale e al contempo restituisce una sintesi dei temi cari al defunto nei rilievi del basamento, con chiari rimandi anche alla poetica dell'amico Pellizza da Volpedo, come ha osservato Sandra Berresford (S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, p. 80), alla quale si deve la prima ricostruzione dettagliata della genesi dell'*Alpe*. Essendo la stagione ormai troppo inoltrata per traslare la statua a Maloja, Grubicy ottenne il permesso di prorogare l'apertura del suo padiglione fino alla primavera del 1907, cercando di tenere definitivamente l'opera a Milano e di trovare i finanziamenti necessari a realizzare una replica per Maloja, che Brentari immaginava di fondere in bronzo, suscitando lo sdegno di Bistolfi, il quale fin dall'inizio aveva pensato il suo lavoro in marmo e per il preciso contesto paesaggistico di Maloja; infatti lo scultore si dispiacque non poco quando il clero locale mostrò qualche perplessità a causa della nudità e dell'aura paganeggiante dell'*Alpe.* A questo punto, di propria iniziativa e in maniera forse arbitraria, Grubicy accettò l'invito dei fondatori del costituendo Museo Segantini di St. Moritz, che chiesero il monumento per la loro sede, sottraendolo così alla vicina Maloja. Non senza strascichi polemici, il marmo venne dunque portato a St. Moritz, dove fu temporaneamente collocato nell'atrio di un albergo, per essere poi sistemato nel peristilio del museo, progettato dall'architetto Nicolaus Hartmann e inaugurato nell'estate del 1908. Fatta successivamente spostare in esterno – nell'agognata cornice montana – da un insoddisfatto Bistolfi, solo nel 1948 la statua trovò la collocazione definitiva, sulla strada d'accesso al museo.

Oltre al bozzetto (inv. D20) e ai due modelli in gesso (inv. nn. 365 e 367) conservati nella Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato, una replica del gesso definitivo si trova nel cortile porticato della casa milanese di Arturo Toscanini, in via Durini 20. Una seconda versione in marmo, senza il basamento con i rilievi, fu donata nel 1915 da Bistolfi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che la conserva tutt'ora. Una terza inedita versione marmorea, studiata intorno al 2001 dallo storico dell'arte giapponese Akiya Takahashi, è custodita nella collezione del National Museum of Western Art di Tokyo; la statua – che l'armatore nipponico Kojiro Matsukata (1865-1950) aveva acquistato nella primavera del 1918 direttamente da Bistolfi, insieme ad altri pezzi, grazie all'intermediazione del pittore britannico Frank Brangwyn (1867-1956) – giunse in Giappone dopo la fine della Grande guerra e, in seguito a complicate e lunghissime vicende, nel 2001 è approdata al NMWA, con tutto il restante nucleo bistolfiano ex-Matsukata, donato da Shigeko Eguchi. Si deve invece a Marco Peri, autore nel 2012 di un progetto di ricerca sulle opere della Collezione Ingrao finanziato dai Musei Civici di Cagliari, la riscoperta di una quarta versione, sita nell'atrio del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" di Santa Fe, in Argentina; questo marmo fu acquistato da Martín Rodríguez Galisteo, collezionista e mecenate di Bistolfi. Della testa dell'*Alpe*, la parte più incisiva dell'intera invenzione plastica, esistono diversi esemplari in marmo e qualche versione in bronzo (non molte, giacché, si è detto, lo scultore non riteneva il bronzo particolarmente adatto a tale opera). Assai pregevoli sono le varianti in gesso, come questa in esame o quelle del Mart di Rovereto e della Collezione Angelo Zanelli (in deposito presso i Musei Civici di Brescia), capaci di mantenere tutta la tensione e le vibrazioni della materia, esaltando l'assoluta, spiritualizzata purezza della creazione bistolfiana in memoria di Segantini.

BIBLIOGRAFIA: *Leonardo Bistolfi* 1911, tavv. 25, 26; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 79-82, 227; TAKAHASHI 2001, pp. 35-41; TAKAHASHI 2002, pp. 33-44; AUDOLI 2008, pp. 8-17; MAZZA 2013, pp. 82, 83.

2.

Cristo crocifisso (*Il Crocefisso*)

tomba Brayda, cimitero di Villarbasse, 1901

terracotta, 39.5 × 30 × 2.5 cm
monogramma con firma in basso a destra

Dopo il più tradizionale Cristo che sale al Calvario della XVI cappella (1892-1895) del Santuario di Crea e a breve distanza dall'anticonvenzionale *Cristo che cammina sulle acque*, motivo di un certo scalpore alla Biennale di Venezia del 1899, Bistolfi realizzò nel 1901 un terzo Cristo, non meno personale, ma questa volta crocifisso. La commissione giunse dall'architetto, ingegnere e archeologo Riccardo Brayda (1849-1911), filantropo genovese attivo in ambito politico, che ordinò allo scultore una grande croce bronzea per la tomba di famiglia nel cimitero di Villarbasse, nei pressi di Torino, dove i Brayda risiedevano d'estate.

È cosa nota che il cosiddetto *Crocifisso Brayda* «strappò al grande Rodin un grido di ammirazione» (Corradino 1903-1904, pp. 518-519), quando lo vide durante la sua visita a Torino, tra il 23 e il 25 ottobre 1901, accompagnato nello studio di Bistolfi da Giovanni Cena. Molto interessante, come di consueto, la lettura di Enrico Thovez: «È questa per noi una delle opere più significative del Bistolfi. Egli non poteva trattare l'antichissimo tema senza imprimervi una visione personale. E con felicissima invenzione egli ha immaginato Cristo crocifisso, non già nella visione realistica del corpo inchiodato e legato alla croce, ma raffigurato idealmente in atto di elevarsi verso il cielo. Il corpo, che pur serba le tracce degli strazi fisici, è già però circonfuso da un'atmosfera di serenità e di pace che assume la sua più potente espressione nella testa, attorno a cui la beffarda corona di spine si dilata a formare un'aureola simbolica di martirio. La nervosità acutamente espressiva della modellatura e l'elevatezza dell'espressione ideale fondono in quest'opera le qualità più opposte: la sapienza tecnica del disegnatore e la suggestione ideale del poeta» (Thovez 1904, p. 117). Il Cristo morente – non morto, l'autore ci teneva a precisarlo – inventato dal socialista massone Bistolfi è quanto di meno "confessionale" si potesse allora concepire: è un grande iniziato uscito dalla penna di Édouard Schuré, un potente modellatore di energie, un formidabile risvegliatore di anime, un rivoluzionario wagneriano, un medium lombrosiano, un asceta visionario in Modern Style che compendia le teorie di Marx, Nietzsche e Rudolf Steiner. La superficie della parte inferiore della croce è istoriata con fiori della passione (Passiflora) dal vago sentore art nouveau e dal valore altamente simbolico (i filamenti intorno all'ovario rappresentano la corona di spine, i cinque stami sono le cinque ferite di Gesù, i tre stigmi alludono ai tre chiodi nelle sue mani e nei suoi piedi).

Riproposto alla Biennale di Venezia del 1905, nella sala personale dedicata all'artista, il *Crocifisso* fu apprezzato sulle pagine dell'"Avanti della Domenica" dalla giovane Margherita Sarfatti, che lo definì «opera modernissima» con «un sapore di ascetismo solenne e grandioso» (Sarfatti 1905, p. 12), e da Antonio Guarnieri-Ventimiglia, che parlò di «Cristo simbolo della giustizia sociale». Della scultura, nella versione definitiva (242 × 188 × 16 cm), esistono varie repliche, le cui vicende sono state ricostruite filologicamente da Sandra Berresford in un excursus storico-critico pubblicato e pronunciato in occasione dell'esposizione *Leonardo Bistolfi e la fortuna della Croce Brayda*, inaugurata il 13 maggio 2023 al Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi di Casale Monferrato. Una versione, tradotta in bronzo dalla Fonderia Fumagalli, è collocata sulla tomba della famiglia Metzger-Dorna al Cimitero Monumentale di Torino (Bistolfi era molto amico di Francesco Giuseppe Metzger e di Carlo Dorna, titolari dello storico birrificio torinese di via San Donato); una variante in marmo si trova invece al cimitero di La Loggia, sulla sepoltura della famiglia Gariglio-Bechis, imparentata con gli stessi Dorna. Una delle più note repliche è

quella in bronzo nel Mausoleo di Gabriele D'Annunzio sul Colle degli Eroi al Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera, progetto affidato all'architetto Giancarlo Maroni a partire dal 1930, ma cominciato concretamente nel 1938 e protrattosi a singhiozzo ben oltre il secondo dopoguerra. Il *Crocifisso* di Bistolfi – fuso nel 1926, acquistato da Giacomo Treves con altri ex legionari di Fiume direttamente dallo scultore e benedetto nella chiesa torinese di San Domenico da Padre Reginaldo Giuliani, anche lui ex fiumano ucciso durante la guerra d'Etiopia – fu poi «donato al Vittoriale destinato a suggellare la tomba del Poeta fra le Arche dei suoi Eroi fiumani» ("L'Artista Moderno" 1938, p. 73); tuttavia la collocazione del bronzo al Vittoriale risultò travagliatissima e l'opera rimase in ballo per anni, prima in custodia presso Treves, dopo essere stata contesa da altri enti e persino rubata e restituita, poi nei depositi. Ancora una versione in bronzo a grandezza naturale si trova sulla tomba della famiglia Ferraris a Pollone, ordinata a Bistolfi dall'ingegnere Giovanni Lorenzo Ferraris (1871-1948). Non così a fuoco le vicende del *Crocifisso Brayda* in America Latina, dove l'artista era conosciuto e diffuso grazie a importanti commissioni funerarie: un *Cristo morente* in bronzo risulta esposto nel 1905 alla terza esposizione della galleria di Ferruccio Stefani, con sedi a Buenos Aires, Montevideo e Valparaíso; il ligure d'adozione argentina Angelo (Ángel) Roverano, ricco committente di Bistolfi, nel 1906 chiese per la tomba di un non ben precisato amico una variante del *Crocifisso* in marmo o in bronzo (a seconda del prezzo, ma di dimensioni leggermente ridotte), della quale si sono perse le tracce. È documentata, infine, la presenza di un Crocifisso Brayda a bordo della Regia Nave "Italia", salpata da La Spezia il 17 febbraio 1924 per una crociera in America Latina, con una mostra itinerante promossa da Giovanni Gentile; lo scultore, aiutato dal suo collaboratore Angiolo Del Santo e da Agostino Bosìa, si occupò insieme a Giulio Aristide Sartorio dell'organizzazione della parte artistica dell'esposizione sulla nave, che fece tappa in quasi tutte le principali città del continente, per ritornare vuota a La Spezia, il 20 ottobre 1924 (Berresford 2007, pp. 37-41).

Il *Crocifisso Brayda* è senza dubbio uno dei soggetti più fortunati di Bistolfi, che è stato in prima persona l'esegeta di questo suo capolavoro (quasi un autoritratto celato), come dimostra la testimonianza diretta della maestra e storica Brigida (Gida) Rossi, devota sostenitrice dello scultore (Rossi 1934, pp. 149-168, 159-160). Numerose sono le repliche in dimensioni ridotte dell'intera croce oppure della sola testa del Cristo, realizzate in marmo, bronzo (o altre leghe), terracotta, ceramica e gesso. Va detto che le versioni ridotte in terracotta sono poco comuni, il che rende di particolare interesse collezionistico l'esemplare qui presentato. Il modello in gesso dell'opera è conservato alla Gipsoteca Bistolfi di Casale, insieme a un calco, a due repliche piccole sempre in gesso, a una testa in gesso e una piccola testa in terracotta, oltre a un nucleo di tre disegni preparatori (un quarto studio non è riferibile con certezza all'opera). Tra le più importanti presenze in istituzioni pubbliche italiane ricordiamo il marmo della parte superiore del *Crocifisso* acquistato per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino all'Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti del 1905, oltre al gesso completo donato dall'autore al Museo di Palazzo Mazzetti ad Asti e al gesso della testa del Cristo ricevuto per donazione nel 1937 dalla Galleria d'Arte Moderna di Genova-Nervi.

BIBLIOGRAFIA: *Leonardo Bistolfi* 1911, tav, 40; COSELSCHI 1924, p. 32; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 90-91, 230; A. PANZETTA, in *Galleria Civica d'Arte Moderna. Il Novecento* 1993, p. 94; MAZZA 2013, p. 107; GIUBILEI 2004, vol. II, p. 393; BERRESFORD 2023, pp. 13-31.

3.

Targa della Società Bibliografica Italiana per la Biblioteca Nazionale di Torino

1905-1906

gesso, 64 × 51 cm

monogramma sul rilievo in basso a destra, iscrizione «Alla Biblioteca Nazionale / di Torino la Società / Bibliografica Italiana», dedica «All'amico L. Pogliaghi / L. Bistolfi» in basso a sinistra

Nella notte tra il 25 e il 26 gennaio 1904, forse per un cortocircuito dell'impianto elettrico, un furioso incendio divampò nella Biblioteca Nazionale di Torino, devastando circa un terzo del materiale posseduto, anche se il danno fu ben più grave, perché distrusse metà dei materiali rari e preziosi, ossia gli incunaboli, i codici miniati e i manoscritti. Al tempo dell'incendio la "Regia Biblioteca Nazionale", sorta nel 1720 per volontà di Vittorio Amedeo II, aveva sede in via Po, in un edificio accanto a quello dell'Ateneo. Per commemorare il tragico evento, nel 1905 la Società Bibliografica Italiana, attiva tra il 1896 e il 1915, commissionò a Bistolfi una targa da fondersi in bronzo, dalla quale venne tratto anche un ex libris con versi latini di Pascoli, come riporta il quotidiano torinese "La Stampa" in un redazionale del 12 giugno 1906, apparso tale e quale su "L'Arte Decorativa Moderna" (*L'"ex-libris"* 1906, p. 312): «Per generosa iniziativa della Società Bibliografica Italiana la nostra Biblioteca si è arricchita in questi giorni di una copiosa raccolta di opere di bibliografia, ed a rendere più caro il dono la Società stessa ha provveduto con l'apporre a ciascun volume un *ex-libris* di schietto valore artistico. Leonardo Bistolfi con slancio accolse l'invito della *Bibliografica* di comporre una targa allegorica, dalla quale l'*ex-libris* fu tratto coi processi della fotoincisione. Oggi abbiamo sott'occhio il nuovo lavoro dell'illustre scultore, e ne ammiriamo la soavità della figurazione, effigiante, in una schiera di fanciulle che recano libri in offerta, il generoso pensiero di quanti portarono il loro contributo a parziale riparo della smisurata ingiuria recata dal fuoco alla nostra maggiore Biblioteca. Giovanni Pascoli ha espresso il medesimo concetto in un nitido e mesto distico, che adorna la base dell'*ex-libris*» (*L'"ex-libris"* 1906, p. 3). Nel fondo «L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio», in gran parte digitalizzato, sono custodite due carte annotate, schedate da Sara Moscardini (segnatura G.78.1.1): una reca, spillata, una prova dell'ex libris e l'altra alcuni appunti e varianti autografe di Pascoli, relative ai suoi versi, che nell'iscrizione definitiva risultavano così: «Quae renovare magis valeant / quam demere luctum / maestior a maestis accipe /dona soror» («Sorella, tu che sei più triste accetta da chi è triste i doni che valgono più a rinnovare che ad alleviare il dolore»); Pascoli e Bistolfi, che avrebbero poi stretto un fecondo rapporto di amicizia, erano entrati in contatto nel giugno 1905, tramite il barnabita ligure Giovanni Semeria (1867-1931).

Giustamente Sandra Berresford ritiene questa targa uno dei testi figurativi bistolfiani più vicini all'Aesthetic Movement inglese, ancora marcato nella stilizzazione delle figure da evidenti echi tardo preraffaelliti (S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, p. 96). L'esemplare in gesso qui presentato è particolarmente importante in quanto affettuosamente dedicato allo scultore, pittore e scenografo milanese Lodovico Pogliaghi (1857-1950), descritto da Lorenzo Viani «tutto nero, tutto scatti, con un teglino di cappelluccio a fungo, un Bistolfi più cilindrato e bizzoso» (Viani 1943, p. 159). La Galleria d'Arte Moderna di Milano conserva un esemplare in bronzo della targa, mentre alla Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato si trovano un calco del modello in gesso (inv. n. 279) e il disegno preparatorio; un'inedita versione in marmo, senza iscrizione, è stata esitata il 28 novembre 2007 da Christie's a Milano.

BIBLIOGRAFIA: *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 21; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 96, 145, 258; MAZZA 2013, p 94.

4.

Particolare della targa per la Cassa di Risparmio di Milano

1906

bronzo, 41.5 × 20.8 cm
monogramma in basso a destra

Comunemente ritenuta uno dei pochi testi figurativi in cui Bistolfi mostra una netta adesione stilistica ai moduli del Liberty, la targa per la Commissione di beneficenza della Cassa di Risparmio di Milano (1906) appartiene al momento culminante della carriera dello scultore. Si tratta di una composizione con cinque figure femminili in un prato fiorito, poste armoniosamente su diversi piani della visione prospettica, con una ritmica dall'andamento squisitamente "musicale" (la musica, conosciuta e praticata da Bistolfi, al pari della poesia, ebbe un influsso fondamentale sul suo linguaggio plastico).

Bistolfi era stato tra i principali promotori, nonché vicepresidente, dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902, dove si tornò a parlare dei suoi quattro pannelli dipinti su seta inseriti all'interno di un "salotto per signora" (o "sala da musica") realizzato con Giacomo Cometti, già presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900; la rassegna torinese costituì il momento apicale della complessa vicenda del Liberty e per essa Bistolfi aveva disegnato il cartellone pubblicitario (litografato da Romolo Bernardi per lo stabilimento Doyen), che divenne subito il simbolo iconico dell'esposizione.Tuttavia il rapporto dell'artista con il Liberty non fu così semplice e lineare come comunemente si ritiene, tant'è che egli stesso – in una conferenza esposta al Teatro Alfieri di Torino il 4 giugno 1902, su incarico dell'Università Popolare – sosteneva che l'arte moderna «non dovesse avere nessun vincolo di sangue con le apocalittiche visioni di serpenti d'ogni forma e d'ogni colore che si sono avvinti e attorcigliati, con la rapida prolificazione di bacilli, intorno a tutte le cose gabellate, dagli speculatori dell'ignoranza, come il prodotto della moda; e che ha avvolto in tanta inquietudine di incubo le nostre coscienze, sotto il battesimo iperbolico di *Stile Liberty*» (Bistolfi 1902, pp. 150-151). Lo scultore, in realtà, era più vicino al riflusso della poetica e dell'estetica dei preraffaelliti, in particolare Burne-Jones e certo Rossetti, e nella targa per la Cassa di Risparmio di Milano rivela non poche assonanze – lo ha giustamente notato Sandra Berresford – con il Segantini dell'*Amore alla Fonte della Vita* (1896), vero fratello spirituale. Sulla seconda uscita della terza annata dell'"Arte Decorativa Moderna" (1907) è apparsa questa nota: «Alla serie delle opere del Bistolfi aggiungiamo un numero nuovo: una fine targhetta in argento offerta dagli impiegati della Cassa di Risparmio di Milano alla Commissione di beneficenza».

L'esemplare primario della targa era dunque fuso in argento, ma data la piacevolezza del soggetto molte sono state le repliche (con o senza iscrizioni) in materiali diversi, soprattutto gesso, bronzo e altre leghe metalliche "sperimentali" tipiche delle arti decorative dell'epoca, che simulavano la resa dell'argento o del bronzo, a seconda della composizione e della patinatura, consentendo maggiori tirature senza eccessiva perdita di qualità. Si conoscono anche alcune versioni parziali, come quella in esame, con la sola figura femminile di destra, che ha un valore estetico assolutamente autonomo. Dell'opera è noto un disegno preparatorio, pubblicato nella cartella Bestetti e Tumminelli del 1911, poi esposto nella mostra di Casale del 1984 e oggi conservato al Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, insieme a due calchi del modello in gesso, di cui uno datato 1906; un esemplare in bronzo, iscritto e datato 1907, si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, acquistato da Giovanni Schnegler nel 1934.

BIBLIOGRAFIA: "L'Arte Decorativa Moderna" 1907, pp. 58, 64; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 24; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 99, 146, 262; MAZZA 2013, pp. 29, 96.

5.

La Culla

bassorilievo per il monumento commemorativo della battaglia di Madonna di Campagna, 1906

gesso, 39 × 43 cm
monogramma con firma in basso a sinistra

Sull'onda del successo del Monumento funerario Durio, ammirato da Rodin nel 1901 e inizialmente collocato nel cimitero torinese di Madonna di Campagna, Bistolfi – forse proprio per influsso della stessa famiglia Durio – ottenne dal Comitato per il bicentenario dell'assedio di Torino l'incarico di realizzare un monumento-ossario in onore dei caduti della battaglia di Madonna di Campagna, nella quale il 7 settembre 1706 le truppe austro-piemontesi respinsero definitivamente l'attacco degli assedianti franco-ispanici, nell'ambito della cruenta guerra di successione spagnola (1701-1714).

La genesi del monumento, distrutto dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, è riemersa dal prezioso carteggio Pascoli-Bistolfi, studiato da Maurizia Migliorini e pubblicato nel 1992. L'artista menzionò per la prima volta l'opera in una lettera del 5 maggio 1906, indirizzata a Pascoli dallo studio di via Bonsignore: «Mi sono abbandonato in un tempo troppo breve ad un'idea troppo vasta. Voglio fare "La Patria", la bella, la Grande Madre ideale delle nostre anime […]»; si evince, dunque, che Bistolfi pensò da subito *La Patria* come titolo e tema della figura principale, un'allegoria femminile a tutto tondo modellata in soli due mesi. In un'importante missiva del 3 giugno, firmata come quasi tutte «il tuo Leonangiolo», amicale crasi tra Leonardo e Michelangelo coniata dal poeta romagnolo, Bistolfi professava il suo credo simbolico e ideologico, ostile alla fredda, stereotipata e retorica iconografia delle consuete "patrie" monumentali: «Fratello mio, ti mando […] le prime fotografie della mia "Patria". Come vedrai si tratta di una assai semplice cosa, molto semplicemente espressa. […] La sua essenza ideale dovrebbe essere nuova e moderna ma questo non so se sarò riuscito ad ottenerlo. Io vorrei ch'ella fosse un po' di tutto ciò che fu e che dovrebbe esser "La Patria" nel nostro pensiero. La Cibele, la Demetra antica e la Madre ideale dei nostri sogni. La buona Madre quale dovette apparire ai vincitori e ai vinti delle battaglie, nell'ora del sacrifizio supremo o quale vorremmo che fosse nella fraterna utopia dell'amore umano. Le braccia aperte nel desiderio dell'amplesso avrei voluto vaste come gli orizzonti dei nostri monti, dei nostri mari e nel volto e nella dovizia delle chiome e del velo, raccolte le dolci armonie della terra a noi care!…». Il 19 agosto Bistolfi si rivolgeva al poeta, descrivendogli sei rilievi delle formelle bronzee destinate al basamento (in definitiva ne ultimò cinque), dai temi pascoliani vicini alla cultura simbolista laica di primo Novecento: «Ho modellato e stiamo fondendo il fregio decorativo per la base della "Patria". La Culla (con la madre in pianto), il Focolare con la nonna che narra ai bimbi le leggende, il Campanile, la seminazione, la mietitura, la Fossa nel cimitero». Lo scultore sollecitò invano la presenza di Pascoli, dedicatario ideale dell'opera, all'inaugurazione del monumento, che ebbe luogo l'8 settembre 1906 nel piazzale antistante la chiesa di Madonna di Campagna, con una messa celebrata da monsignor Luigi Spandre (1853-1932).

La Culla, replicata autonomamente in marmo, in bronzo e in gesso (talvolta anche patinato), è il brano più sentito e intensamente personale tra i rilievi del basamento; un esemplare in gesso si trova al Musée d'Orsay di Parigi, entrato per donazione nel 1992. Il gesso proposto in questa sede è di particolare pregio e interesse in quanto donato direttamente dall'autore a Mario Gioda (1883-1924), politico e giornalista di spicco, tra i primi seguaci torinesi di Mussolini.

BIBLIOGRAFIA: "L'Arte Decorativa Moderna" 1907, pp. 27-30, 32; *Leonardo Bistolfi* 1911, tavv. 35, 36, 37; BOSSAGLIA 1981, tav. 10; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 99-101, 235; MIGLIORINI 1992, pp. 29-32, 61-65, 68-71; CANAVESIO 2006, pp. 5-64; MAZZA 2013, p. 43.

6.

Targa funeraria per André Gladès

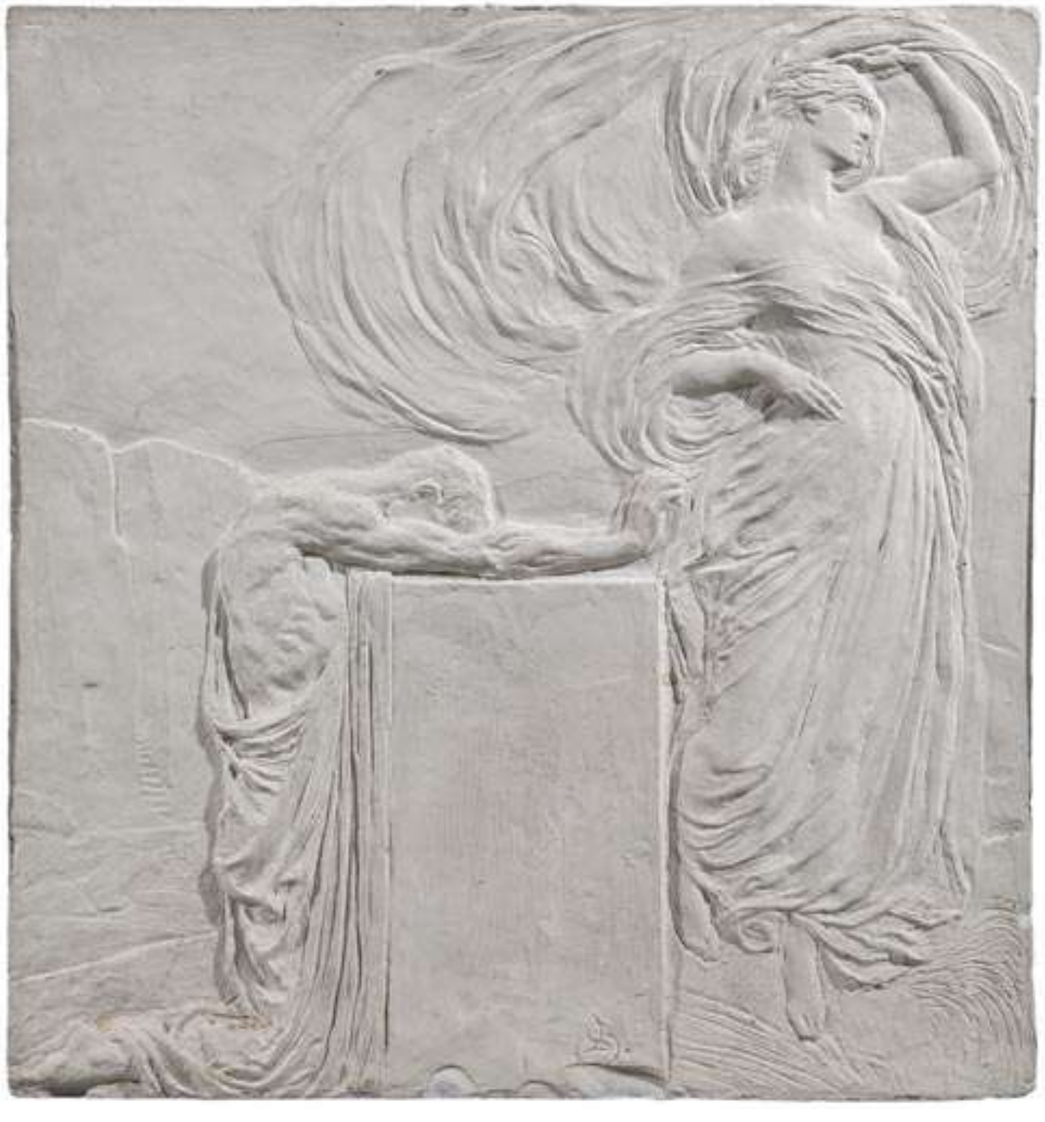
cimitero di Ginevra, 1906-1908 ca.

gesso, 63 × 60 cm
monogramma in basso al centro

La *Targa funebre per Mme Gladès* (con questo titolo la pubblicava Mario Labò nel 1908) è senza dubbio una delle più intense e potenti invenzioni di Bistolfi nell'ambito dei rilievi funerari. Creata all'apice della maturazione simbolista dello scultore, la targa è dedicata alla scrittrice svizzera Nancy-Marie Vuille, in arte André Gladès, che dal cognome materno aveva mutuato parte dello pseudonimo maschile. Nata a Neuchâtel il 25 novembre 1867, Nancy-Marie morì precocemente per problemi cardiaci il 31 gennaio 1906, a Ginevra, alla cui università era stata allieva di Édouard Rod, autore del notevole contributo *Un Poète de la Mort. Le sculpteur Bistolfi*, apparso nel 1904 sulla "Gazette des Beaux-Arts"; di lei si ricordano il romanzo *Le stérile sacrifice* (1901), forse la sua migliore prova narrativa, le traduzioni de *Il mistero del poeta* e *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro, oltre ad alcuni articoli sulla nostra letteratura, compreso un pezzo sul poeta Giovanni Cena. Lo stesso Cena, in una lettera indirizzata a Rod il 28 gennaio 1906, appresa la notizia del precario stato di salute della «gentile scrittrice», affermava di ammirarla con la medesima simpatia «colla quale pensiamo alle poche persone sparse per il mondo che meritano d'esser amate e che ci rendono testimonianza di quel che di buono ha l'umanità» (Cena 1968, p. 126). Forse in virtù degli stretti rapporti che legavano Bistolfi a Cena e a Rod, l'incarico di realizzare la targa per la sepoltura di André Gladès fu affidato allo scultore casalese, che già nel novembre 1906 aveva in studio un disegno dell'opera, subito descritto da Cena in una missiva a Rod (Vinardi 2013, p. 27). La prima a pubblicare la targa, fusa in bronzo e appena collocata al cimitero di Ginevra, fu la giornalista elvetica Hedwig Lotter, in un articolo del 15 maggio 1908. Quasi contemporaneamente Labò, facendo il punto sui *Recenti lavori di Leonardo Bistolfi*, descriveva così la placca: «È inspirata alle parole di Shakespeare: "Lasciate passare questo fantasma, perch'egli non vorrebbe rimanere più lungamente su questa terra". L'uomo, che verso quel fantasma tendeva le mani, è arrestato dall'ostacolo invincibile, che esprime, in quella forma rettangolare, tutta la sua fredda e bruta potenza. Il fantasma dilegua… È una *Sposa della morte*, che fra le tombe s'aggira? È una forma uscita dalla turba pia dei *Ricordi* confortanti il Dolore? È la *Bellezza della Montagna*, che s'è involata dalla roccia nativa? Tutte queste opere, se la visione della targa le rievoca insieme, sono dunque unite da una misteriosa fraternità: questo è appunto l'indizio che entro i confini delle loro linee un sogno vive, che si palesa in forme molteplici e varie. […] Vi basti osservare la soavità della figura vagante – osservare com'ella non soltanto campeggi nel quadro; ma veramente riempia il cielo di sé, splendendo come una mesta aureola, intorno a quel capo dolente abbandonato sul macigno quasi in olocausto» (Labò 1908, pp. 132-133).

Monica Vinardi ha puntualmente evidenziato che «l'uomo prostrato […] in preghiera, dalla muscolatura scarna, rivelava la sua filiazione da un disegno di Klimt pubblicato su "Ver Sacrum" nel 1902 […]» (Vinardi 2013, p. 27). Il modello di questo raro e importante rilievo in gesso è conservato, insieme a una replica, alla Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato (inv. n. 321); un'altra versione appartiene alla Collezione Cavallini Sgarbi di Ferrara, mentre un'esemplare patinato bronzo e dedicato a Plinio Nomellini si trova nella raccolta del Museo Civico di Livorno.

BIBLIOGRAFIA: LABÒ 1908, pp. 129-134; LOTTER 1908, pp. 238-239; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 41; CENA 1968, vol. III, pp. 125-127; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 104, 147, 236; A. PANZETTA, in *Divagazioni tra poesia e simbolismo* 2009, s.p.; MAZZA 2013, pp 97, 163; VINARDI 2013, pp. 18-30; A. PANZETTA, in *La Collezione Cavallini Sgarbi* 2018, pp. 314-315.



7.

Modello della medaglia per la Targa Florio, verso

1907

gesso, Ø 37 cm
monogramma in basso al centro

Figlio minore dell'armatore, imprenditore vinicolo e senatore palermitano Ignazio Florio, il giovane Vincenzo (1883-1959), erede delle attività di famiglia, pilota automobilistico e futuro mecenate sportivo, nel 1904 prese parte al Circuito di Brescia. In quella circostanza, sollecitato dall'organizzatore Arturo Mercanti, pensò di istituire una coppa anche in Sicilia, sul tipo della francese Gordon Bennett o della statunitense Vanderbilt. A rafforzare tale idea contribuì in modo determinante l'intervento di Henri Desgrange, proprietario del periodico parigino "L'Auto"; nacque così la cosiddetta Targa Florio di Palermo, la cui prima edizione ebbe luogo nel maggio 1906. Dopo le non poche difficoltà dell'anno d'esordio, nel 1907 la Targa Florio, che sarebbe durata fino al 1977 per un totale di 61 edizioni, era già definita la «perla del Mediterraneo», ottenendo ben 55 iscritti provenienti da tutto il mondo, che guidavano vetture delle principali case automobilistiche. A Leonardo Bistolfi venne commissionata una delle due medaglie per la gara del 1907 (l'altra la realizzò il medaglista Alexandre Charpentier), mentre la creazione della targa vera e propria fu nuovamente di René Lalique, che aveva ideato con successo quella della prima edizione (la terza targa, nel 1908, la firmò invece Duilio Cambellotti).

La rivista torinese "L'Arte Decorativa Moderna" fece uscire, sul quinto numero della terza annata, un interessante articolo dell'architetto e critico genovese Mario Labò, che si soffermava, tra l'altro, sulla recente prova di Bistolfi: «Nel diritto, a ricordare l'isola ardente, […] è figurato un centauro che porge il serto di palma. La fiera alza le nari come per annusare il vento – e dal placido mare che tremola in fondo quel vento si vede con strana evidenza salire». Ma, effettivamente, l'autentico pezzo forte della medaglia era il verso, saggio di purissimo, visionario bistolfismo: «Nel rovescio», seguitava Labò, «è raffigurato il turbine della velocità, in uno di quei sottili bassorilievi dalla composizione originale ed ingegnosa che hanno creata al Bistolfi, fin dalla sua prima giovinezza, una singolare fama di scultore pittore. Questo bassorilievo ci persuade sempre di più che il simbolo deve essere una *conferma*, e non una materiale *ripetizione*, dell'idea simboleggiata. Quante targhe per società o gare automobilistiche si sono coniate, da che automobili esistono, che non rechino in un angolo, magari mal disegnata e mal connessa, una piccola vetturetta, filante via fra nuvoli di polvere? Invece il Bistolfi ha qui già fatto una concessione segnando il cerchione di gomma intorno alla ruota che è nel centro della composizione – ma quella ruota ha un valore tutto decorativo, e per niente simbolico. Tutta la significazione è già efficacemente manifesta nella vertigine della corsa in cui quei corpi s'inseguono: quale rigido, quale rapito nel molle abbandono di un sogno» (Labò 1908, pp. 131-132).

Del verso della medaglia si conosce un disegno preparatorio (658 × 478 mm) di proprietà del British Museum di Londra, dedicato al pittore, incisore e illustratore britannico Frank Brangwyn (1867-1956), che fu il tramite tra Bistolfi e il collezionista giapponese Kojiro Matsukata. Del modello di 37 centimetri di diametro, da cui sono state ricavate le medaglie coniate per la gara del 1907, esistono delle repliche in bronzo o in altre leghe tipiche del primo Novecento, oltre ad alcune rare versioni in gesso, come quella qui presentata, particolarmente fine di qualità e in perfetto stato di conservazione.

BIBLIOGRAFIA: *Targa Florio* 1907, tav. n. num.; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 23; BAIRATI, BOSSAGLIA, ROSCI 1973, tav. 7; BOSSAGLIA 1981, p. 23; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 137, 288.

8.

La Morte, busto

La Morte e la Vita (*Verso la luce*), tomba Abegg, cimitero Enzenbühl di Zurigo
ante 1912-1913

gesso, 54 × 60 × 49 cm
monogramma e data [1906] a destra sul basamento

Il gruppo marmoreo *La Morte e la Vita*, conosciuto anche con il titolo *Verso la luce*, è l'ultimo lavoro funerario bistolfiano di ampio respiro terminato prima della cesura della Grande guerra e, in un certo senso, esso chiude idealmente – in chiave plastica aggiornata rispetto agli esordi – un'intera epoca, ossia la lunga stagione simbolista, iniziata per lo scultore intorno al 1890 con *La Sfinge* della tomba Pansa del cimitero di Cuneo. Inaugurato nel 1913, dopo essere stato collocato in una radura isolata del cimitero Enzenbühl di Zurigo, sulla collina dello Zürichberg, tra la foresta e il lago (luogo fin dal primo momento destinato alle due statue), il monumento sepolcrale era stato commissionato dalle signore Escher-Abegg e C. Abegg, appartenenti a un'illustre famiglia di banchieri e industriali tessili zurighesi, profondamente legati all'Italia e in particolare al Piemonte. Che il gruppo *Verso la luce*, dall'iconografia così enigmaticamente anticonvenzionale, fosse una prova molto sentita e coinvolta risultò ben chiaro da subito. Nel marzo 1912, mentre lavorava per completare l'opera, Bistolfi affermava: «[…] quello che non potete immaginare è la lotta angosciosa e quasi paurosa, che ho combattuto in questi mesi di silenzio, per compiere il mio *Verso la luce*. Tutti i tormenti dell'idea. Tutta la febbre della volontà, che si urta contro la bruta materia, tutta l'ansia dell'ignoto che deve farsi tangibile, io ho sofferto. E ancora adesso vi scrivo dopo aver lavorato fino alle 11 di sera. Quando verrete a vedere le creature che fanno dolorare me e voi?» (Rossi 1934, pp. 167-168). Ben altri toni, meno estatici e più disincantati, avrebbe avuto lo scultore circa quindici anni dopo, dialogando con il futuro critico teatrale Francesco Bernardelli, in visita allo studio di La Loggia, colpito dalla speciale armonia – da lui definita «più vera» – tra le due statue, ammirate nel piccolo giardino: «Vede […] è tutta questione di centimetri. Se la distanza fra le due figure fosse d'un dito maggiore o minore la Vita non sarebbe più affascinata dalla Morte, la voce e l'eco s'infrangerebbero nello spazio. È quella realtà di cui mi parla!… Vede il collo della Morte? Senta: io avevo una modella dal collo lunghissimo, e quando posava glielo facevo tirare in su quanto più poteva, ma non ero mai soddisfatto. Un giorno, quasi furtivamente, segai il collo della statua e l'allungai di 10 centimetri, dico 10… ed ora va bene» (Bernardelli 1926, p. 3).

Nell'ottobre 1913 la poetessa Ada Negri assistette all'inaugurazione del monumento funerario Abegg; colpita in primis dalla rappresentazione della Morte, la descrisse in maniera particolarmente evocativa in un articolo che "La Stampa" di Torino pubblicò il 15 ottobre: «Bianca su un vasto piedistallo bianco, col viso verso il cielo, gli occhi chiusi e pur veggenti, le magnifiche braccia abbandonate lungo i fianchi, – rivelata nelle più gelose bellezze del corpo maturo e possente, e pur vestita di tutte le gramaglie dell'umanità, – Ella appariva immobile, ma camminava: camminava innanzi a sé, seguendo un suo fatale, costante, invisibile ritmo». Dopo aver tratteggiato anche la figura della Vita, «giovine come Psiche, ma non acerba», la scrittrice proseguiva il partecipato resoconto: «Sedetti, muta, con l'anima raccolta negli occhi, sur una bassa balaustra di tomba. Vicino a me le due Gentilissime che portano il nome della famiglia zurighese per la quale il monumento fu innalzato, – Abegg – guardavano, anch'esse, e tacevano. Leonardo Bistolfi andava e veniva intorno al suo lavoro, al quale aveva dato, un'ora innanzi, gli ultimi ritocchi: inquieto, nervoso, studiando e pesando gli scorci, lo sfondo, l'effetto per ogni lato; rispondendo ad alta voce alle proprie stesse domande». Di fronte a tanto appassionato tormento, Ada Negri non poté non chiedere direttamente all'autore da dove gli

fosse venuta l'ispirazione per una simile creazione: «Ero venuto qui», le rispose Bistolfi, «or fa qualche anno, per vedere il terreno ove avrebbe dovuto sorgere il monumento. Un mattino d'agosto: una follia di luce. Non vidi mai tanta luce. Tutto splendeva, cielo, lago, campi, foreste. Partii come abbacinato. Stetti alcun tempo senza poter nulla ideare; ma chi spiegherà mai i misteri della cerebrazione incosciente?… Un giorno, a Torino, tutta quella luce mi rifolgorò nella memoria: le mani, *da sole*, presero a dar forma alla creta; e uscirono, per incanto, *da sé*, le due figure che qui vedete: figure di luce: sintesi di luce e di serenità. Poi che la Morte non è che piena e consapevole serenità» (Negri 1913, p. 3). Queste poche, dense righe contengono alcune informazioni fondamentali per capire fino in fondo la dimensione creativa di Bistolfi: l'importanza dell'ambiente naturale quale fonte primaria di ispirazione per l'opera ad esso destinata, la creatività intesa come frutto di processi puramente inconsci che portano a un'azione quasi "automatica" (per non dire da "trance medianica") delle mani sulla creta, e la morte vista come massima pienezza spirituale; infine, il dato saliente: la commissione, e di conseguenza la gestazione, della tomba Abegg risale a diversi anni prima rispetto al 1913, contrariamente a quanto si è finora ritenuto, collocandone la genesi tra il 1912 e l'anno successivo.

Un'interessante interpretazione della testa della Morte, carica di echi wagneriani, la si deve al critico musicale Ernesto Ferrettini, che sulla "Gazzetta del Popolo" del 7 ottobre 1913 scriveva: «Nel volto – una delle più profonde ed espressive e suggestive concezioni del Bistolfi – non è durezza. Gli occhi invece si socchiudono, e il labbro si incurva dolcemente […]. Così appare Brunilde a Siegmund, tragica annunziatrice di quella fine, cui bene la vergine immortale vorrebbe sottrarre il giovine eroe, e non può. La Morte fatale è essa stessa soggiogata dalla fatalità, che incombe su ogni cosa, su ogni destino umano e sovrumano. Erda è più forte della temeraria valchiria. Il Fato avvince la Morte». Altra cosa interessante notata da Ferrettini è l'importanza dello spazio vuoto tra le due figure, che «si riempie di effluvi misteriosi», unendole attraverso la distanza, paragonata dal critico a «certi improvvisi silenzi delle falangi orchestrali», vibranti «di sonorità, che l'orecchio non percepisce» e che «l'anima sente, confusamente, ma profondamente». Non banale, infine, la conclusione: «[…] in quest'opera tutta nutrita di bellezza pensosa e di nobile austerità la Svizzera sentirà qualche cosa del cuore di un suo figlio: di Arnoldo Boecklin» (Ferrettini 1913, p. 5). Il modello in gesso del gruppo *Verso la luce* venne esposto alla Biennale di Venezia del 1914, nei Giardini di Castello, sulla collinetta della cosiddetta "Motta di Sant'Antonio", per rispettare l'originario effetto scenografico dell'opera.

A un certo punto la tomba Abegg incrociò le sorti del giovane Lucio Fontana (1899-1968) e di suo padre, lo scultore Luigi (1865-1946), emigrato da Varese in Argentina, dove aveva impiantato, a Rosario, sul fiume Paraná, una propria bottega (la "Fontana y Scarabelli"), affermatasi presto nel settore della statuaria funebre, della ritrattistica e delle decorazioni architettoniche. Tra il 1924 e il 1927 – periodo in cui Lucio, che si era formato a Brera sotto la guida di Adolfo Wildt, collaborava con la ditta paterna – Luigi si dedicò all'importazione di opere funerarie italiane in Argentina, fungendo da mediatore tra i committenti di Rosario e gli artisti italiani, e occupandosi altresì di progettare ed edificare i relativi monumenti sepolcrali. Nel 1923 iniziarono le trattative tra Bistolfi e Paolo Recagno, erede dell'importante società di importazioni "Casa Fratelli Recagno", che per il mausoleo di famiglia non

gli richiedeva un'invenzione originale, bensì la replica di un lavoro già noto e apprezzato. Lo scultore spedì diverse fotografie e la scelta di Recagno cadde sul gruppo *La Morte e la Vita*, opera alla quale l'artista confessò di aver donato le forze più intime e più intense del suo talento e del suo cuore, come si evince dalla documentazione conservata a Rosario dagli eredi Castagnino-Recagno (Sbaraglia 2018, pp. 136-139). La realizzazione del gruppo marmoreo e della tomba fu affidata ai Fontana, che ricevettero direttive assai precise. Al monumento venne concesso un posto privilegiato all'interno del cimitero El Salvador di Rosario: un'isola verde con un'ampia radura circondata da abeti; l'architettura del sepolcro, un semplice parallelepipedo costituito da blocchi di granito delle sierre di Córdoba, esaltava al meglio la carica teatrale delle due statue. Nell'armonica testa in gesso *Melodías*, modellata da Lucio ed esposta all'VIII Salón di Rosario del 1925, si ritrovava un sottile rimando formale al volto della Morte di Bistolfi, che avrebbe influenzato la futura star dello Spazialismo soprattutto a livello "concettuale", in merito alla questione nodale del rapporto tra l'opera e lo spazio.

Una versione in bronzo delle due figure del gruppo *Verso la luce*, a grandezza naturale, si trova nella collezione del National Museum of Western Art di Tokyo, insieme a uno studio dell'opera (sempre fuso in bronzo); queste sculture appartengono a un nucleo di otto pezzi che l'armatore nipponico Kojiro Matsukata (1865-1950) acquistò direttamente da Bistolfi nella primavera del 1918 e che approdò in Giappone dopo la fine della Prima guerra mondiale, per essere infine donato da Shigeko Eguchi al NMWA, nel 2001, al termine di complicatissime e oltremodo lunghe vicende (Takahashi 2002, pp. 33-44). Il modello in gesso della figura della Morte, oltre a un disegno della stessa, è conservato al Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi di Casale Monferrato (inv. n. 331). Una testa della Morte in marmo appartiene al Museo casa natale Arturo Toscanini di Parma, mentre un busto bronzeo regalato dall'autore a Clemente Pugliese Levi è stato donato dalla famiglia del pittore alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, nel 1937; un altro bronzo è invece custodito al Museo Leone di Vercelli. Un busto in gesso lo si può ammirare alla Wolfsoniana di Genova Nervi, donato nel 2007 dal collezionista e filantropo statunitense Mitchell Wolfson Jr. Abbastanza vicino a quest'ultimo, il gesso qui presentato mantiene – grazie alla superficie mai "toccata" – tutta l'estrema sensibilità del modellato vibrante di Bistolfi. Il fatto che lo scultore, che tra l'altro schizzò un'idea del monumento in uno dei suoi taccuini, avesse dichiarato ad Ada Negri di aver ricevuto la commissione della tomba Abegg qualche anno prima rispetto al 1913, data d'inaugurazione, avvicinerebbe cronologicamente l'invenzione della testa della Morte a quella dell'*Alpe* del monumento a Segantini di St. Moritz (scheda n. 1), confermando una non trascurabile vicinanza stilistica tra i due volti, già più volte rilevata da molta critica.

BIBLIOGRAFIA: RIZZI 1913, pp. 2-3; GIGLIOTTI D'ANDREA 1923, pp. 240-248; COZZANI 1927, pp. 23-31; BOSSAGLIA 1981, p. 29; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 117-118, 240; DE MICHELI 1992, pp. 22-23, 25-26; FERGONZI 1995, p. 104; MAZZA 2013, pp. 38, 42, 45, 102.

9.

La Volontà (*L'Industria*)
1925 ca.

marmo, 67 × 36 × 30 cm
monogramma con firma a destra sul basamento

9 bis.

La Volontà (*L'Industria*)
1925 ca.

bronzo, 59.5 × 35.8 × 30.3 cm
monogramma sul basamento

La scultura intitolata *La Volontà*, tramandata anche con il titolo *L'Industria*, costituisce un caso quasi unico all'interno del corpus bistolfiano a tutt'oggi noto: infatti dell'opera, con ogni evidenza un lavoro di assoluto impegno e di superba invenzione, non si conosce l'esatta circostanza per la quale venne creata, né l'eventuale committenza, e non risulterebbe alcuna presenza espositiva prima di quella alla mostra postuma di Casale Monferrato (allestita dal 4 al 18 settembre 1938 nelle sale del prestigioso Palazzo Gozzani di Treville, sede dell'Accademia Filarmonica), dove venne presentato un esemplare in bronzo catalogato con il numero 33 e intitolato *La Forza della Volontà*.

Questo importante testo figurativo, un'opulenta allegoria femminile, in parte nuda e in parte coperta da un manto meravigliosamente panneggiato, con la mano sinistra appoggiata su un'incudine, rivela qualche affinità stilistica con la statua del *Dolore* della tomba Hofmann al Cimitero Monumentale di Torino (1925) e, parzialmente, tradisce anche qualche assonanza con la figura muliebre che tiene una testa di Medusa nel bassorilievo per Arturo Graf (1927), posto all'interno del cortile del Rettorato dell'Università di Torino, in via Po. Questi rimandi formali sono dunque coerenti con la datazione finora attribuita alla *Volontà* dagli studiosi specialisti, che hanno ragionevolmente pensato di collocare la realizzazione della scultura intorno alla metà degli anni Venti. La stupenda chioma della donna ondeggia con quel movimento caratteristico della maniera bistolfiana più estrema e matura, tipica dell'anteguerra, ma il turgore e la monumentalità delle forme denotano un timbro già diverso, più robustamente sensuoso, meno etereo e sognante. La sontuosità e l'opulenza dell'allegoria paiono incarnare in modo esemplare la mutazione dei codici simbolisti dell'autore, avvenuta a cavallo della Grande guerra e nei primi anni del ventennio littorio, proprio quando nasceva il novecentismo sarfattiano.

La Volontà, per la folgorante bellezza del soggetto, ha goduto di una certa fortuna, testimoniata soprattutto dalle varianti in bronzo, prevalentemente a patina scura (quasi nera) o verde (archeologica), meno frequentemente bruna. Il rarissimo e inedito esemplare in marmo qui presentato, di qualità superlativa e in perfetto stato di conservazione, è di particolare importanza in quanto appartenuto fin dalle origini ai Dorna Metzger, committenti di una versione del *Cristo Brayda* per la loro tomba di famiglia al Cimitero Monumentale di Torino (vedi scheda n. 2). Bistolfi coltivò, condividendolo con Arturo Toscanini, un rapporto di profonda amicizia con Francesco Giuseppe Metzger (1865-1914), di origini alsaziane, titolare dal 1888 dello storico birrificio torinese di via San Donato (nato nel rione Valdocco), che divenne poi, dopo il 1914, di proprietà di Carlo Dorna (1877-1950), figlio di Marie Metzger e Felice Dorna; insieme alla moglie Maria Bechis (1882-1932), Carlo rimase sempre legatissimo ai coniugi Bistolfi.

Il modello in gesso dell'opera è custodito al Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi di Casale Monferrato (inv. n. 7290), donato nel 2000 dal nipote dello scultore, Andrea Bistolfi (1927-2019). Un esemplare in bronzo si trova nella collezione del Museo Vito Mele a Santa Maria di Leuca (Lecce). Non va dimenticata, infine, una versione bronzea sorretta da una superba colonna in legno dello scultore ed ebanista Giacomo Cometti (tra i più stretti collaboratori di Bistolfi), riscoperta da Daniela Balzaretti nel corso della sua pionieristica attività di gallerista a Milano.

BIBLIOGRAFIA: Barilli 1977, p. 217; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, p. 302; MAZZA 2013, p. 152; AUDOLI 2015, pp. 30-31.

9 bis. *La Volontà* (*L'Industria*), variante in bronzo, 1925 ca.

10.

EDOARDO RUBINO (Torino 1871-1954)

Targa per Giovanni Faldella e Leonardo Bistolfi

1913

bronzo, 64 × 48.5 cm
firmato sul rilievo in basso a destra

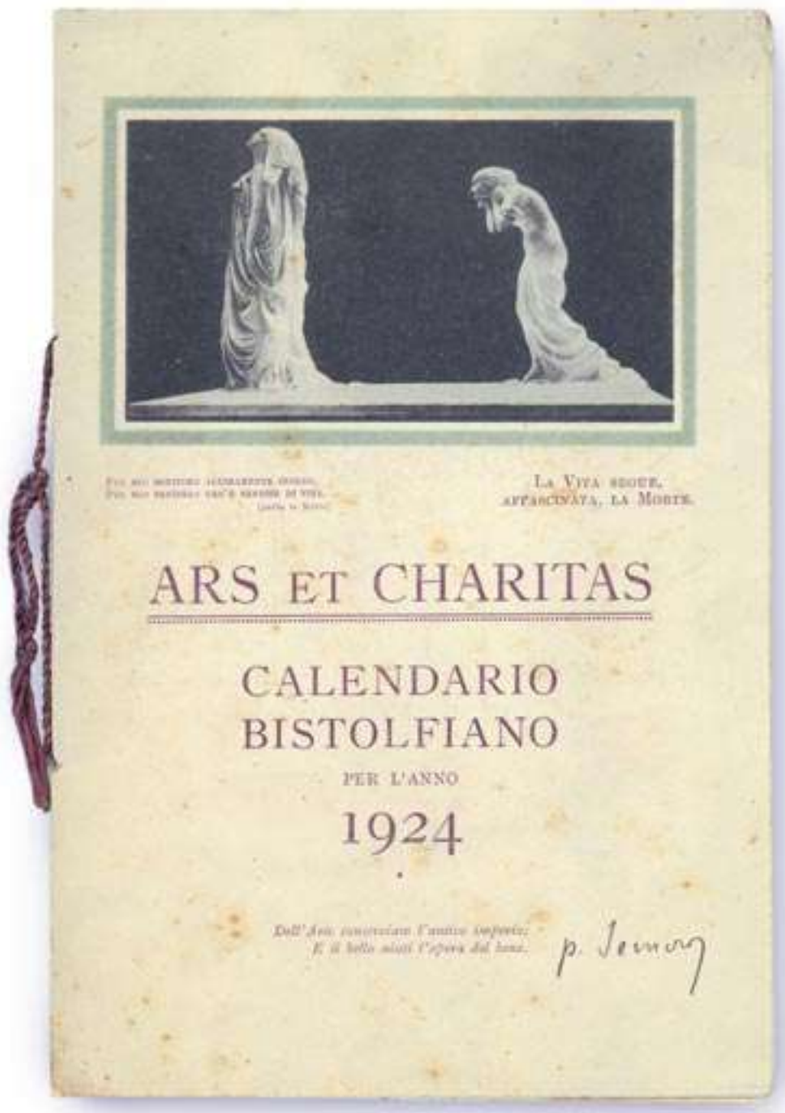
Quando Edoardo Rubino – forse il più raffinato e sensibile modellatore della sua leva, per non dire di quell'intera generazione di allievi di Tabacchi usciti dall'Accademia Albertina di Torino – fu incaricato di realizzare la targa per la nomina di Giovanni Faldella e Leonardo Bistolfi a cavalieri dell'Ordine Civile di Savoia, aveva quarantadue anni ed era nel pieno della maturità artistica. Dopo l'esordio pubblico nel capoluogo sabaudo con il gruppo *La Dora* per la fontana monumentale del Parco del Valentino, progettata dall'architetto Carlo Ceppi nell'ambito dell'Esposizione generale italiana del 1898, la carriera e la fama di Rubino, nato in condizioni sociali non agiate, subirono un'impennata con l'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino del 1902, per la quale egli aveva eseguito il grande gruppo decorativo *La Danza* e le statue ornamentali *La Pittura* e *La Scultura*, che lo proiettarono nell'empireo del Liberty a livello nazionale e internazionale; futuro docente all'Albertina (ebbe la titolarità della cattedra di scultura dal 1924 al 1936, anno in cui era già senatore del regno), abile ritrattista e autore di notevoli monumenti celebrativi, oltreché di opere funerarie d'intonazione preraffaellita e simbolista, l'artista coronò l'incalzante crescendo della prima parte della sua carriera – quella che si concluse con la Grande guerra e la fine della Belle Époque – con l'elezione a consigliere comunale per i liberali, nel 1914.

Il 14 dicembre 1913 il quotidiano torinese "La Stampa" dedicava un trafiletto alla recente nomina di Faldella e Bistolfi, menzionando anche la consegna ufficiale della placca di Rubino: «Il Comitato per le onoranze al senatore Giovanni Faldella ed allo scultore Leonardo Bistolfi, costituitosi per contrassegnare con una pubblica manifestazione la loro nomina a cavalieri dell'Ordine Civile di Savoia, si è riunito ieri in una sala municipale per deliberare sulle modalità della consegna ai due illustri cittadini della targa in bronzo la cui esecuzione il Comitato affidò allo scultore Edoardo Rubino […]». Lo scrittore, giornalista e politico Giovanni Faldella (1846-1928), nativo di Saluggia, in provincia di Vercelli, fu una presenza nodale all'interno delle complesse relazioni tra la scapigliatura lombarda e quella piemontese, inizialmente intrecciate in seno alla Società Dante Alighieri, cenacolo letterario fondato a Torino intorno al 1865 su iniziativa studentesca; la riscoperta di Faldella, a lungo dimenticato, la si deve in particolare al filologo Gianfranco Contini, il quale lo riteneva un esponente di prima grandezza di quella linea plurilinguistica d'inclinazione sperimentale che, partendo da Carlo Dossi, arrivava fino a Gadda (Contini 1953, pp. 7-48).

Nel rilievo, assai ben composto e modellato con la robusta squisitezza tipica dell'artista torinese, arde un tripode paganeggiante e campeggiano tre allegorie femminili dai tratti un po' androgini, di ascendenza simbolista e con evidenti rimandi bistolfiani, soprattutto per quanto riguarda la figura appena in secondo piano, sospesa in elevazione; da notare, nella parte alta al centro, la scritta latina «Aluerunt / flammam» («Alimentarono la fiamma»). Di questa placca bronzea, in assoluto una delle più significative create da Rubino, è a tutt'oggi noto solo l'esemplare qui presentato, iscritto e completo della sua cornice originale in legno (la superba qualità di fusione e di patinatura farebbero pensare a una copia primaria). Dalla targa è anche stata tratta una placchetta (65 × 47 mm), coniata dal fiorentino Mario Nelli.

BIBLIOGRAFIA: "Gazzetta del Popolo" 1913, p. 6; "La Stampa" 1913, p. 6; "L'Artista Moderno" 1918, p. 146.

Calendario bistolfiano pubblicato nel 1924 come strenna benefica dell'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia, fondata dai sacerdoti Giovanni Minozzi e Giovanni Semeria. In copertina è riprodotto il gruppo della tomba Abegg di Zurigo con il titolo alternativo *La Vita segue, affascinata, la Morte* e il distico di endecasillabi «Pel mio sentiero alteramente incedo / pel mio sentiero che è sentier di vita / (parla la Morte)». La declamazione silente della Morte, che avanza con un piglio teatrale da diva del muto, sottolinea l'afflato "scenico" dell'opera



WORKS AND DAYS
Notes for an artistic biography of Leonardo Bistolfi

ARMANDO AUDOLI

1959-1900 – Studies, early years with the Scapigliati and conversion to Symbolism

Leonardo Bistolfi was born in Casale Monferrato on 15 March 1859. His father Giovanni (1835-1861), who carved and sculpted in wood in his workshop in the contrada di San Paolo (later via Vittorio Emanuele II), died when Leonardo was only two years old, leaving him with only his mother. Giovanni had been a member of the General Mutual Insurance Association in Casale, with which his son was always to maintain close ties after moving away from his birthplace, eventually becoming its Honorary President and, above all, subscribing to its noble aims and objectives as long as lived. Leonardo grew up in the house of his maternal grandfather, Luigi Amisano, where his aunt Giuseppina took special care of him, while his mother Angela had no option but to pursue her career as a junior school teacher in Casale's municipal schools. Stimulated to cultivate his musical talent, the gifted boy learned to play the violin, but also has the opportunity at a very early age to demonstrate unusual artistic gifts, which earned him the support of his uncle, the decorative painter Evasio Bistolfi. As a result, he first studied drawing at the Leardi Technical College in Casale, under the illuminated guidance of the architect Giuseppe Archinti, the brother of the more famous artist and intellectual Luigi, who lectured at the Brera Academy in Milan (announcing a future portrait of the first teacher to be executed by Bistolfi as a generous gift to the Leardi College, the Casale scholar Reto Roedel was later to write in the 31 October 1924 issue of the local newspaper 'Il Monferrato' that Giuseppe Archinti "taught a whole generation to appreciate the culture of beauty").

In 1874, the Municipality of Casale awarded young Leonardo a scholarship that enabled him to go to Milan, where from the following year he attended the Brera Academy. On 25 January 1875, he was admitted to the School of Elements of Figuring, where Raffaele Casnedi taught with his assistant Bartolomeo Giuliano, and in November he enrolled in the course of Art History, taught by Antonio Caimi. In 1876, he attended the School of Perspective and the School of the Nude. Finally, on 5 February 1878, he entered the School of Sculpture, directed by Giosuè Argenti, where he modelled *Sulla rupe di Saffo* (*On the Rock of Sappho*), a title still heavily influenced by the suggestions of Romanticism, as his first-year test piece. The years Bistolfi spent in Milan were of fundamental significance for the close ties he developed with the area of the Scapigliati, both artists and writers. Between his attendance at Brera and a well-known osteria frequented by Milan's artistic Bohemians at the end of via Ponte Vetero, he met and got to know, among others, the brothers Ernesto and Leonardo Bazzaro, Bartolomeo Bezzi, Angelo Bottinelli, Tranquillo Cremona, Francesco Filippini, Giuseppe Mentessi, Gaetano Previati, Medardo Rosso, Giovanni Segantini, Emilio Sperati and Cesare Tallone.

In 1879, Bistolfi moved to Turin to continue his studies with the Lombard sculptor Odoardo Tabacchi, who had held the chair in sculpture at the Albertina Academy since 1867. Tabacchi took Bistolfi on in his atelier for a short period, but soon encouraged him to open his own studio, so as to break out of the mould and free himself of the repetitive routine of working in another artist's workshop. The disciple listened to his maestro and found himself a space in via Artisti 31, in the Vanchiglia neighbourhood. In 1881, the year when he made his début at the Turin Society for the Promotion of Fine Arts (known as the Promotrice) with the sensual marble bust *Ardens larva* (*Burning Mask*), Bistolfi received the commission to work on the tomb of the Brayda and Fontanella families (*L'Angelo della Morte – The Angel of Death*) in Turin's Monumental Cemetery, the first work in what was to become a successful production of funerary pieces, with a wealth of masterpieces, that was destined to mark the sculptor's entire creative career, at an early stage earning him the epithet of the "poet of death" that, in due course, became a somewhat abused stereotype, not dissimilar to the term "Bistolfism".

1881 was a successful year for Bistolfi, who also received the commission for the monument to the Capuchin monk and benefactor from the Valle d'Aosta Pierre-Thomas Lachenal, also known as Père Laurent: a larger-than-life statue that was shown in plaster at the Turin Promotrice in 1889, while the original was being cast in bronze by Fumagalli for the Refuge des Pauvres in Aosta, a home for the destitute run by the Little Sisters of the Poor. In 1882, the mischievous little terracotta group of *Le lavandaie* (*The Washerwomen*) was refused – accompanied by a vivid polemic fallout – by the Promotrice, which described it as "indecent". Presented

provocatively in the window of a Turin store, it was then shown successfully at the Brera, in a culturally less staid setting, before turning up once again in bronze just two years later, in 1884, at the Italian General Exposition in Turin. *The Washerwomen* launched a vein of idyllic, rustic and peasant subjects, characterised by a plastic picturesqueness with Verist and Scapigliato influence (*Tramonto – Sunset*, *Gli amanti – The Lovers*, *Pei campi – Out in the Fields*, *Autunno – Autumn*, *Vespero – Eventide*, *Boaro – The Cowherd*, *Raggio di sole – Sunray*, *I contadini – Country people*, *Piove –It rains*, *Al sole – In the Sunshine*, *Terzetto – Trio*), a production that was only to end in 1893 with his lyrical *Crepuscolo – Twilight*, pregnant with decadent moods.

In 1883, the sculptor was entrusted with the execution of a commemorative bust of Antonio Fontanesi for the Albertina Academy, a project promoted by Tabacchi together with others, including the poet and judge Giovanni Camerana and the painter Lorenzo Delleani, who in future years were to become two of Bistolfi's closest friends (he dedicated a medal and a medallion to the first and to the second a headstone in the cemetery of Pollone and a monument, inaugurated on 22 October 1911, in the Piazza della Parrocchia, also in Pollone). The Albertina is also home to a bronze bust of Corrado Corradino, modelled at a later date and donated on 28 February 1937 by the committee set up to honour the Turin writer and poet's memory. In the meantime, Giulio Monteverde, who had spent a very short time working in Bistolfi's father's workshop, helped him win the commission to execute the monument to Urbano Rattazzi in Casale Monferrato (1883-1887). In the following years, the artist created a substantial number of commemorative plaques and monuments dedicated to personalities in his native town of Casale: Giuseppe Ollearo (who had studied with the sculptor at Brera and died very young in 1883), Giovanni Cabria, Giuseppe Antonio and Ottavio Ottavi, Aristide Oggero, Alessandro Savio, the attorney Ferraris, the industrialist Mazzero and the knight Sir Arturo Marescalchi. From 1883, Bistolfi was a member of the Turin Artists' Club (Circolo degli Artisti), which he served over the years in a variety of positions (member of the Executive Committee, Vice-President and President). In about 1883-1884, Giacomo Cometti joined his studio as an assistant, remaining with him for some twenty years and contributing a special sensitivity for the modern decorative arts that came from his uncommon gifts as a cabinetmaker. On 24 December 1885, Bistolfi was introduced to the Dante Alighieri masonic lodge in Turin, which was not incompatible – in terms of its ideals, once the elements of the initiation were behind him – with his humanitarian beliefs, which led him to share a degree of socialist ideology that he combined with the political and aesthetic thinking of John Ruskin and William Morris. It was at some time in either 1885 or 1886 that Bistolfi visited Rome for the first time.

Bistolfi's first son Giovanni (1886-1962) was born on 16 August 1886 to the artist's twenty-seven year-old companion Maria Gusberti (1859-1953) from Cremona, who had moved to Turin in 1882 and would marry him on 27 May 1893. Known as Gian, their firstborn would become a narrator, librettist, director and screenwriter. Leonardo, Maria and their new-born baby went to live a stone's throw from the studio, in via Vanchiglia 16, where they stayed until 1893. The Rome Gallery of Modern Art bought the small bronze group *Piove* (*It rains*) that had been presented at the National Artistic Exposition in Venice in 1887. The sources attribute a bust for the Bolmida tomb in Turin's Monumental Cemetery and the medals of the Barbieri House in Vigone to the same year. In the meantime, the model prepared for the competition for an equestrian monument to Giuseppe Garibaldi in Milan (1887-1888) was turned down by the Commission in favour of the one prepared by Ettore Ximenes, but the artists on the Milan art scene (headed by Vittore Grubicy de Dragon, who was destined to develop a crucial relationship with Bistolfi) opened a subscription to promote a bronze cast of it to offer to the City of Milan, which was shown in 1894. This is also the period when Bistolfi made the bronze bust *Mater Dolorosa* (*Suffering Mother*), which was shown at the Promotrice in 1887 and once again in his one-man show at the Venice Biennale in 1905, and *I contadini* (*Country people*), one of the most popular subjects of the Scapigliato period, which was presented at the Promotrice in 1888. In the same year, the artist took part in the Italian Exposition in London with his bronzes *Tramonto* (*Sunset*), *Piove* (*It rains*), *I contadini* (*Country people*) and *Terzetto* (*Trio*), while he sent *Mater Dolorosa* (*Suffering Mother*), *Piove* (*It rains*) and *I contadini* (*Country people*) to the third International Art Exhibition in the Glaspalast in Munich, the last with the German title *Ländliche galanterie* (*Countryside Gallantry*), a superb cast made by Fumagalli that belonged to the Italian King Umberto I and cropped up again on the antiques market in 1997, when it was studied by Alfonso Panzetta.

In 1889, Bistolfi ventured into a parallel career as a poet and art writer, first commenting primarily on the shows held by the Promotrice in Turin in articles published in the *Album ricordo*. His first direct contact with the figure and work of Auguste Rodin can probably also be attributed to this same year, since it took place on the occasion of the Universal Exposition in Paris (6 May-31 October 1889). The 1880s are also the period when Bistolfi often spent time in Morozzo, in the hinterland of Cuneo, as a guest of the Vignola family, already in contact with Fontanesi and Delleani. It was to a commission from the family that in 1894 he created the 'esoteric'

funerary plaque for the young poet Alessandro Vignola, who died aged only twenty five (this plaque was recently studied by Walter Canavesio, on the occasion of the rediscovery of the original bronze by a Piedmontese antiquarian). It was in Morozzo that he painted some of his first landscapes, which are seldom dated. For Bistolfi, painting *en plein air* was not such a marginal activity, despite being more relaxing and not generating the extensive spiritual torment or the dense intellectual implications of his sculpture.

Towards 1890, he grew closer to Cesare Lombroso and his circle, coming into close contact with the people who frequented the Turin salon in via Legnano, such as the originally German but naturalised British author Helen Zimmern and the Hungarian sociologist Max Nordau, and enjoying a special rapport with Lombroso's eldest daughter, the writer and pedagogue Paola, author (on a par with Helen Zimmern) of several interesting essays dedicated to Bistolfi, who also bonded with the historian Guglielmo Ferrero, the husband of Gina Lombroso, Paola's younger sister, and with the Crepuscular poet Giovanni Cena, with whom he shared his humanitarian and socialist tendencies. In 1906, Bistolfi would dedicate a medal and a commemorative plaque to Lombroso, his companion of spiritualist sessions and psychic experiments, often undertaken with the medium Eusapia Palladino in a late Positivist climate that was open to irrationalism. The plaque was a gift prepared by the city of Verona and Lombroso's admirers on the occasion of the sixth Congress of Criminal Anthropology and the illustrious Veronese professor's scientific jubilee. Years later, the sculptor would once again work on an important monument in memory of Lombroso, which was made with funds raised by scientists from twenty-three countries in an international venture and inaugurated on 25 September 1921 in Piazza Santo Spirito in Verona (removed after the Second World War, it was given a new home in the San Giorgio gardens, next to the Garibaldi Bridge).

In 1890, the creation of the *Sphinx* for the Pansa funerary monument in the cemetery in Cuneo (completed in 1892) marked what is known as Bistolfi's "Symbolist conversion", an epoch-making moment in the evolution of an artist who had by then developed a visionary aesthetics that was influenced strongly by the literary Symbolism coming from France and Flanders, with a host of pre-Raphaelite echoes. To model the face of his *Sphinx*, he drew his inspiration from his beloved life partner Maria Gusberti, who would later describe how "the creature offered all the force of its passion as a woman and a mother to my sacrifice, becoming in itself also the soul of my own soul". This was probably also the period when Bistolfi created a notably demanding ornamental bronze goblet, still bearing the mark of the eclecticism of the age of King Umberto, with a vaguely Oriental sphinx, complete with heterogeneous decorative elements and a pair of cherubs, yet already modern and almost proto-Liberty in the vertiginous flight of female nudes along drapery scattered with flowers that supports a violet chalice decorated with stars and four female allegories (the piece always remained the artist's own property). In 1891, the sculptor created a bronze bust of Italy's King Vittorio Emanuele II with a marble plaque for the Municipality of Saluzzo. In the following year of 1892, he entered the competition for the equestrian monument to Amedeo of Savoy Duke of Aosta, intended for the Valentino Park in Turin, but the jury chose the preparatory model presented by Davide Calandra. Between 1892 and 1895, Bistolfi was busy working on the statues for the Chapel of Calvary at the Sacro Monte at Crea, where the paintings are by his colleague Giovanni Giani, creator of a celebrated portrait of the sculptor wearing his typical red fez on his head and with the Cuneo *Sphinx* behind him. 1893 is the date of the funerary monument for Arnaldo Pugliese, who had died in the previous year. The son of the painter Clemente Pugliese-Levi, a small white marble coffin was erected to his memory in Vercelli's Jewish Cemetery, where the Pugliese-Levi family tomb (dated c. 1905) is also located. In 1894, Bistolfi received the commission for the Vochieri funerary chapel (which contains the marble relief *Le spose della Morte – Brides of Death*), an aedicule to be built in the cemetery of Frascarolo, a village in the Lomellina area to the west of Pavia, which he created together with Cometti and completed in 1897. Between 1894 and 1896, he created the monument to Luigi Rey in Vinovo: a bust and three bas reliefs in bronze, cast by Fumagalli. After the case of the monument to the Cairoli brothers in Pavia, assigned to Enrico Cassi in 1895, Bistolfi abandoned the field of public competitions for a while, preferring to focus increasingly on statuary for cemeteries, the source of greater creative stimuli and less delusions. In 1895, he moved his studio to via Vassalli Eandi 32, while his second son, Lorenzo (1895-1959), was born on 20 August. The same year saw the inauguration of the funerary monument to the engineer Sebastiano Grandis (*La bellezza della Morte – The Beauty of Death*), commissioned by the widow and installed in the cemetery at Borgo San Dalmazzo, in the province of Cuneo.

In March 1895, Bistolfi took part in the exhibition of sixty-eight models presented at the Promotrice for the competition for a monument to Giacinto Pacchiotti, to be installed in Turin's Monumental Cemetery. Although the competition was won by Luigi Contratti, Bistolfi's work nevertheless won an award. On 9 December 1895,

the Turin Artists' Club hosted a performance of the tale in mime for children (with shadows and luminous scenery) *Nino e Ninetta*, set to music by Carlo Bersezio to a libretto written by Bistolfi and the photographer and mountaineer Guido Rey, with Bistolfi's son Giovanni playing the part of Nino and the sculptors Edoardo Rubino and Cesare Biscarra playing respectively the ogre and the children's father (the next day, the daily newspaper 'La Stampa' described the show as "a jewel"). Having won an award, the musical tale was performed once again in March 1896 in the Verdi Theatre in Parma, as a benefit for Italy's soldiers wounded in the war in Africa. In 1896, we find Bistolfi – together with Vittore Grubicy, Mario Pio, Carlo Stratta, Anton Maria Mucchi, Mario Ceradini, Giovanni Cena and Enrico Thovez – as a member of the executive committee of the Turin Triennale's artistic-literary journal (whose cover was designed by his friend Giovanni Battista Carpanetto). Inside one issue of the journal is an etching by the sculptor Edoardo Rubino, depicting *La bellezza della Morte* (*The Beauty of Death*), since the Triennale hosted a plaster model of the work that had already been shown at the first Venice Biennale in 1895.

In December 1896, the artist travelled to Tuscany, visiting Pisa and Florence (where he would return to admire Michelangelo's works in 1899) for the Festival of Art and Flowers, where he showed *Le spose della morte* (*Brides of Death*) and the Vignola plaque. From Florence, he continued his journey to Bologna and then Milan. Between 1896 and 1899, he executed *Cristo che cammina sulle acque* or *Il Redentore* (*Christ Walking on the Water*, or *The Saviour*), a bronze statue inaugurated on 23 September 1901 and placed on a low podium on the shore of the lake in the park of Villa Camerini, at Piazzola sul Brenta (near Padua). The plaster version of this statue was later shown, generating some opposition, at the third Venice Biennale in 1899, in the name of the newly constituted Corporation of Italian Painters and Sculptors (disbanded in 1901), of which the sculptor was a delegate. The Piazzola sul Brenta *Christ* was to be replicated on several occasions, sometimes life-size: for the Rossi di Montelera villa in Pianezza, for the Martinez tomb in the Central Cemetery in Montevideo (1927), for the Mazzola family tomb in Turin's Monumental Cemetery (completed by Fiorenzo Gianetti in 1934, after the sculptor's death) and for the municipality of Casale, donated by the Bistolfi heirs and situated in the cemetery, in the vicinity of the Temple of Fame where the artist is buried (1934). In 1897, we find Bistolfi in the committee appointed to arrange the second Venice Biennale and in the jury of the Prince Umberto Award at the third Brera Triennale. In the same year, he did a drawing, reproduced in photogravure by Cesare Schiaparelli for the copper engraver Gastaldi, for insertion in the first edition of Cena's little poem *Madre*, with a preface by Arturo Graf (Streglio, 1897); another work he produced for Cena was a Symbolist relief, reproduced as the frontispiece of the book *Homo*, published by Nuova Antologia in 1907. In addition to Cena and the Crepuscular poet Giulio Gianelli, who both worked with Sibilla Aleramo on teaching literacy to the peasants of the Roman countryside, Bistolfi's socialist and humanitarian commitment was also shared in the opening years of the new century by such artists as Giuseppe Pellizza da Volpedo, Luigi Onetti, a youthful Giacomo Balla, Felice Carena and Domenico Buratti.

At the Italian General exposition in Turin in 1898, the sculptor won a 6,000 Lire prize for *Il Dolore confortato dalle Memorie* (*Pain Comforted by Memories*), a relief for the Durio family tomb that was subsequently cast in bronze and installed in November 1901 in the Cemetery of Madonna di Campagna, which was closed in 1969-1970 (the Durio tomb was moved to Turin's Monumental Cemetery, where it was reinstalled near the bronze bust of Vittorio Felice Sclopis). On 15 May 1898, Bistolfi paid a visit to Crea with the industrialist Francesco Giuseppe Metzger, owner of the eponymous brewery in Turin, and the pianist and composer Luigi Ernesto Ferraria. Ferraria and his wife Olimpia Clara had already been hosting him for some time in their home in Camburzano, in the hinterland of Biella, where they had installed a small studio for him, since he often spent his summer holidays in Camburzano, painting *en plein aire*: in 1899, he dedicated a plaque modelled with affectionate sensitivity to them. In 1898, Bistolfi worked for Roux and Frassati to create the cover for Emilio Borbonese's *Guida di Torino pubblicata a cura e benefizio della federazione degli asili infantili suburbani* (*Guide to Turin, published by and for the benefit of the Federation of Suburban Kindergartens*), which was printed in relief on green canvas, and also drew the cover for the collection of verses *Il canzoniere del villaggio* (*The Village Poetry Collection*) by Giuseppe Deabate, published by Francesco Casanova's bookshop and publishing house, a long-established meeting place of the Scapigliati artists of Piedmont and Lombardy in Turin. In January 1899, he was promoted to the rank of officer of the Order of the Crown of Italy. The nineties also saw him work on the Majat-Dettoni funerary monument in Turin's Monumental Cemetery, in a decade when he further intensified his relations with the Divisionist painters Angelo Morbelli, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza and Giovanni Segantini, whom he had met earlier, as also with his close friend Clemente Pugliese Levi. Work also started on three of the most important commissions of his mature Symbolist output. The first, which he was to complete in 1903,

concerned the complex funerary chapel in marble, granite and concrete entitled *Il Tempio della Purificazione* (*The Temple of Purification*), with the imposing bronze bas relief *Funerale della Vergine* (*Funeral of the Virgin*) placed outside, around the portal, which Count Caleb Oscar Filippo Hierschel de Minerbi, a diplomat belonging to a family of Jewish origin long settled in Trieste, and his wife, the Viennese Julia von Obermayer, had decided to build in the Cemetery of Belgirate, on Lake Maggiore, in memory of their daughter Emma, who had died aged twenty-six on 16 September 1898, just one year after marrying Mario Leone Rocca. The second was relative to the monument to Giovanni Segantini for St. Moritz, a work whose evolution was rather complex, being completed in 1906 (see panel N° 1). Lastly, the third was for the marble funerary monument *La Croce* or *L'Umanità ai piedi della Croce*, (*The Cross*, or *Humanity at the Foot of the Cross*), commissioned by Countess Dattili della Torre-Orsini for the tomb of her father, Senator Tito Orsini, and inaugurated in 1907 in the Staglieno Cemetery in Genoa (the figures that breathe life into the monument's high relief are *Il Pensiero* or *Il Filosofo* (*Thought*, or *The Philosopher*), *L'Amor Filiale* (*Filial Love*), *La Giovinezza* (*Youth*), *L'Infanzia* (*Infancy*), *Il Dolore* (*Pain*), *La Maternità* (*Maternity*), *La Fede* (*Faith*) and *Il Lavoro* (*Work*). Sandra Berresford attributes the date of 1899 to the robust portrait of the anatomopathologist Tito Carbone, who was in Tortona at least until 1910.

Starting in 1899, the artist's studio involved an ever-increasing number of assistants and young pupils (some lasting longer than others, some becoming more «Bistolfian» than others), a group that was destined to grow and change in the years that followed, keeping step with the explosion of Bistolfi's career and fame and lasting until his advanced years. In addition to Cometti, who has already been mentioned, these included Giovanni Battista Alloati, Angelo Balzardi, Guido Bianconi, Cesare Biscarra, Giuseppe Brigoni, Giacomo Buzzi-Reschini, Pietro Camilla, Nino Campese, Guido Capra, Alessandro Chiapasco, Luigi Contratti, the Uruguayan José Cuneo, Angiolo Del Santo, Riccardo Fantoni, Celestino Fumagalli, Fiorenzo Gianetti, Giacomo Giorgis, Materno Giribaldi, Ugo Libré, Spirito Luciano, Mario Malfatti, Giovanni Riva, the Argentinian César Santiano, Carlo Sergiampietri, Arturo Stagliano and Giovanni Taverna (without forgetting that Attilio Selva, a native of Trieste who had settled in Rome, also passed through Bistolfi's atelier).

1900-1915 – The apogee of an international artist

The more observant among the critics in Turin immediately noticed the absence of Piedmont's three greatest contemporary sculptors, Bistolfi, Calandra and Canonica, from the sumptuous space in the Grand Palais that hosted the Paris Universal Exposition from April to November 1900. Bistolfi was nevertheless present at the Paris event, where he and Giacomo Cometti together presented a "lady's drawing room" or "music room", for which he had designed four decorative panels (*La danza*, *La musica*, *La pittura*, *La lettura – Dance, Music, Painting* and *Literature*), which were painted on silk, probably by Giovanni Giani, a process that came back into vogue in 1902 on the occasion of the International Exposition of Modern Decorative Art in Turin. At the end of April 1900, Bistolfi inaugurated the marble bust of the actor and patriot Gustavo Modena: installed in the Balbo Gardens, it was destined to remain the sculptor's only public monument in Turin. After visiting his wife's birthplace, Cremona, on 27 June of the same year, by the end of the summer the sculptor completed the statue *Sogno* (*Dream*), executed in marble for Erminia Cairati Vogt's non-Catholic tomb in Milan's Monumental Cemetery (the plaster model was to be shown in the Venice Biennale in the next year, 1901, where Bistolfi was a member of the approvals committee, a task he repeated for the editions in 1905, 1907, 1909, 1922 and 1926). At the beginning of October, a lecture by Giovanni Faldella marked the unveiling of the plaque commemorating the fiftieth anniversary of the daily political, administrative and literary newspaper 'La Sentinella delle Alpi', installed in Palazzo Ciravegna, in Cuneo, the publication's historical head office. 1900 also saw Bistolfi signing the contract for the Symbolist group *L'Olocausto* (*The Holocaust*), destined for the tomb of Carlos and Luis Crovetto and inaugurated towards the end of 1904 in the Cemetery of Buceo in Montevideo, Uruguay. Bistolfi was later to produce the Wagnerian piece *Funerale dell'eroe* (*The Hero's Funeral*) for the funerary monument of Angelo Giorello (marble, 1907-1913) in the same cemetery in Montevideo.

On 2 May 1901, Bistolfi's aunt Giuseppina Amisano died at the age of sixty-six. A figure of primary importance in Leonardo's affections, he dedicated a marble relief to her, which was installed on the family tomb in the Cemetery of La Loggia, in the vicinity of Turin. Around the month of July of that year, he started working on the monument to Vittorio Bersezio, which would be inaugurated at the end of October 1904 in Piazza Santa Maria, Peveragno, when it was described in an article written by Thovez and accompanied by a drawing by Edoardo Rubino in the 30 October issue of 'La Stampa'. Bersezio was also commemorated with a bust,

inaugurated in April 1902 in the Rossini Theatre (now the Gobetti Theatre) in Turin. On 13 June 1901, Bistolfi received a payment, almost certainly for a bust (whose plaster model is known to us) of his composer friend Leone Sinigaglia, whose string quartet *Hora mystica*, published in Paris in 1894 by the long-established music publisher Richault, bore a dedication to the sculptor. 8 September 1901 was the date of the solemn inauguration of the monument to Italy's late King Umberto I in Saluzzo, on the occasion of the festivities marking the third centennial of the Marquisate of Saluzzo's annexation to the domains of what was later to become Italy's royal House of Savoy. In the same month of September, Bistolfi was dubbed a Knight of the Order of Saints Maurice and Lazarus as a result of his relationship of reciprocal esteem and personal friendship with King Vittorio Emanuele III. In October, he visited the Poldi Pezzoli Museum in Milan, where he expressed his appreciation not only for the classical paintings, but also for Lorenzo Bartolini's marble work *La fiducia in Dio* (*Trust in God*, 1833). In the same month of October, through the good offices of Giovanni Cena, he was paid a visit by Rodin, who particularly admired *Il Dolore confortato dalle Memorie* (*Pain Comforted by Memories*) and the *Cristo crocifisso* (*Christ Crucified*) made for the Brayda tomb in the Cemetery of Villarbasse (see panel N° 2). 1901 is the date attributed to the plaque commemorating the Trieste native Federico Tivoli (*La Fiamma*), installed in the Crematorium of Turin's Monumental Cemetery. In the same year, Bistolfi showed (with the Corporation of Italian Painters and Sculptors) a detail of the Durio tomb in the Glaspalast in Munich, which he was to attend again in 1905. On 13 March 1902, the library named after Pio Occella was inaugurated in the Turin Higher Institute of Women's Studies, together with a bronze commemorative bust by Bistolfi, made at the behest of the widow of the late lamented professor of Italian literature, who had passed away on 13 March 1901.

In the meantime, feverish preparations were under way in Turin for the International Exposition of Modern Decorative Art, scheduled to be held in the city's Valentino Park from April to November 1902. Bistolfi played a leading role, as a member of the artistic committee, together with Giovanni Camerana and Count Hierschel de Minerbi, and in superintending the construction work of Raimondo D'Aronco's architectural designs, since the latter was occupied in Constantinople until one month before the event's inauguration. The exposition, for which Bistolfi designed the iconic official poster (while the billboard listing the celebrations was entrusted to Carpanetto), put the seal of approval on the triumph of the Liberty movement, constituting the moment when the sculptor drew closest to the aesthetics promoted by William Morris. The same period saw the launch of the magazine 'L'Arte Decorativa Moderna', the most culturally committed publication linked to the event, which would continue to appear somewhat sporadically and with difficulty until 1908. In addition to Bistolfi, the magazine's editorial team included Enrico Thovez, Davide Calandra, Giorgio Ceragioli and the architect Giovanni Angelo Reycend. It was in this context that the artist developed his manifesto lecture about new trends in modern applied arts, which he read in the Alfieri Theatre in Turin on 4 June 1902, then again in Faenza in 1908. The exposition also provided him with the opportunity to meet illustrious representatives of international modernist movements, from Joseph Maria Olbrich, Walter Crane and Hippolyte Fierens-Gevaert to Frances MacDonald and Charles Rennie Mackintosh, whom his friend Cometti idolised. At the same time, Bistolfi was busy as a member of the jury of the first Turin Quadriennale of Fine Arts, while in August he travelled to Germany together with Arturo Toscanini, visiting Bayreuth, the epitome of the Wagnerian destination, Nürnberg and Munich, where he savoured the great classical art of Germany and could also breathe something of the air of the Mitteleuropean Secession.

Leaving his studio in via Vassalli Eandi, which was taken over by Cometti, in 1903 Bistolfi moved to via Bonsignore 3, the home and atelier he was to keep until his death, finding space for some of the pupils and assistants mentioned previously, in particular Stagliano and Bianconi, who joined him in about 1905 and were to remain faithful to him for nearly thirty years. 1903 is the date of the bronze plaque commemorating the actor and dramatist Luigi Bellotti-Bon for the Manzoni Theatre in Milan, with an epigraph dictated by Giuseppe Giacosa, and of the bust of the attorney and mountaineer Luigi Vaccarone for the central office of the Italian Alpine Club (the same date can almost certainly be attributed to the bust of Professor Salvatore Cognetti, founder of the Turin Political Economy Workshop, the plaque for Elisa Treves in the Jewish Cemetery at the Turin Monumental and the tomb of Giovanni Cova and his wife Giuseppina Adaglio in the cemetery in Casale Monferrato). In 1904, the multiconfessional area of the Staglieno cemetery in Genoa saw the inauguration of *La Resurrezione* (*Resurrection*), the funerary monument for Hermann Bauer, who had died aged only twenty-five in 1901. A descendent of a family of Swiss entrepreneurs with interests in coal and Past President of the Genoa Cricket and Football Club, Baur had been one of the men behind the creation of the Italian Football Federation: it was under his presidency, in 1898, that Genoa had won the first Italian football championship. Between 1906 and 1908, the sculptor worked on a variant of this work for the main cemetery (Cimitero Maggiore) in Padua,

where it was destined for the tomb of the beautiful yet troubled Yole Biaggini Moschini (author Antonio Fogazzaro's muse, who died aged forty in 1905), while in 1915 a plaque with a crown of thorns and lilies was added on the left to the Staglieno *Resurrection* to commemorate Hermann's sister Elena Bauer, who had died in 1913. Also in 1904, Bistolfi completed the marble funerary plaque *Le Lagrime* (*Tears*), which the scholar Alessandro Botta recently reattributed to its correct recipient, Camillo Cora, who died aged fifty-five on 24 May 1902. A member of the well-known family of wine and spirits industrialists, Cora had also made a mark in cultural circles, serving for no less than ten years as treasurer of the Turin Fine Arts Promotion Society (the *Promotrice*). 1904 is also the date generally attributed (albeit with a degree of uncertainty) to *Il Mistero della Tomba* (*The Mystery of the Tomb*), otherwise known as *La piccola Sfinge* (*The Little Sphinx*), of which there was once a record of a bronze cast in a private collection in Berlin.

1905, which in a sense constituted the culmination of Bistolfi's career, was a wonderful year for him, yet at the same time also a terrible one. The year was marked basically by two key events. The first was his triumph at the sixth Venice Biennale, where he succeeded in holding a one-man show whose set-up was organised by Giacomo Grosso in the Tribune, with twenty-one works of sculpture and the drawings of his *Funerale della Vergine* (*Funeral of the Virgin*), and where he won the Great Gold Medal for sculpture. The seal was set on this runaway success by a series of acquisitions on the part of the institutions: the National Gallery of Modern Art in Rome bought a plaster of the *Croce Orsini* (*Orsini Cross*), the Venice Municipal Collection of Modern Art (launched in Ca' Pesaro in 1897) bought the plaster of the *Bauer Resurrection* and the Revoltella Museum in Trieste bought the plaster bas relief of *The Funeral of the Virgin* (while at the same time the city of Turin bought a marble detail of the *Brayda Crucifix* at the Exposition of the Turin *Promotrice* for the city's Civic Museum, which had no works by the sculptor). In the context of the 1905 Biennale, the artist also worked to a commission from the friends and admirers of the exhibition to create the medal for the writer and politician Antonio Fradeletto, who served as the Venetian event's secretary from 1895 to 1919.

The second crucial event took place in December 1905, when Bistolfi's candidacy to become professor of sculpture at the Albertina Academy in Turin was turned down: the prestigious chair, which had been occupied by Tabacchi, was assigned to the Florentine Cesare Zocchi, a more reassuring, traditional character, while Bistolfi was seen as an imaginative poet, excessively extravagant and charismatic, which would make him unsuitable for academic teaching. Intellectuals, artists and students of the Albertina, above all Thovez, made public statements of their disagreement with the – apparently predetermined – decision, and the sculptor thanked them with an article in the city's daily newspapers. Although the artist was already unquestionably man of influence, successful (also internationally) and wielding a degree of power, with a lobby and an extensive network of efficient political and cultural relations, he also had several strong lobbies arrayed against him, especially certain echelons of the local ecclesiastical authorities and the clergy, as well as academia itself, as we have seen.

On 3 January 1905, the French Swiss writer Édouard Rod (author of the article *Un Poète de la Mort. Le sculpteur Bistolfi*, published in the previous year in the 'Gazette de Beaux Arts') visited Turin as a guest of the painter Anton Maria Mucchi: he was offered a lunch at the prestigious Al Cambio restaurant and a reception at the Artists' Club, which were both naturally attended by Bistolfi. Another very important landmark in this same decisive year was the beginning of a fertile friendship with Giovanni Pascoli, with whom the sculptor started corresponding in June-July 1905, thanks to the good offices of the Ligurian Barnabite Giovanni Semeria, who forged the link between them for the execution of a funerary work that the poet intended to commission in memory of some late relatives, in the chapel adjoining his house in Castelvecchio (Barga). The project was interrupted several times and – after Pascoli's death on 6 April 1912 – was obstructed by his sister Mariù, who preferred a more conventional representation of her brother's poetry and did not agree with the "modest Pascolian dream" imagined by the visionary Bistolfi, who ultimately reduced it to a single allegorical female figure (a contemporary photograph furnishes a documentary record of the lost model), to be installed in the middle of the entrance to the crypt. Although the project was never executed, the sculptor did succeed in completing one marble arch with reliefs, where the poet's remains were finally laid to rest on 6 April 1920.

In 1905, Bistolfi executed the marble *Letto di rose* (*Bed of Roses*), a funerary monument for Fanny Lacroix, which was installed (but later destroyed during the Second World War) in Milan's Monumental Cemetery, although the contemporary tomb of Agostino Stefani did survive in the same location, with the sole figure of *Dolore* (*Pain*) from the Durio tomb repeated life-size and cast in bronze by Fumagalli. 1905 also brought a work of unquestioned significance in the shape of the marble funerary monument for Count Emanuele Cacherano di Bricherasio, installed in the family's private chapel in Fubine (at via San Giovanni Bosco 17), on the first hills of

the Monferrato region near Casale. Dying in mysterious circumstances in Agliè at the age of only thirty-five on 3 October 1904, the eccentric Emanuele had been a pioneer of Italy's national automobile industry and one of the founders of the early car manufacturer Ceirano & C., of the Automobile Club (first of Turin, later of Italy as a whole) and of FIAT, as well as of the periodical 'L'Automobile', Italy's first specialised magazine. Also in Fubine is a bronze plaque in the Don Orione Retirement Home (previously the Bricherasio Kindergarten) that was made by Bistolfi several years later for Countess Teresa di Bricherasio, founder of the village's kindergarten, in whose memory he would later also sculpt an austere marble gravestone (c. 1923). A bust dated c. 1905 is dedicated to the critic and poet Severino Ferrari, one of Carducci's favourite pupils, in the Colombarium room of the Monumental Cemetery at the Bologna Charterhouse. In the area of literary commemorations, mention should also be made of the medal for Edmondo De Amicis, in whose memory Bistolfi would also make a bust (c. 1908) and the monument in Torre Pellice (1922), while an intense gravestone intended for Turin was dedicated to Captain Domenico Paolella. 29 October 1905 saw the unveiling in the atrium of the Cuneo Savings Bank of the bronze plaque – a triptych with shades of Liberty – commissioned from the sculptor by the city's charitable bodies, by way of celebrating the bank's fiftieth anniversary. Hints of the Liberty style can also be detected in the contemporary plaque for Guido Giovanni, of which only the two plasters now in the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca in Casale are now known to remain.

In January 1906, an imposing banquet was organised in Rome to celebrate the acknowledgements and the medal received by the sculptor at the previous year's Venice Biennale: attended by large numbers of critics and artists, the banquet was reported extensively in the national periodical press. Soon after this, in September, another significant demonstration of esteem arrived from the capital for Bistolfi, when he was invited to be a member of the Artistic Committee for the third project (which took off after the death of the architect Giuseppe Sacconi) for the National Monument to King Vittorio Emanuele II, which became known as the Vittoriano, or the Altar of the Fatherland. The artist's relationship with the committee only lasted a few months, however, as he resigned for fundamental differences of opinion about the general direction being chosen for the monument's iconography. He was later to retrace his steps and re-join the project, having the opportunity from 1907 to 1911 to create an important element of the monumental complex, the marble group of *Il Sacrificio* (*The Sacrifice*), whose plaster model was shown at the Venice Biennale in 1912. It was also in 1906, the year when he was entrusted with the execution of the new twenty centesimo coin and the bronze allegory for the twenty-fifth anniversary of the Trieste daily newspaper 'Il Piccolo' (of which Fumagalli cast several versions, each with a personal dedication), that the sculptor completed the plaque commissioned by the Italian Bibliographical Society to commemorate the fire in January 1904 that severely damaged the National Library in Turin (see panel N° 3), as well as the plaque for the Milan Savings Bank (see panel N° 4), the plaque commemorating Ugo Rabbeno, whose drawing was used for the cover of the first edition of Guido Gozzano's *I Colloqui* (published by Treves in 1911) and the bust commemorating the late mannerist painter from Monferrato Guglielmo Caccia, known as Moncalvo, commissioned by Don Costantino Lupano for the municipality of Moncalvo. He also made the plaque with a portrait of the lady known as Errera, for which there is documentary evidence in Venice, and started work on the funerary plaque for Dr Arnoldo Usigli, which is recorded in the form of the plaster model held in the Bistolfi Gipsoteca in Casale, although it has not been possible to trace the finished work, which the sources indicate was to have been intended for the Monumental Cemetery in Milan.

8 September 1906 saw the inauguration in Turin of the monument commemorating the battle of Madonna di Campagna, entitled *La Patria* (*The Fatherland*, see panel N° 5). Other works executed in 1906-1907 include the plaque in the Superga Basilica for Prince Eugene of Savoy and King Vittorio Amedeo II, the plaque for the attorney and government minister Alessandro Pascolato (Venice, High School for Business, now the Ca' Foscari University), the plaque for the engineer and politician Piero Lucca from Casale Monferrato, the bust of Senator Secondo Frola (mayor of Turin from 1903 to 1909), the gravestone for General Alessandro Finazzi (installed alongside the town hall in Villanova Monferrato), the bust of the fabric industrialist Felice Piacenza in the Burcina Park at Pollone and four medals with the profiles of Dante, Christopher Columbus, Michelangelo and Galileo. In 1907, the sculptor also made a medal for the second edition of the Targa Florio car race in Palermo (see panel N° 7), edited the posthumous publication (for the publisher Streglio) of the *Verses* of his friend Giovanni Camerana, who had committed suicide on 2 July 1905, and signed the preface to Pietro Antonio Gariazzo's treatise *La stampa incisa* di (*The Etching*), published by Lattes. Also in 1907, Bistolfi was a member of the juries for the monument to King Carlo Alberto in Vercelli, which was won by his assistant Guido Bianconi, and for the competition for the decoration of the Salone del Podestà room in Bologna, which was won by the versatile Adolfo De Carolis (although Bistolfi himself preferred the design entered by Annibale Rigotti from

Turin). Around 1907-1908, he started partnering with the Nicoli Studio in Carrara, which translated some of his most important works of the following years into marble, and modelled the plaque for the Venetian jurist of Jewish origins Cesare Vivante, which was offered by his colleagues, pupils and admirers to mark twenty-five years of his teaching (Vivante had first lectured at the University of Parma, then in Rome). Worthy of note, in passing, is a female allegory in plaster, inserted in a niche on the outside of the Morbelli House in Colma di Rosignano Monferrato (c. 1907).

In 1908, Bistolfi, who tended to rebel against placid repetitive routines, won the direct commission ("for his great renown") to execute the monument to Giosuè Carducci in Bologna, a challenge and a stimulating opportunity to experiment. Yet his management of the complex monumental construction's three groups was destined to be extremely slow and tormented, only reaching its conclusion in 1928, after absurd physical, mental and economic efforts, but also – as Walter Canavesio has pointed out – with results capable of taking forward Bistolfi's approach to sculpture, injecting a personal dynamic and spatial concept on which the artist would then be able to elaborate in further important works in his mature phase, most of which still await reappraisal. In the meantime, Bistolfi completed the monument to Garibaldi in Sanremo, including *L'inno del mare all'Eroe* (*The Sea's Ode to the Hero*), divided into six bronze reliefs installed on the base (*Le voci di gioia*, *Elegia della solitudine*, *L'Eroe*, *Il grido di libertà*, *L'inno dei Mille*, *Il canto d'amore – Voices of Joy, Elegy to Solitude, The Hero, The Cry of Liberty, The Anthem of the Thousand* and *The Song of Love*), an achievement that anticipated the even more visionary and imaginative equestrian monument dedicated to Garibaldi by Savona (1912-1928). He then started turning his hand to the three allegorical groups in marble (*L'Armonia*, *L'Ispirazione* and *L'Estasi* or *La Musica – Harmony, Inspiration* and *Ecstasy* or *Music*) for the front of the Palace of Fine Arts in Mexico City, home of the city's opera house, for which his pupil and assistant Fiorenzo Gianetti would later prepare a series of neo-Aztec Symbolist masks, with botanical elements inspired by Modernism and Art Nouveau.

In 1908, the funerary plaque for André Gladès, nom de plume of the poet Nancy-Marie Vuille, who had passed away in 1906, was unveiled in the cemetery of Geneva (see panel N° 6), while the Vassallo room in Genoa's Palazzo Bianco became the home of the plaque for Gandolin, soubriquet of the journalist and humourist Luigi Arnaldo Vassallo. There seems to be a certain breadth, albeit vaguely classical in tone, to the marble funerary monument for Eugenia Savinelli-Serralunga, *La Resurrezione* (*Resurrection*), installed in the Serralunga Chapel in the Monumental Cemetery in Oropa, where there are also two bronze funerary bas reliefs for the Canepa family (c. 1908-1910), later joined by the funerary monument *La famiglia* (*The Family*, c. 1922) for the parliamentary deputy Serralunga, once again in the family chapel. 1908 was also the year when Bistolfi travelled to Rome and Naples with Giovanni Tesorone and Edoardo Rubino, spending some time overcome with emotion as he observed the *Psyche of Capua* in the National Archaeological Museum in Naples. In this period, he rented and then bought (in 1909) a villa in the rural village of La Loggia, a few kilometres outside Turin, from the Gariglio brothers; here he built a studio, which was later extended so as to be able to contain the monumental sculptural groups on which he was working and completing at the time.

1909 was marked by the installation of the monument to the politician Giuseppe Zanardelli (*Il desiderio della riva lontana* or *La Fede – Yearning for Distant Shores* or *Faith*) in Maderno on Lake Garda, of the one to Segantini in Arco and of the one to the senator and masonic benefactor Federico Rosazza Pistolet (*Le voci della montagna – Voices of the Mountains*), on a sheer drop above the Cervo torrent in Rosazza, in the hinterland of Biella, comprising a bronze bust in the form of a herm and a high relief in marble whose form was not so distant – in its allegorical figures – from the *Orsini Cross* in Genoa. In the meantime, Bistolfi's official commitments multiplied, in particular his membership of committees for celebratory sculptures (consider the complicated tale of the monument to Ugo Foscolo in the church of Santa Croce in Florence), while the Futurists, led by Marinetti and Ardengo Soffici, launched an ideological movement of opposition to everything concerned with the past, which scored a direct hit against Bistolfi, then one of Italy's most visible artists, making him one of the favourite targets of a process of discrediting that – as Canavesio correctly points out – was to be of no benefit to his posthumous reputation, especially with regard to the comprehension of his later works.

Even during his fully Symbolist period, the artist had never completely cut the umbilical cord with the Lombard picturesque style of his origins, especially in his portraits, so some distant whiff of the Scapigliati can still be perceived, in the background, in the bronze medal for the socialist journalist and poet Giusto Calvi from Valenza (1909), in his portrait of Giuseppe Giacosa for the Manzoni Theatre in Milan (c. 1909-1910), in the modelling for the children in the commemorative plaque *Lex* (*Law*, c. 1910) and in the monument to Captain Federico Caprilli in the Historical Cavalry Museum in Pinerolo (c. 1910). Meanwhile, the award plaque for the sports races organised by the 'Secolo' newspaper (1910) were fully Symbolist, still with traces of Liberty. In

August 1910, Bistolfi was in Bologna, whence he continued his journey to the Swiss Canton of Graubünden, where he admired the works of Böcklin, Hodler (*Die heilige stunde – The Holy Hour*) and Ferdinand Keller. After moving on to Florence, on 15 September he visited the Clitunno Springs, an idyllic park between Spoleto and Foligno, in Umbria, to inaugurate a marble altar dedicated to Giosuè Carducci. His journey ended in Lucca, where he visited Palazzo Mansi, with its collection of paintings. In the same year of 1910, the publisher Treves brought out *La buona novella* by Corrado Corradino, a poem in twenty-four cantos with illustrations by Bistolfi, which had a second impression in 1926.

As the year 1910 ended and 1911 began, the publishing house founded by the Milanese Emilio Bestetti and the Sicilian Calogero Tumminelli brought out a folder of fifty panels, constituting the first monographic exploration of the sculptor's work. 3 September 1911 saw the inauguration of the monument to the Garibaldi patriot Francesco Anzani in the piazza in front of the town hall in Alzate Brianza (Como). When Bistolfi's mother Angela Amisano died in December, he bought a burial plot in the cemetery in La Loggia for her and also to move the remains of his much-loved aunt, Giuseppina. In June 1912, he was appointed Honorary President of the Casale General Mutual Insurance Association, while on 29 August his marble work *Immacolata* was installed in the Sanctuary of Our Lady of Lourdes in Martassina (near Ala di Stura, in the Alpine valleys north-west of Turin) and blessed by the Cardinal Archbishop Agostino Richelmy. In addition to the high relief for the Baisini family tomb in Milan's Monumental Cemetery (1912), it was probably in this period that he also made the angels for the upper part of the façade of the shrine in the Sanctuary of Oropa, while the ones in the lower part are the work of his friend Lodovico Pogliaghi, who like Bistolfi was also already working on the complex of the memorial to King Vittorio Emanuele II in Rome. In September 1913, the artist was honoured with the Cross of Merit of Knight of the Civil Order of Savoy, while the Municipality of La Loggia celebrated his election as a town councillor and President of the Kindergarten. In mid-December, Bistolfi and Giovanni Faldella, both knights of the Civil Order of Savoy, were offered a bronze commemorative plaque signed by Rubino (see panel N° 10). At the 1914 Venice Biennale, in addition to the plaster works from the fundamental group of *La Morte e la Vita* (*Death and Life*) for the Abegg tomb in the Enzenbühl cemetery in Zürich (see panel N° 8), the sculptor also presented a marble portrait of Countess Mito Minotto Ceresa. In 1914, he was elected to serve as a provincial councillor in Carignano. On 4 September of that year, he was in Bologna, where he made sketches of the site due to host the monument to Carducci, which had run aground of a host of complications. In the September-October 1914 issue dedicated to Serbia of the magazine 'L'Eroica' published by Ettore Cozzani, a native of La Spezia, Bistolfi published a long article (*Il sogno di pietra – Dreaming about Stone*) about the sculptor Ivan Meštrović, who had captured his portrait for posterity in the previous year in an introspective bust cast in bronze. The affectionate friendship between Bistolfi and the Croatian (later naturalised American) sculptor acquired particular importance at the beginning the Great War, when the Meštrović family found itself in great difficulty, being forced to emigrate as political enemies of the Austro-Hungarian authorities, to which the Bistolfi responded by offering them their hospitality and protection.

1915-1933 – Orientations and disorientations at the close of the Belle Époque

On 5 May 1915, a prolusion spoken by D'Annunzio was followed by the unveiling of the monument (1910-1914) to the *Mille di Quarto* (the one thousand volunteers who embarked with Garibaldi from the port of Quarto, near Genoa), the work of Eugenio Baroni, which had involved Bistolfi as a member of the competition jury, together with Giulio Monteverde and Domenico Trentacoste. The end of October and the beginning of November 1915 saw the inauguration of the exhibition of Lorenzo Viani organised by the management of the Milan Palazzo delle Aste (Auction House), with a catalogue introduction bearing Bistolfi's signature. In 1916, the sculptor accepted a commission to create a votive lamp *Pro pace* from Countess Margherita Betti di Carpanea, in the name of a group of pious ladies devoted to the Madonna of Lourdes who had promoted a "popular" fundraiser for the execution of the work in question destined for the Shrine of Selvaggio, near Giaveno in the vicinity of Turin. The commission provoked an angry response from Antonio Gramsci, whose sarcastic article entitled *La lampada di Bistolfi* (*Bistolfi's Lamp*) was published in the 15 March 1916 issue of the Piedmontese edition of the socialist newspaper 'Avanti!', in the local *Sotto la Mole* feature. In this period of feverish, exhausting labours, a crescendo that lasted until the end of the Great War, the no longer youthful artist started or completed not only the works just listed, but also the funerary monument *Il Silenzio* (*Silence*), which the sources place in Montevideo; the Toscanini aedicule, with the bas reliefs *I Genitori* or *Il Dolore* (*Parents* or *Pain*), *I Giocattoli* (*Toys*) and *La Culla* (*The Cradle*), installed in Milan's Monumental Cemetery in collaboration with the architect Mario Labò (completed in 1911, the funerary chapel had been commissioned in 1909 by the world-famous orchestra conductor and his wife on the occasion of the arrival in Italy of the remains of their son Giorgio, who had died in Buenos Aires at only four years of age); the gravestone for Amelia Aliora (*L'Oasi – The Oasis*) in the cemetery in Casale; the Savioli tomb in the cemetery in Vercelli; the plaque for the Pucci baby (*I ceri – Candles*) in the Pucci family's private chapel in San Martino in Colle (Capannori, near Lucca); the plaque commemorating the dramatist Marco Praga, son of the Scapigliato artist Emilio; the plaque for Ernesto Nathan (mayor of Rome from 1907 to 1913), on the fiftieth anniversary of Italian unification; the monument to Francesco Cirio in Nizza Monferrato; the plaque for the engineer Giovanni Antonio Porcheddu; the bust of Giorgio Baruffaldi in the first cloister of the Charterhouse of Ferrara; the plaque for Leone Usigli in the Crematorium of Turin's Monumental Cemetery; the trophy for the Casale Brigade; the two decorative fountain figures *L'Offerta* (*Offering*) and *Il Profumo* (*Perfume*), and the large marble commemorative plaque for Attilio Centelli in Milan's Monumental Cemetery.

During the war years, Bistolfi's work suffered an inevitable slackening off, although his commitments in aid work and humanitarian projects multiplied apace, in particular in the form of his participation in charitable exhibitions and the creation of calendars, postcards, plaques and miscellaneous objects (such as the bronze plaque for the children of soldiers called up for service who were housed in Villa Perroncito, in Cavoretto; the plaque for collecting scrap for war purposes, and the five bed warmers made to raise funds for refugees, depicting the Stations of the Cross). In this period, the sculptor also wrote the prefaces for the books of the collections of war drawings by Aldo Carpi (*Serbia eroica*) and Pietro Morando (*I Giganti*), both published by Alfieri & Lacroix, the first in 1917, while the second was only eventually published in two editions in 1925-1926. Worth remembering is also his mid-May 1917 participation in the puppet show *Il giorno... d'oggi*, held at the Turin Artists' Club to raise funds for a "First aid point for our wounded soldiers in our station [Porta Nuova]", for which Bistolfi modelled caricatures of his fellow artists that won him praise from the newspapers. In the spring of 1918, the Japanese shipping magnate Kojiro Matsukata, acting on the advice of the British painter Frank Brangwyn, bought a collection of eight works replicated especially for him directly from Bistolfi: *Gli amanti* (*The Lovers*, marble), *Le Spose della Morte* (*Brides of Death*, bronze), *Il Dolore confortato dalle Memorie* (*Pain Comforted by Memories*, marble), *L'Alpe* or *La Bellezza liberata dalla Materia* (*Alpe*, or *Beauty Freed from Matter*, marble), the model of the *Funerale dell'Eroe* (*The Hero's Funeral*, marble), the model of the *Sacrificio* for the memorial to King Vittorio Emanuele (bronze), the model of the group *La Morte e la Vita* (*Death and Life*, bronze) and the life-size figure of just the *Morte* (*Death*, bronze). In mid-September 1923, the national newspapers reported that the sculptures in the Matsukata collection had been destroyed during a violent earthquake in Japan, but in reality the precious objects had survived the devastation caused by the cataclysm and were eventually donated by Shigeko Eguchi to the National Museum of Western Art in Tokyo in 2001, at the end of a complex and lengthy sequence of events.

The sculptor did not neglect the field of medals even during the difficult years of the war and post-war periods, creating the ones for Italy's Victory (c. 1915-1919), for D'Annunzio's flight over Vienna (1918), for the First Army (1919) and for the Milan branch of the Dante Alighieri Society (1919). In 1919, together with Francesco Paolo Michetti and Ugo Ojetti, he was commissioned to draw up a proposal for new regulations for the National Gallery of Modern Art in Rome. In the course of the same year, work was re-started on the new headquarters of the Turin Promotrice in the Valentino Park: Bistolfi had entered the competition with two sketches, but in the end the external sculptural decorations had been entrusted to Edoardo Rubino (the building was actually already all but completed in 1915, when it was requisitioned by the armed forces for use first as a barracks, then as a workshop for repairing light weaponry). 2 November 1919 saw the unveiling of the commemorative plaque to the victims of the war in Cinisello Balsamo, which comprised a text dictated by the poet Annie Vivanti with a bronze bas relief by Bistolfi. Meanwhile, the funerary monument (c. 1917-1920) to the knight Sir Benedetto Bertini, who had died on 7 April 1917, and his daughter Giulia, who died twenty months after her father aged only twenty-three, was installed in the Temple of Fame in the cemetery in Lucca. In 1920 and 1921, Bistolfi (together with Carlo Francesetti di Mezzenile, Giovanni Chevalley, Edoardo Rubino and Enrico Thovez) was a member of the jury that judged three successive competitions for the purpose of awarding victory to the model presented by Giovanni Riva for the Angelica Fountain in Turin. Among other things, the twenties saw him taking part in increasing numbers of juries for national competitions (the monumental doors for the University of Padua, 1922; the competition for the *Christ Resurrected* in the Pantheon of the Staglieno cemetery in Genoa, 1923; the monument to the victims of the war in Vado Ligure, 1923; the monument to the victims of the war in Bologna, 1925; the monument to Nazario Sauro in Livorno, 1925, and the monument to the victims of the war in Forlì, 1926), making decisions that were often to bear witness to his open, enlightened approach to innovative

young talents, such as Francesco Messina, who won in Genoa, and Arturo Martini, the winner in Vado Ligure. An exception to this is found in the case of the competition for the monument to the victims of the war in Piazza della Vittoria, Genoa (1923-1924), since Bistolfi resigned from the jury for radical differences of opinion about the project's overall interpretation.

On 18 October 1920, the sculptor was elected to serve as a municipal councillor in La Loggia and on 1 October 1922 he received the honorary citizenship of Camburzano. On the occasion of the inauguration of the exhibition of Sardinian-Piedmontese art in the Virginia Marini Kursaal Theatre in Alessandria in September of the same year, a public speech by Bistolfi was well received. On 1 March 1923, Bistolfi was appointed to be a Senator of the Kingdom "for eminent merit", while in the same month he was visited in La Loggia by Prince Paolo Troubetzkoy, a sculptor of Russian origin who was famous throughout Europe and North America. By this time tired and stressed, the commission won by the sculptor to create a monument to the victims of the war for Turin proved to be so troubled that it was never to see the light of day. In the same year, he was invited, together with the critic Emilio Zanzi, to direct the Piedmontese Regional Committee for the first Biennale of Decorative Arts in Monza, an experience he was to repeat in 1925 for the second edition of the event. 1923 is the date attributed to piece known as the *Madonna della Loggia* (*Our Lady of La Loggia*), a successful statuette that was replicated in a variety of materials (plaster, terracotta with and without gilded highlighting, ceramics, bronze and marble). In November, D'Annunzio made an excuse to avoid receiving the sculptor, who was staying on Lake Garda with his friend Anton Maria Mucchi and wanted to offer him a version of the *Madonna della Loggia,* although the poet later received it. Another small late work of a sacred nature is the St Anthony plaque, modelled with fine delicacy.

In 1924, Bistolfi focused on the Artists' Insurance Association operating in the framework of the Turin Artists' Club and modelled a plaque for the Milanese Emilio Sperati, who had died in Varese on 4 August in a tragic accident caused by the breakage of the cables of an electric tram on the line from Ponte Tresa to Ghirla. This work was recently added to Bistolfi's opus by Alfonso Panzetta, who studied the little-known work from the private collection of Sandra and Alberto Alberghini and donated to the Graziano Campanini Civic Painting Collection in Pieve di Cento. Another previously unknown piece that has recently been made available to scholars is the bronze bust of the Swiss engineer Giacomo Gossweiler, which was rediscovered by the art historian Patrik Perret in the little cemetery of Hône, in Valle d'Aosta, where Gossweiler, who died in 1917, had been active since the first years of the century as one of the early pioneers of local metallurgy, a specialisation of major significance during the Great War. The volume *Michelangelo poeta* was published (by Treves, 1924), with a preface by Bistolfi, who had few contemporary equals when it came to absorbing the lesson taught by the Renaissance genius. In the first quarter of 1925, while he was still being pestered by the authorities in Bologna for the monument to Carducci, the sculptor suffered from problems with his eyes that obstructed his work. At the beginning of April, he was sent honorary membership of the Fascist party by the party secretary, Roberto Farinacci, a fellow mason whom he thanked publicly in an open letter written from La Loggia and reported in the national press. In June, the critic Giorgio Nicodemi organised an exhibition of twenty-four drawings by Bistolfi in the premises of the Gerolamo Romanino Society in Brescia. At the end of May 1926, the artist went to spend a few days in Lucca as a guest of the Pucci family, then in September contributed to organising an exhibition of the works of Guglielmo Caccia in Moncalvo. In February 1927, the President of the Turin Artists' Club, the knight commander Giuseppe Rotta, presented His Royal Highness the Prince of Piedmont with a plaque made by Bistolfi ("a piece full of grace and gentility: ladies and women picking the harmonies of art and of poetry from among leafy branches and flowers", as the daily newspaper 'La Stampa' commented on 17 February 1927).

On 12 June 1928, the monument to the poet Carducci was finally inaugurated in Bologna's Piazza Carducci, ending a period of gestation that had been to say the least unnerving for the sculptor, who did not enjoy the unanimous approval of the critics and suffered from the not exactly positive reception reserved for his work (which already in 1911 he had defined "the highest and most enormous of my life as an artist"). Maybe it was because it took such an enormously long time to complete the work, but it no longer reflected contemporary taste. It was to counterbalance this dominant negative view of the Bologna monument that Ettore Cozzani gave him plenty of space and attention in the August-September 1928 issue of the magazine 'L'Eroica'. In 1928, the publisher Impronta brought out five volumes of the writings of Giovanni Cena (who had died prematurely in 1917), edited by Bistolfi with the philosopher Annibale Pastore, brother-in-law to Anton Maria Mucchi, and Eugenia Balegno, a writer who had been very close to Cena. The same year also saw the publication of the folder of drawings *Disegni di Giuseppe Porcheddu*, printed by the Unione Poligrafica Torinese and edited by the National Propaganda Foundation for Increasing the Arts, Industries and Commerce, with a preface by Bistolfi (the limited edition of 1,500 copies included a small run of text with the leather folder and an original drawing by the artist).

In March and May of 1929, the sculptor was celebrated publicly first in Alessandria and then in Rome, where however his health precluded his presence. He produced several medals worthy of note in the twenties (for Arturo Toscanini, for Leonida Bissolati, for Paolo Taddei, for Benito Mussolini, for Giovanni Giolitti, for the Italian Cruise to Latin America, for Federico Bufaletti, for Giuseppe Bevione, for Riccardo Bianchi, for Delfino Orsi, for the 1926 Carnival at the Famija Turinèisa and for the muster in Rome in 1929), some of which were presented at the International Exhibition of Modern Medals organised by the Numismatic Society in New York in 1924. In the same decade, Bistolfi was still creating a substantial number of works – not only funerary monuments – that called for a degree of commitment: the commemorative plaque for the General Mutual Insurance Association in Casale Monferrato (1920), the plaque for Giovanni Cena and Giuseppe Frola installed on the façade of the Frola house in Montanaro, in the Canavese plains to the north-east of Turin (1920), the bronze commemorative plaque for the knight commander Cesare Ottolenghi, responsible for vigilance and President of the Charitable Institution of the Roberto D'Azeglio School in Turin (1921), the bronze tondo for Emilio Treves in Milan's Monumental Cemetery (1921), the marble bas relief *Verso la meta* (*Towards the Goal*) for the tomb of the painter Pietro Fragiacomo (c. 1922), the funerary aedicule for the Massone family in the Recoleta cemetery in Buenos Aires (c. 1923), the monument to Antonio Fontanesi in Reggio Emilia (1921), the commemorative plaque with a head in bronze of Cesare Battisti for the Vauban Barracks in Pinerolo, now in the public park of Piazza Garibaldi (1922), the bronze plaque for the *Gazzetta del Popolo* newspaper (1922), the plaque for the aviator Natale Palli, installed outside the Palli house in via Ascanio Sobrero in Casale Monferrato (1922), the marble funerary plaque *L'Orma* (*Trace*) for the Modiani family in Milan's Monumental Cemetery (c. 1923), the funerary monument for the Hess family in Turin's Monumental Cemetery (1923), the bronze tondo portraying the anatomopathologist Pio Foà for the University of Turin (1923), the marble *Winged Victory* for the monument to the victims of the war in Correggio (1923), which was repeated in bronze for the façade of the Town Hall in Camburzano (1924), the marble bust of the attorney and philanthropist Francesco Borgogna, first president of the Borgogna Museum in Vercelli (1924), the funerary monument for the Hofmann family in Turin's Monumental Cemetery (1925), with the bronze figures *Il Dolore*, *La Poesia* and *L'Amore* (*Pain*, *Poetry* and *Love*), whose opulence was reminiscent of the female allegory *La Volontà* or *L'Industria* (*Willpower* or *Industry*, see panel N° 9), the monument to the victims of the war in Sartirana Lomellina (1926), the three high reliefs *La Preghiera*, *Le Lagrime* and *Il Dolore* (*Prayer*, *Tears* and *Pain*) for the cemetery of Buenos Aires (c. 1926), the funerary monument for Giovanni Cena in the cemetery of the Sanctuary of the Madonna of Loreto in Montanaro (1927), the monument to Arturo Graf in the courtyard of the University in Turin's via Po (1927), the monument to the victims of the war in Oneglia, which was destroyed during the Second World War (1927), the monument to the mathematician Ulisse Dini in the eponymous piazza in Pisa (1927), the portrait of Clotilde Gallo (1927 ca.), the monument to the victims of the war in Casale Monferrato, an exedra with four marble caryatids and, in front, a *Fante* (*Infantryman*) and a *Primavera Italica* (*Italian Spring*) in bronze (1928), the chapel of the industrialist Vincenzo Omedé and his wife Emma Ricciardi in the cemetery in Asti (1928), the bronze bas relief for Ernesta Soria in Turin's Monumental Cemetery (c. 1930) and the funerary monument for the actress Tina di Lorenzo in Milan's Monumental Cemetery (c. 1930).

On 1 January 1930, the 92nd Regiment presented Prince Umberto of Savoy and his wife Marie-José of Belgium with a large table chalice, commissioned from Bistolfi for their wedding, while on 4 December, the members of the Artists' Circle offered the Duke of Aosta a bronze *Winged Victory* by the sculptor. 17 May 1931 saw the inauguration of the monument to Andrea Mantegna in the park of Villa Camerini at Piazzola sul Brenta, while in the same year the artist completed the marble bust of Ernesto Schiaparelli (Egyptian Museum, Turin), a work that, like the bronze bust of Mantegna, still retains some slight hint of plastic vigour and a degree of introspective sensitivity in the portrait of the illustrious Egyptologist, who died in 1928. In 1932, Bistolfi made progress on the life-size, full-figure portrait for the monument to Orazio Raimondo, a well-known criminal lawyer and politician (he had served as mayor of Sanremo), who had died in 1920; the work was only to be inaugurated on the morning of 21 February 1960, in the public gardens in front of the Morgana works in Sanremo. The elderly artist spent the summer of 1932 in La Loggia, turning his hand, albeit in vain, to the monument to the victims of the war for Turin. He spent a few days on holiday in Spotorno, where he still painted. Persuaded by his friends, he also tried to tidy his production of small landscape paintings, in the expectation of an exhibition.

Leonardo Bistolfi died in La Loggia on 2 September 1933. In addition to his family and doctors, he was attended by the sculptors Angelo Balzardi, Giacomo Giorgis, Giovanni Riva, Edoardo Rubino and Arturo Stagliano, together with the painters Agostino Bosia and Domenico Valinotti. Before his body was placed in the coffin, Riva and Guido Bianconi took casts of the artist's face and hands, which had once been considered the hands of a musician rather than of a sculptor. A stately funeral was held in La Loggia on 4 September 1933: the

coffin was borne and accompanied by friends and collaborators: Balzardi, Bosia, Giorgis, Mario Labò, Ugo Libré, Michelangelo Monti, Attilio Selva and Stagliano.

On 22 October, the monument to Guido Gozzano, started by Bistolfi in 1926 and completed by Giorgis, was inaugurated in Agliè, in the Canavese area near Turin.

On 3 December, Bistolfi's remains were moved from La Loggia to the cemetery in Casale Monferrato, where he was buried in the presence of the local Fascist party leader Cesare Maria De Vecchi, Count of Val Cismon, and of other Piedmontese notables.

Posthumous Epilogue

Thanks to the determination of Bistolfi's son Lorenzo and his pupil Guido Capra, as well as a generous contribution from the enlightened banker Camillo Venesio and other admirers, an extensive retrospective exhibition of the sculptor's works was held from 4 to 18 September 1938 in the prestigious venue of Palazzo Treville in Casale. Numbering some one hundred pieces (sculptures, drawings and paintings) and taking place in an aesthetic and cultural climate that had changed quite radically, the exhibition turned out to be rather divisive, with the critic Marziano Bernardi taking to the pages of Turin's daily newspaper 'La Stampa' to ask his readers – almost rhetorically – whether the sculptor had really been such a great artist, whether he still had anything to say to posterity and whether an exhibition marking the fifth anniversary of his death was at all opportune, useful or sincere. It was probably on this occasion that Venesio put together the original nucleus of his collection (it was to grow in later years), which at some time in 1957-58 he was to donate to the Municipality of Casale Monferrato to constitute a public Gipsoteca of Bistolfi's works, after Lorenzo Bistolfi had been obliged, after his mother's death on 17 March 1953, to let go the studio in Turin occupied partly by Umberto Mastroianni, sadly destroying many of the larger statues and moving the majority of the remaining works to La Loggia and to other localities in Turin. After several further moves, often to unsuitable venues, it was only in 1980 that the plasters were entrusted to the Museum Service (established in 1979), as a consequence of substantial press controversy.

In May of 1984, about one year later than originally planned for the celebration of the fiftieth anniversary of the artist's death, the fundamental exhibition «Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista» (The Career of a Symbolist Sculptor) opened in the cloister of Santa Croce in Casale, curated by Sandra Berresford and Rossana Bossaglia, the scholar who had been the first, some twenty years earlier, to lay the foundations of a complete, definitive critical re-evaluation of the artist. Yet the public had to wait until 1995, the year when the Casale Civic Museum re-opened, to be able to visit the sixteenth-century interiors of the ex-monastery of Santa Croce to see the installation of more than one hundred and twenty works, the first nucleus of today's Bistolfi Gipsoteca, which grew gradually as a result of donations and permanent loans, especially from the sculptor's grandson Andrea (son of Lorenzo and devoted custodian of his grandfather's memory), who followed up on the first donation of works made in 1995 with a second one in 2001. Andrea always benefited from a continuous and constant contact with Sandra Berresford, the leading Bistolfi expert, who was capable of carrying on and developing the pioneering intuitions of Bossaglia. The Bistolfi Gipsoteca thus grew and was further consolidated in the years of the exemplary and never sufficiently praised management of Germana Mazza, who directed the Casale Civic Museum from 1978 to 2010.

On 19 January 2021, an act of donation to the Municipality of Casale Monferrato was signed by Vanda Martelli (widow of Andrea Bistolfi, who passed away in June 2019). The bequest, destined for the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, is the ideal completion of the story, finalising the commitment to the custody of the institution in Casale – now led with commendable competence by the coordinator Elena Varvelli and the conservator Alessandra Montanera – of the substantial artistic and documentary heritage preserved with devotion by the sculptor's grandson, whose analytical catalogue has been entrusted to Professor Berresford.

BIBLIOGRAPHY: STELLA 1893, pp. 600-609; ZIMMERN 1896, pp. 335-340; FIERENS-GEVAERT 1898, pp. 180-184; LOMBROSO 1899, pp. 2-17; LEVI 1900, pp. 483-505; ROD 1904, pp. 495-505; CENA 1905, pp. 1-20; L. MOTTA-CIACCIO in *Allgemeines Lexicon* 1910, vol. III, pp. 69-71; OJETTI 1911, pp. 127-141; COZZANI 1928, pp. 23-31; DESANA 1959, pp. 5-22; TAVERNA 1983, pp. 339-351; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 25-38; BOSSAGLIA 1991, pp. 54-65; A. PANZETTA, in *Scultura italiana* 1997, vol. II, pp. 46-49; M. TOMIATO, in *Pittori dell'Ottocento* 2003, pp. 305-307; CANAVESIO 2004, pp. 85-93; CANAVESIO 2004, pp. 51-82; GALLUZZI 2004, pp. 73-82; CANAVESIO 2014, pp. 28-33; CANAVESIO 2020, pp. 393-403; A. BOTTA, in *Ottocento* 2022, pp. 186-187; A. PANZETTA, in *Scultura* 2022, pp. 28-29.

Captions

1. *The Washerwomen*, bronze, 1882
2. *Country People*, bronze version exhibited in Munich in 1888, from the estate of Umberto I of Savoy
3. *Sphinx* for the Pansa funerary monument in the cemetery in Cuneo, photograph inscribed by Bistolfi to the poet Giovanni Camerana on October 26, 1892
4. *Alpe* or *Beauty Freed from Matter* for the monument toGiovanni Segantini in St. Moritz in a photograph of a German magazine from 1911
5. *The Beauty of Death*, sepulchral monument to Sebastiano Grandis engraved by Edoardo Rubino, 1896
6. *The Spirits of Youth*, funerary plaque for Alessandro Vignola, bronze, 1894, courtesy Massimiliano Fiorio, Rivoli
7. *Pain comforted by Memories*, marble, Tokyo, The National Museum of Western Art, ex-Matsukata Collection
8. Bistolfi's cover for the *Guide to Turin* by Emilio Borbonese, 1898
9. Bistolfi's cover for *The Village Poetry Collection*, 1898
10. First page of the score of *Hora Mystica* (1894) by Leone Sinigaglia, piece for string quartet dedicated to Bistolfi like the symphonic *Piedmontese Dances*, performed under the Arturo Toscanini direction on 14 May 1905, at the Vittorio Emanuele Theater in Turin, now Rai Auditorium
11. Cover of the libretto by Bistolfi and Guido Rey for the musical fairy tale *Nino and Ninetta* (1895), here in the 1896 version performed at the Verdi Theater in Parma, Municipal Library Forteguerriana, Pistoia
12. Turin, 1901. From the left, in the foreground, Giovanni Cena, Leonardo Bistolfi and Cesare Lombroso; in the background, in the center, Auguste Rodin, Susanne Mucchi Collection, Milan
13. Diploma illustrated by Bistolfi for the International Exhibition of Modern Decorative Arts, held in Turin in 1902
14. Design for the *Targa Florio car race medal*, inscribed by Bistolfi to the painter Frank Brangwyn, The British Museum, London
15. Allegory of Pascoli poetry, lost model, Pascoli Archive photo, Braidense National Library, Milan
16. Pascoli annotated manuscript relating to the latin epigraph for the ex libris wich reproduces the plaque by Bistolfi for the National Library in Turin (1905-1906), Giovanni Pascoli Foundation Archive, Castelvecchio
17. Original postcard depicting the monument and ossuary The Fatherland (1906) commemorating the Battle of Madonna di Campagna, destroyed during the Second World War
18. *The Cross* for the Orsini tomb in the Monumental Cemetery of Staglieno, Genoa
19. Plaster model of the plaque commemorating Ugo Rabbeno, c. 1906, Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, Casale Monferrato
20. Cover by Bistolfi for Guido Gozzano's *I Colloqui*, 1911
21. Detail of the funerary plaque for André Gladès, c. 1906-1908
22. Drawing by Gustav Klimt published in "Ver Sacrum" in 1902
23. Futurist plastic caricature of Bistolfi made by Rodolfo Castellana in 1929
24. *Death* from the Abegg tomb, inaugurated at the Enzenbühl cemetery in Zurich on october 1913, detail
25. Drawing of *Death's* figure for the Abegg tomb, Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, Casale Monferrato
26. Postcard for orphans of the farmers who died in World War I illustrated by Bistolfi
27. Programme of the charitable puppets show *Il giorno... d'oggi* illustrated by Giovanni Battista Carpanetto, 1917
28. *Pain* from the Hofmann tomb (c. 1921-1925), plaster model, Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, Casale Monferrato
29. *Willpower* or *Industry* (c. 1925), plaster model, Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, Casale Monferrato
30. Bas relief for Arturo Graf (1927), plaster model, Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, Casale Monferrato
31. Monument to the victims of the war in Oneglia (1927), which was destroyed during the Second World War
32. Bistolfi on his deathbed in a drawing by Agostino Bosia made on the night of September 3, 1933

Armando Audoli, *The initiate*, photo exhibited in 2018 at Piemonte Artistico Culturale. In the shot the portrait of Bistofi made by his disciple and collaborator Ugo Libré (p. 28)

Bistolfian calendar published in 1924 as a charitable gift for the Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia, founded by the religious Giovanni Minozzi and Giovanni Semeria (p. 60)

WORKS

1.

Alpe, bust (*Beauty Freed from Matter* or *The Beauty of the Mountain*)
monument to Giovanni Segantini, St. Moritz, 1899-1906
plaster, 51 × 45 × 31.5 cm
monogram with signature at bottom right

The Symbolist transfiguration of *Beauty Freed from Matter*, an explosive female allegory of Alpine nature, is Bistolfi's most iconic plastic invention, the apex of his highly personal revisitation of the Michelangelo tendency as promoted by Rodin, in this case interwoven with Segantini's Leitmotiv of the vertigo induced by the high mountains, perceived as an absolute form of spiritual elevation. As Rossana Bossaglia observed: "The figure of the *Alpe* for the monument to Segantini inaugurated the series of imposing female statues to which the artist entrusted the task of embodying the synthesis of the values expressed in life by the person commemorated. The image is still slender, the features subtle and inspired; it appears to linger on the brink of an indistinct larval stage as it emerges – as would a work by Michelangelo – from the formless mass" (Bossaglia 1988, p. 215). A first idea for a monument to Giovanni Segantini is sketched out in one of the notebooks kept by the sculptor, who immediately envisaged the work against a background of snow-clad mountains drained by the youthful river Inn. Segantini, who died aged only forty-one on the night of 28 September 1899, was one of the few Italian painters of the last twenty years of the nineteenth century to have achieved international scope and renown. His was an authentic legend, which was also nourished by the extreme gesture (he sacrificed his life in the name of the ideal of art) of dying as the price of painting on the Schafberg, in Engadin, where it was impossible for him to treat an advanced case of peritonitis.

Proceeding in order: in a letter to the daily newspaper 'Il Corriere della Sera' on 13 October 1899, Ugo Ojetti launched the idea of starting a public subscription to erect a monument to be placed on Segantini's grave in the little cemetery of Maloja, an Alpine village between the Val Bregaglia and the Engadin, where the painter and his family had lived since 1894. A committee chaired by Count Archimede Martini was rapidly established for the purpose. In November 1899, the art dealer Alberto Grubicy de Dragon, brother of the painter and art critic Vittore (as well as being fundamental to the development and dissemination of Divisionism, they were both very close to Segantini), organised an exhibition in Milan of the works of the genius from Arco, whose proceeds were to fund a further monument in his native town, in addition to the one in Maloja, although the Arco project was suspended temporarily for economic reasons. With regard to the monument in Maloja, the choice of artist fell quite logically and naturally on Bistolfi, since the sculptor from Casale was one of the few contemporary Italian artists who had enjoyed the esteem of the late maestro. Bistolfi declared that he was so honoured to execute the monument for his "big brother Segantini", as we read in a letter dated 9 April 1906, that he would not quibble about the price, stating his readiness to accept "what little would be collected", according to the article *La storia di un Monumento a Giovanni Segantini*, (History of a Monument to Giovanni Segantini) written by the secretary of the committee for the project, Ottone Brentari (and published in 'L'eco del Baldo', 13 August 1908). The monument's gestation proved to be complex, however, and took longer than expected. This is borne out in the article mentioned by Brentari himself, who had visited Bistolfi in his studio in 1905, where he was told: "This is the fourth or fifth rough I have modelled for the monument. I thought about it, dreamed about it, went down into my studio and modelled, but it was never the idea that kept coming back to my mind! So I dreamed again, started again, tried again; I tortured the clay for day after day, but it never wanted to yield up what I wanted it to produce. And so the weeks, the months and the years passed. [...] Finally, one fine morning, I woke up: I had found it. I went down into my studio, set about my work with furious abandon and in just two hours this mock-up was ready. This gift from my mind, from Segantini's mind, was born". In fact, with *Beauty Freed from Matter*, Bistolfi seems to have grasped and provided us with a plastic version of what Segantini had written, in his unrefined language, to Vittore Grubicy in a letter dated 21 December 1893, when he stated that "the only real life is all in a dream: dreaming an ideal to ponder in slow degrees, as far away as possible, but high, until matter itself is extinguished, that is the maximum extreme that produces and can produce the joy of feeling alive". Although he set enormous store by it, Bistolfi did not manage to finish the model in time to send it to the personal

exhibition held in the 1905 Venice Biennale. Towards the end of the year, the statue's execution was completed, in Carrara marble (the sculptor complained that it had too many veins, although, as he admitted, "they do no harm on the flesh"). Considering that the amount available to complete the work, collected in the course of a series of lectures, exhibitions and subscriptions, had unfortunately turned out to be insufficient, Alberto Grubicy decided to collect further funds by exhibiting *Beauty Freed from Matter* in the pavilion he opened from 28 April to 11 November 1906 in Milan's Sempione Park, where he had organised an exhibition of the works of Segantini and Previati in the framework of the National Exposition of Fine Arts, held to mark the international celebration of the tunnel under the Simplon Pass. Grubicy undertook to transport the monument to Maloja at his own expense once the exhibition was over, having already paid the cost of transporting it from Turin to Milan. When the marble made its appearance in the Grubicy Pavilion among Segantini's canvases, it found an admirer and inspired exegete in Enrico Thovez: "A virginal female body emerges from the chipped rock, like a beauty that comes alive under a lover's gaze, surfacing from the torpor of the inert matter: such is the simplicity and clear allegory of the Alpine nature that Bistolfi composed in the white purity of the mass of stone [...]. But words cannot express the verve of the movement, the nobility of that head thrust forward and the sweetness of the closed eyelids, weighed down with dreams and mystery [...]. The ideal beauty sought after by Segantini with such fierce love could not have found any more eloquent plastic translation" (Thovez 1906, p. 1). Bistolfi transmuted Segantini's visionary approach into the principal female allegory, while at the same time furnishing a synthesis of the themes dear to the late maestro in the reliefs on the base, including clear references to the poetic of his friend Pellizza da Volpedo, as observed by Sandra Berresford (S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, p. 80), to whom we owe the first detailed reconstruction of the genesis of the *Alpe*. As the season was by then too late to transport the statue to Maloja, Grubicy obtained permission to extend the duration of his pavilion to the spring of 1907, while trying to keep the work permanently in Milan and to find the funding necessary to create a replica for Maloja, which Brentari imagined cast in bronze, arousing the ire of Bistolfi, who had conceived of his work from the very outset in marble and for the precise context of the landscape around Maloja. In fact, the sculptor was very upset when the local clergy expressed its uncertainties about the nudity and the somewhat pagan aura of the *Alpe.* At this point, acting on his own initiative and maybe also somewhat arbitrarily, Grubicy accepted the invitation of the founders of the Segantini Museum in St. Moritz, then on the point of being established, who asked for the monument for their venue, thus depriving nearby Maloja of it. Not without some polemic fallout, the marble was thus transported to St. Moritz, where it was housed temporarily in the atrium of a hotel before being placed in the peristyle of the museum designed by the architect Nicolaus Hartmann and inaugurated in the summer of 1908. Later moved outdoors – at last into the intended setting of the mountains – by a dissatisfied Bistolfi, the statue only found its ultimate home in 1948, on the museum's access road.

In addition to the sketch (inv. D20) and the two plaster models (inv. N°s. 365 and 367) held in the Leonardo Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato, there is a replica of the definitive plaster in the courtyard of Arturo Toscanini's house in via Durini 20, Milan. In 1915, Bistolfi donated a second marble version, without the base with the reliefs, to the National Gallery of Modern Art in Rome, where it is still located today. A third marble version was studied in about 2001 by the Japanese art historian Akiya Takahashi; part of the collections of the National Museum of Western Art in Tokyo, this one has never been shown. The statue, which the Japanese shipping magnate Kojiro Matsukata (1865-1950) bought in the spring of 1918 directly from Bistolfi, together with some other pieces, through the good offices of the British painter Frank Brangwyn (1867-1956), made its way to Japan after the end of the Great War and, as a consequence of complicated and lengthy development, was donated to the NMWA in 2001 by Shigeko Eguchi, with all the rest of Matsukata's collection of Bistolfi. Meanwhile, we have Marco Peri, author in 2012 of a project researching the works in the Ingrao Collection, funded by the Civic Museums of Cagliari, to thank for the rediscovery of a fourth version, located in the atrium of the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts in Santa Fe, Argentina. This marble was bought by Martín Rodríguez Galisteo, a collector and patron of Bistolfi. There are several different versions in marble of the head of the *Alpe*, the most incisive part of the entire plastic creation, and also a few in bronze (not many, since, as already mentioned earlier, the sculptor considered bronze to be not particularly suitable for this work). Of considerable value are the plaster versions, like the one in question here or the ones in the MART in Rovereto and in the Angelo Zanelli Collection (on deposit in the Civic Museums of Brescia), which are capable of maintaining all the tension and the vibrations of the material, while underscoring the absolute, spiritualised purity of Bistolfi's creation in memory of Segantini.

BIBLIOGRAPHY: *Leonardo Bistolfi* 1911, tavv. 25, 26; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 79-82, 227; TAKAHASHI 2001, pp. 35-41; TAKAHASHI 2002, pp. 33-44; AUDOLI 2008, pp. 8-17; MAZZA 2013, pp. 82, 83.

2.

Christ Crucified (*The Crucifix*)

Brayda Tomb, cemetery of Villarbasse, 1901

terracotta, 39.5 × 30 × 2.5 cm

monogram with signature at bottom right

After the more traditional *Christ on His Way to Calvary* from the sixteenth chapel (1892-1895) of the Sanctuary at Crea and following on the unconventional *Christ Walking on the Water*, a motif that raised many an eyebrow at the 1899 Venice Biennale, Bistolfi turned his hand to a third and no less personal Christ in 1901, although this one was on the Cross. The commission came to him from the architect, engineer and archaeologist Riccardo Brayda (1849-1911), a politically active Genoese philanthropist, who ordered a large bronze cross from the sculptor for his family tomb in the cemetery of Villarbasse, near Turin, where the Brayda family had its summer residence.

It is noted that the work known as the *Brayda Crucifix* "won a cry of admiration from the great Rodin" (Corradino 1903-1904, pp. 518-519) when he saw it during his visit to Turin from 23 to 25 October 1901, accompanied to Bistolfi's studio by Giovanni Cena. The interpretation furnished by Enrico Thovez was very interesting, as usual: "For us, this is one of Bistolfi's most significant works. He could not have dealt with this ancient theme without leaving his own personal vision. So with beautiful inventiveness he has imagined Christ crucified, not as usual in the realistic vision of the body nailed and bound to the wood, but depicted ideally in the process of ascending to the heavens. Despite still showing the signs of physical suffering, the body is already surrounded and suffused by an atmosphere of serenity and peace that achieves its most powerful expression in the head, around which the derisive crown of thorns expands to form a symbolic halo of martyrdom. In this work, the acutely expressive nerviness of the modelling and the elevation of the ideal expression meld the extreme opposites of qualities: the draughtsman's technical skill and the poet's ideal suggestion" (Thovez 1904, p. 117). The dying Christ – not yet dead, as the artist was at pains to point out – invented by the socialist freemason Bistolfi was about as far from being "religious" as it was possible to conceive: here was a great initiate generated by the pen of douard Schuré, a powerful modeller of energies, a formidable reawakener of souls, a Wagnerian revolutionary, a Lombrosian medium, a visionary ascetic in the Modern Style that combined the theories of Marx, Nietzsche and Rudolf Steiner. The surface of the lower part of the cross is decorated with passion flowers (*Passiflora*) with a vague flavour of Art Nouveau and a highly symbolic value (the filaments around the ovary represent the crown of thorns, the five stamens are Christ's five wounds, the three stigmata refer to the three nails in Christ's hands and feet).

Shown again at the 1905 Venice Biennale, in the personal room dedicated to the artist, the *Crucifix* met with the appreciation of the young Margherita Sarfatti, who wrote about it in 'Avanti della Domenica' as a "very modern work" with "a flavour of solemn, grandiose asceticism" (Sarfatti 1905, p. 12), and of Antonio Guarnieri-Ventimiglia, who described it as "Christ the symbol of social justice". There are several replicas of the definitive version of the sculpture (242 x 188 x 16 cm), whose stories have been pieced together philologically by Sandra Berresford in a historical and critical essay published and read on the occasion of the exhibition *Leonardo Bistolfi e la fortuna della Croce Brayda*, (LB and the Success of the *Brayda Crucifix*) inaugurated on 13 May 2023 in the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato. One version, translated into bronze by the Fumagalli Foundry, is set on the Metzger-Dorna family tomb in Turin's Monumental Cemetery (Bistolfi was a close friend of both Francesco Giuseppe Metzger and Carlo Dorna, the owners of the historical Turin brewery in via San Donato), while a marble version can be seen in the Cemetery of La Loggia, where it adorns the tomb of the Gariglio-Bechis family, who were also related to Dorna. One of the best-known replicas is the bronze one in Gabriele D'Annunzio's Mausoleum on the Hill of Heroes at the Vittoriale degli Italiani, his home in Gardone Riviera. The architect Giancarlo Maroni set embarked on designing the mausoleum in 1930, but work only started in 1938 and continued on and off until well after the second World War. Bistolfi's *Crucifix* – cast in 1926,

bought directly from the sculptor by Giacomo Treves together with other veterans of D'Annunzio's Fiume legion and blessed in the church of San Domenico in Turin by Father Reginaldo Giuliani, another Fiume veteran who lost his life in the Ethiopian war – was "donated to the Vittoriale and destined to seal the poet's tomb between the arches of his Fiume heroes" ('L'Artista Moderno' 1938, p. 73). Nevertheless, placing the bronze at the Vittoriale proved to be a tormented affair and the piece was left in limbo for years, first looked after by Treves, after being contested by other organisations and even stolen and returned, then held in the deposits. Another full-scale bronze version can be seen on the Ferraris family tomb in Pollone, ordered from Bistolfi by the engineer Giovanni Lorenzo Ferraris (1871-1948).

There is not so much clarity about the history of the *Brayda Crucifix* in Latin America, where the artist was known and well publicised by the commissions for several important funerary works. The records tell of a *Dying Christ* in bronze being shown in 1905 at the third exhibition of the Ferruccio Stefani Gallery in Buenos Aires, Montevideo and Valparaíso. In 1906, Angelo (Ángel) Roverano, a native of Liguria who had moved to Argentina and was a wealthy patron of Bistolfi's, asked for a version of the *Crucifix* in marble or bronze (according to the price, but on a slightly smaller scale) for the tomb of a friend whose name has not come down to us, while all trace of this work has also been lost. Lastly, there is documentary evidence of a *Brayda Crucifix* on board the ocean liner *Italia*, which sailed from La Spezia on 17 February 1924 for a cruise to Latin America, with a travelling exhibition promoted by Giovanni Gentile. Aided by his assistant Angiolo Del Santo and by Agostino Bosìa, the sculptor worked with Giulio Aristide Sartorio to organise the artistic part of the shipboard exhibition, which visited nearly all the continent's leading cities before returning to La Spezia on 20 October 1924 (Berresford 2007, pp. 37-41).

The *Brayda Crucifix* is unquestionably one of the most successful subjects tackled by Bistolfi, who was himself the exegete of his masterpiece (practically a veiled self-portrait), as we learn from the direct testimony of the school teacher and historian Brigida (Gida) Rossi, one of the sculptor's devoted supporters (Rossi 1934, pp. 149-168, 159-160). There are numerous replicas on smaller scales of the entire cross or also of the head of Christ alone, made of marble, bronze (or other alloys), terracotta, ceramics and plaster. It should be mentioned that the smaller terracotta versions are quite rare, which makes the one presented here particularly interesting to collectors. The plaster model of the work is held in the Bistolfi Gipsoteca in Casale, together with a cast, two small replicas, also in plaster, a plaster head and a small head in terracotta, as well as a group of three preparatory drawings (a fourth study cannot be linked to this work with certainty). The most important versions held in Italian public institutions include the marble of the upper part of the *Crucifix* acquired for the Turin Civic Gallery of Modern and Contemporary Art at the Exposition of the Fine Arts Promotion Society in 1905, as well as the plaster version donated by the artist to the Palazzo Mazzetti Museum in Asti and the plaster version of the head of Christ received in 1937 as a donation by the Gallery of Modern Art in Genoa Nervi.

BIBLIOGRAPHY: *Leonardo Bistolfi* 1911, tav, 40; COSELSCHI 1924, p. 32; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 90-91, 230; A. PANZETTA, in *Galleria Civica d'Arte Moderna. Il Novecento* 1993, p. 94; MAZZA 2013, p. 107; GIUBILEI 2004, vol. II, p. 393; BERRESFORD 2023, pp. 13-31.

3.

Plaque for the Italian Bibliographical Society for the National Library in Turin

1905-1906

plaster, 64 x 51 cm

Monogram on the relief at bottom right, inscription "Alla Biblioteca Nazionale / di Torino la Società / Bibliografica Italiana", dedication "All'amico L. Pogliaghi / L. Bistolfi" at bottom left

During the night between 25 and 26 January 1904, a furious fire, maybe caused by a short circuit in the wiring system, raged through the National Library in Turin, devastating about one third of the material in its possession, although the ultimate damage was far more serious, because it destroyed half the rare and precious materials, in other words the incunabula, the illuminated codices and the manuscripts. At the time of the fire, the Royal National Library, established in 1720 by King Victor Amedeus II, was located in via Po, in a building next to the one that housed the University. In 1905, the Italian Bibliographical Society, which was active from 1896 to 1915, decided to commemorate the tragic event by commissioning Bistolfi to create a plaque to be cast in bronze, from which an ex libris with Latin verses by Pascoli was also derived, as reported by the Turin daily newspaper 'La Stampa' in an editorial dated 12 June 1906 that was also reproduced verbatim in 'L'Arte Decorativa Moderna' (*L'"ex-libris"* 1906, p. 312): "By generous initiative of the Italian Bibliographic Society, our Library has recently benefitted from a copious collection of works of bibliography and, by way of further enhancing the gift, the same Society has taken the step of applying an ex libris of clear artistic merit to each volume. Leonardo Bistolfi wasted no time in accepting the invitation of the *Bibliografica* to compose an allegorical plaque, from which the ex libris was derived using the processes of photogravure. Today we have before us the latest new work by the eminent sculptor, and we admire the smoothness of its figuring, in which a row of young girls bearing offerings of books represents the generous thought of all those who made their contribution to the partial repair of the immeasurable devastation wrought by the fire on our greatest Library. Giovanni Pascoli has expressed the same concept in a clear, melancholic couplet that adorns the base of the ex libris" (*L'"ex-libris"* 1906, p. 3). The collections of the Archive and House of Giovanni and Maria Pascoli in Castelvecchio, most of which are digitalised, contain two annotated papers filed by Sara Moscardini (marked G.78.1.1): one has a pinned copy of the ex libris and the other several notes and variants, in Pascoli's own hand, about his verses, whose finale version in the inscription reads as follows: "Quae renovare magis valeant / quam demere luctum / maestior a maestis accipe /dona soror" ("Sister, you who are sadder accept from one who is sad the gifts that serve more to renew than to alleviate our pain"). Pascoli and Bistolfi, who went on to form a fertile bond of friendship, had met in June 1905, through the intermediation of the Ligurian Barnabite father Giovanni Semeria (1867-1931).

Sandra Berresford quite rightly considers this plaque to be one of the closest of Bistolfi's figurative pieces to the British Aesthetic Movement, in which the styling of the figures is still marked by evident echoes of the late Pre-Raphaelites (S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, p. 96). The plaster version presented here is of particular importance, since it bears an affectionate dedication to the Milanese sculptor, painter and scenographer Lodovico Pogliaghi (1857-1950), who was described by Lorenzo Viani as "all black, all sudden movements, with a little flat pan of a cap, a more cylindrical and capricious Bistolfi" (Viani 1943, p. 159). The Gallery of Modern Art in Milan has a version of the plaque in bronze, while the Leonardo Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato has a cast of a plaster model (inv. N° 279) and the preparatory drawing. A previously unknown version in marble, with no inscription, was offered on 28 November 2007 by Christie's in Milan.

BIBLIOGRAPHY: *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 21; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 96, 145, 258; MAZZA 2013, p 94.

4.

Detail of the plaque for the Cassa di Risparmio di Milano bank

1906

bronze, 41.5 × 20.8 cm

monogram at bottom right

Commonly believed to be one of the few figurative pieces in which Bistolfi showed clear stylistic adherence to the standards of Liberty, the Milan Savings Bank plaque for the Charity Commission (1906) can be ascribed to the culminating period of the sculptor's career. The composition depicts five female figures in a flower-strewn meadow, placed harmoniously on different planes of the perspective view, with an exquisitely 'musical' rhythm of development (Bistolfi was familiar with and played music, which had a comparably fundamental influence to that of poetry on his sculptural language).

Bistolfi had been one of the main promotors, as well as vice-president, of the International Exposition of Modern Decorative Art in Turin in 1902, where talk focused once again on the four panels he had painted on silk installed in a "lady's drawing room" (or "music room") created with Giacomo Cometti, previously exhibited at the Paris Universal Exposition in 1900. The Turin exhibition constituted the culminating moment of the complex Liberty period and Bistolfi had also designed its advertising poster (lithographed by Romolo Bernardi for the Doyen works), which immediately became the exhibition's iconic symbol. Nevertheless, the artist's relations with the Liberty movement were not as simple and straightforward as is generally believed, as he himself demonstrated – in a lecture held in the Alfieri Theatre in Turin on 4 June 1902, on behalf of the Peoples' University (Università Popolare) – when he stated that modern art "should have no bonds of blood with the apocalyptic visions of serpents of every shape and colour that have wound and twisted themselves, with the rapid proliferation of bacilli, around everything that is passed off by the purveyors of ignorance as the product of fashion, and that has enwrapped our consciences in so much anxiety of nightmares, under the hyperbolic baptism of the Liberty Style" (Bistolfi 1902, pp. 150-151). In actual fact, the sculptor was closer to the revival of the poetic and aesthetics of the Pre-Raphaelites, in particular Burne-Jones and certainly Rossetti, so the plaque for the Milan Savings Bank reveals many assonances, as Sandra Berresford has correctly pointed out, with Segantini – his true spiritual brother – in *Love at the Fountain of Life* (1896). This note was published in the second issue of the third year of the journal 'Arte Decorativa Moderna' (1907): "To the series of works by Bistolfi we now add a new number: a fine little silver plaque offered to the Charity Commission by the staff of the Milan Savings Bank".

So the first version of the plaque was cast in silver, but the subject proved to be so attractive that many replicas were made (with or without inscriptions) in a variety of materials, above all plaster, bronze and other 'experimental' metal alloys typical of the decorative arts of the day, which simulated the appearance of silver or bronze, according to the composition and the patina, enabling larger runs to be made without any excessive loss of quality. Several partial versions are also known, such as the one under examination here, showing only the female figure on the right, which has an absolutely independent aesthetic value of its own. A preparatory drawing for the work is also known, published in the Bestetti and Tumminelli file in 1911, then shown in the exhibition in Casale in 1984 and now held in the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca, together with two casts of the model in plaster, one dated 1906. A bronze version, inscribed and dated 1907, bought by Giovanni Schnegler in 1934, is housed in the Milan Gallery of Modern Art.

BIBLIOGRAPHY: 'L'Arte Decorativa Moderna' 1907, pp. 58, 64; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 24; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 99, 146, 262; MAZZA 2013, pp. 29, 96.

5.

The Cradle

bas relief for the monument commemorating the battle of Madonna di Campagna, 1906
plaster, 39 × 43 cm
monogram with signature at bottom left

Riding the wave of the success of his Durio funerary monument, which was admired by Rodin in 1901 and originally placed in the Turin cemetery of Madonna di Campagna, Bistolfi – maybe as a consequence of the influence of the Durio family – received a commission from the committee established to mark the bicentennial of the siege of Turin to create a monument and ossuary to honour those who lost their lives in the battle of Madonna di Campagna, fought on 7 September 1706, when the combined Austrian and Piedmontese forces decisively repulsed the attack of the French and Spanish besiegers, in the course of the ferocious War of Spanish Succession (1701-1714).

The genesis of the monument, which was destroyed by Second World War bombing, re-emerged from the invaluable Pascoli-Bistolfi papers, when they were studied by Maurizia Migliorini and published in 1992. The artist mentioned the work for the first time in a letter dated 5 May 1906, addressed to the poet Pascoli from his studio in via Bonsignore: "I have given myself over for too short a time for an idea that's too enormous. I want to make *The Fatherland*, the beautiful, Great Ideal Mother of our souls […]". This tells us that Bistolfi was immediately thinking of *La Patria* (*The Fatherland*) as the title and theme of the main figure, a female allegory in the round, which he modelled in just two months. In an important letter dated 3 June and signed, like nearly all his letters, "Your Leonangiolo", a friendly blend of the names Leonardo and Michelangelo coined by the poet from Romagna, Bistolfi made a profession of his symbolic and ideological faith, which was hostile to the cold, stereotyped, rhetorical iconography of the standard monumental 'fatherlands': "Dear brother of mine, I am sending you [… the first photographs of my *Fatherland*. As you can see, it's a very simple affair, very simply expressed. […] Its ideal essence should be new and modern, but I am not sure that I've succeeded in achieving it. I'd like it to be a bit of everything that has been and that should be 'The Fatherland' in our thoughts. The ancient Cybele or Demeter and the ideal Mother of our dreams. The good Mother that must have appeared to the victors and the vanquished of battles, at the hour of their supreme sacrifice, or the one that we would like to be in the fraternal Utopia of human love. I should have liked those arms of hers, open to the desire of an embrace, to be as vast as the horizons of our mountains, of our seas, and her face and the details of her flowing hair and of her veil to gather together the sweet harmonies of the land that is so dear to us!...". On 19 August, Bistolfi wrote to the poet again, describing six reliefs of the bronze tiles destined for the base (in the end he completed five of them), whose themes, inspired by Pascoli, were close to the secular Symbolist culture of the early twentieth century: "I have modelled and we are casting the decorative frieze for the base of the *Fatherland*. The *Cradle* (with the mother in tears), the *Hearth*, with the grandmother telling stories to her grandchildren, the *Bell Tower*, sowing the seed, the harvest and the Grave in the cemetery". In vain did the sculptor invite Pascoli, to whom the work was ideally dedicated, to the monument's inauguration, which took place on 8 September 1906 in the square in front of the church of Madonna di Campagna, with a mass celebrated by Monsignor Luigi Spandre (1853-1932).

The Cradle, replicated independently in marble, in bronze and in plaster (sometimes also with a patina), is the most heart-felt and intensely personal piece of the reliefs for the base. There is plaster version in the Musée d'Orsay in Paris, the result of a donation made in 1992. The paster on show on this occasion is of particularly high value and interest, as it was donated directly by the artist to Mario Gioda (1883-1924), a leading politician and journalist and one of Mussolini's first followers in Turin.

BIBLIOGRAPHY: 'L'Arte Decorativa Moderna' 1907, pp. 27-30, 32; *Leonardo Bistolfi* 1911, tavv. 35, 36, 37; BOSSAGLIA 1981, tav. 10; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 99-101, 235; MIGLIORINI 1992, pp. 29-32, 61-65, 68-71; CANAVESIO 2006, pp. 5-64; MAZZA 2013, p. 43.

6.

Funerary Plaque for André Gladès

Cemetery of Geneva, c. 1906-1908
plaster, 63 × 60 cm
monogram at bottom centre

The *Funerary Plaque for Mme Gladès* (this is the title used by Mario Labò when he published about it in 1908) is unquestionably one of the most intense and powerful of Bistolfi's creations in the field of funerary reliefs. Made at the pinnacle of the sculptor's Symbolist maturity, the plaque is dedicated to the Swiss author Nancy-Marie Vuille, who went by the nom-de-plume of André Gladès, having adapted part of her male pseudonym from her mother's surname. Born in Neuchâtel on 25 November 1867, Nancy-Marie died early from problems of the heart on 31 January 1906, in Geneva, where she had been a university student of Édouard Rod, author of the notable essay *Un Poète de la Mort. Le sculpteur Bistolfi*, published in 1904 in the *Gazette des Beaux-Arts*. Gladès is known for her novel *Le stérile sacrifice* (1901), maybe her finest narrative work, the French translations of Fogazzaro's *The Mystery of the Poet* and *The Little World of the Past* and several articles about Italian literature, including one about the poet Giovanni Cena. In a letter to Rod dated 28 January 1906, Cena revealed that he had just learned about the precarious health of the "genteel author", confirming his admiration for her with the same sympathy "with which we think of the few people scattered across the globe who deserve to be loved and who bear witness to us of how much good there is in humanity" (Cena 1968, p. 126). Maybe it was as a consequence of the close bonds between Bistolfi, Cena and Rod that the commission to make the plaque for André Gladès' tomb was entrusted to the sculptor from Casale, who as early as November 1906 already had a drawing of the work in his studio, which Cena immediately described in a letter to Rod (Vinardi 2013, p. 27).

The first to publish about the plaque, which was cast in bronze and had just been installed in the cemetery in Geneva, was the Swiss journalist Hedwig Lotter, in an article dated 15 May 1908. Almost at the same time, while describing the *Recenti lavori di Leonardo Bistolfi* (*Recent Works of Leonardo Bistolfi*), Labò had this to say about the plaque: "It was inspired by Shakespeare's words: 'Let this phantom pass, as he would not stay longer on this earth'. The man who held out his hands towards that ghost was stopped by the invincible obstacle that expresses all its cold, brutal power in that rectangular form. The phantom vanishes… Is it a *Bride of Death*, who wanders among the tombs? Is it a form that has emerged from the pious crowd of *Memories* that comfort Pain? Is it *The Beauty of the Mountain* that has flown hither from its native rock? All of these works, if the sight of the plaque conjures them up together, are thus united by a mysterious fraternity: this is the clue that a dream lives on within the confines of their lines, a dream that is manifest in multiple, varied forms. [...] You need only observe the tenderness of the wandering figure – observe how she not only dominates in the picture, but truly fills the sky with herself, shining like a dejected halo around the sorrowful head abandoned on the rock, almost as a holocaust" (Labò 1908, pp. 132-133).

Monica Vinardi has accurately highlighted how "the meagrely muscled man prostrate [...] in prayer revealed his descent from a drawing by Klimt published in 'Ver Sacrum' in 1902 […]" (Vinardi 2013, p. 27). The model of this rare, important plaster relief is preserved, together with a replica, in the Leonardo Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato (inv. N° 321). Another version belongs to the Cavallini Sgarbi Collection in Ferrara, while a third one in bronze with a patina and dedicated to Nomellini can be seen in the collections of the Civico Museum in Livorno.

BIBLIOGRAPHY: LABÒ 1908, pp. 129-134; LOTTER 1908, pp. 238-239; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 41; CENA 1968, vol. III, pp. 125-127; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 104, 147, 236; A. PANZETTA, in *Divagazioni tra poesia e simbolismo* 2009, s.p.; MAZZA 2013, pp 97, 163; VINARDI 2013, pp. 18-30; A. PANZETTA, in *La Collezione Cavallini Sgarbi* 2018, pp. 314-315.

7.

Model of the medal for the Targa Florio, reverse

1907

plaster, Ø 37 cm
monogram at bottom centre

The younger son of the shipping magnate, wine entrepreneur and Senator from Palermo Ignazio Florio, young Vincenzo (1883-1959), heir to the family businesses, racing driver and future sports patron, took part in the Brescia Circuit in 1904. On that occasion, he was persuaded by the organiser Arturo Mercanti to establish a cup in Sicily, too, on the model of the French Gordon Bennett Cup or the American Vanderbilt. When the idea received a decisive boost from Henri Desgrange, owner of the Parisian magazine 'L'Auto', the result was the birth of the Targa Florio in Palermo, whose first edition was held in May 1906. After the many difficulties encountered by the début edition had been overcome, by 1907 the Targa Florio – which was destined to last until 1977, with a total of 61 editions – was already being called the "pearl of the Mediterranean" and attracting no less than 55 entries from all over the world, featuring vehicles representing all the leading motor manufacturers. Leonardo Bistolfi was commissioned to create one of the two medals for the 1907 race (the other was created by the medal maker Alexandre Charpentier), while the actual plaque itself (the 'Targa' of the event's name) was entrusted once again to René Lalique, who had successfully designed the one awarded for the first edition (while the plaque for the third edition, in 1908, was the work of Duilio Cambellotti).

The Turin magazine 'L'Arte Decorativa Moderna' published an interesting article in the fifth issue of its third year by the Genoese architect and critic Mario Labò, who focused, among other things, on this latest work by Bistolfi: "On the obverse, the reference to the ardent island [...] is in the figure of a centaur who is offering a palm wreath. The creature raises its nostrils as though to sniff the wind – and you can perceive that wind rising with strange evidence from the slight trembling of the surface of the placid sea in the background". But the medal's authentic pièce de résistance was actually the reverse, an essay in Bistolfi's purest visionary approach: "On the reverse is a turbine of speed, in one of those subtle bas reliefs whose original, ingenious composition has been forging Bistolfi's unique fame as a sculptor and painter ever since his youthful début", continued Labò. "We find this bas relief increasingly persuasive of the principle that the symbol has to be a *confirmation*, and not a material *repetition*, of the idea symbolised. How many plaques have been made for automobile manufacturers or races, as long as cars have existed, that do not have, somewhere in a corner, maybe badly sketched and poorly connected, a tiny car speeding away amid clouds of dust? In this case, though, Bistolfi has already made a slight concession, marking the rubber tyre around the wheel in the centre of the composition – but that wheel's value is thoroughly decorative, not at all symbolic. All the meaning is already clearly evident in the giddy race where those bodies chase after one another, whether rigid or enraptured in the carefree abandon of a dream" (Labò 1908, pp. 131-132).

A preparatory sketch (658 x 478 mm) of the medal's reverse is known. The property of the British Museum in London, it is dedicated to the British painter, etcher and illustrator Frank Brangwyn (1867-1956), who acted as a go-between when he put Bistolfi in contact with the Japanese collector Kojiro Matsukata. Replicas of the 37 centimetre diameter model used to create the medals coined for the 1907 race are known in bronze and in other alloys typical of the early twentieth century, as well as a few rare versions in plaster, like the one presented here, which is particularly fine in quality and in a perfect state of conservation.

BIBLIOGRAPHY: *Targa Florio* 1907, tav. n. num.; *Leonardo Bistolfi* 1911, tav. 23; BAIRATI, BOSSAGLIA, ROSCI 1973, tav. 7; BOSSAGLIA 1981, p. 23; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 137, 288.

8.

Death, bust

Death and Life (*Towards the Light*), Abegg tomb, Enzenbühl cemetery, Zürich
before 1912-1913

plaster, 54 × 60 × 49 cm
monogram and date [1906] at the right on the base

The marble group of *Death and Life*, which is also known by the title of *Towards the Light*, is the last funerary monument on the grand scale completed by Bistolfi before the cut-off point marked by the Great War. In a certain sense, it marks the ideal termination – in a plastic key updated with regard to his early works – of an entire epoch, that of the sculptor's long Symbolist period, which started for Bistolfi in about 1890 with *The Sphinx* for the Pansa tomb in the cemetery in Cuneo. Inaugurated in 1913, after it had been installed in an isolated clearing in the Enzenbühl cemetery in Zürich, on the hill of the Zürichberg, between the forest and the lake (a location that was destined to house the two statutes from the very outset), the funerary monument had been commissioned by Mrs Escher-Abegg and Mrs C. Abegg, members of an illustrious family of bankers and textile industrialists in Zürich with close links to Italy and in particular to Piedmont. With its so enigmatically unconventional iconography, it was immediately clear that the group *Towards the Light* was a very heartfelt and sincerely engaging work. In March 1912, while working to complete the group, Bistolfi stated: "[…] what you cannot imagine is the anxious, almost frightening struggle I have had to keep up in these months of silence in order to complete my *Towards the Light*. All the torments of the idea. All the feverishness of my willpower, which clashes with the harsh material; all the anxiety of the unknown that has to become tangible: I have been suffering. And still now, I am writing to you after having worked until 11 in the evening. When will you come to see the creatures that give me and you so much pain?" (Rossi 1934, pp. 167-168). The sculptor's tones were noticeably different, less ecstatic and more disenchanted, some fifteen years later, when he conversed with the future theatre critic Francesco Bernardelli, who was visiting the La Loggia studio and was struck by the special harmony – which he described as "more genuine" – between the two statues he had admired in the small garden: "You see, […] it's all a question of centimetres. If the distance between the two figures had been one finger more or one finger less, *Life* would no longer be fascinated by *Death*, the voice and the echo would shatter in the space. That's the reality of which it speaks to me!... You see *Death*'s neck? Listen: I had a model with a very long neck, and when she posed I made her stretch it up as far as she could, but I was never satisfied. One day, almost furtively, I sawed through the statue's neck and lengthened it by ten centimetres, yes ten… and now it's fine" (Bernardelli 1926, p. 3).

In October 1913, the poet Ada Negri attended the inauguration of the Abegg funerary monument. Moved first of all by the representation of *Death*, she described it in a particularly evocative manner in an article published on 15 October by the Turin daily newspaper 'La Stampa': "White on an enormous white pedestal, with a face raised up to scan the heavens, eyes closed and yet sighted, her magnificent arms abandoned to hang by her sides – revealed as the most enviable beauty of a powerful, mature body, yet clad in all the mourning weeds of humanity – she appeared motionless, and yet she walked: she walked before herself, following her own fatal, constant, invisible rhythm". After having also sketched out the figure of *Life*, "as young as Psyche, but not immature", the writer continued her emotional report: "I sat down, silent, my soul gathered in my eyes, on a low tomb railing. Near me, the two gentlewomen who bear the name of the Zürich family for whom the monument was raised – Abegg – also looked on in silence. Leonardo Bistolfi went back and forth around his work, to which he had put the final finishing touches just one hour before: restless and agitated, he studied and weighed up the various angles, the background and the effect from all sides, answering his own questions out loud". Faced with such passionate torment, Ada Negri could not avoid asking the artist directly where he had found the inspiration for such a creation: "I had come here, several years ago now", answered Bistolfi, "to see the place where the monument was to be installed. It was one morning in August: a mad mass of light. Never had I seen so much light. Everything shone: the sky, the lake,

the fields and the forests. I started out as though dazzled by it all. I remained a while without being able to conceive anything: but who can ever explain the mysteries of our subconscious brain processes?... One day, in Turin, all that light once again dazzled my memory: my hands – *on their own* – started giving shape to the clay; and the two figures you now see here came out – *on their own* – as though by magic. Figures of light: a synthesis of light and serenity. Since *Death* is none other than full and conscious serenity" (Negri 1913, p. 3). These few, dense lines contain several pieces of information of fundamental significance for achieving a complete understanding of Bistolfi's creative dimension: the importance of the natural environment as a primary source of inspiration for the work destined for it, creativity construed as the result of purely subconscious processes that lead to an almost 'automatic' action (not to say one undertaken during a 'psychic trance') of the hands on the clay, and death perceived as the greatest spiritual culmination; lastly, the vital factor: the commission and, as a consequence, the gestation of the Abegg tomb date back to several years before 1913, contrary to what has been asserted until now, placing its genesis between 1912 and the following year.

One interesting interpretation of the head of *Death*, dense with echoes of Wagner, comes from the music critic Ernesto Ferrettini, who wrote this in the 'Gazzetta del Popolo' on 7 October 1913: "In the face – one of Bistolfi's most profound, expressive and evocative creations – there is no harshness. Instead, the eyes barely open and the lips curve sweetly [...]. Thus did Brunhild appear to Siegmund, the tragic announcer of the fate from which the immortal virgin would save the young hero, yet cannot. Fatal *Death* is itself subject to the fatality that bears down on everything, on every human and superhuman destiny. Erda is stronger than the fearless Valkyrie. Fate enthrals *Death*". Another interesting point raised by Ferrettini is the importance of the empty space between the two figures, which "fills with mysterious effluvia", linking them across the distance, compared by the critic to "certain sudden silences of the orchestral fingers", vibrating "with sound that the ear does not perceive" and that "the soul senses, confusingly, yet profoundly". Nor is his conclusion in any way commonplace: "[...] in this work so nourished with thoughtful beauty and noble austerity, Switzerland will sense something from the heart of one of its sons: Arnold Böcklin" (Ferrettini 1913, p. 5). The plaster model of the group *Towards the Light* was shown at the Venice Biennale in 1914, in the Giardini di Castello, on the hill known as the Motta di Sant'Antonio, in order to respect the work's original scenic effect.

There came a moment when the Abegg tomb crossed the path of the youthful Lucio Fontana (1899-1968) and his father, the sculptor Luigi (1865-1946), who had emigrated from Varese to Rosario, on the river Paraná in Argentina, where he had set up his workshop (called Fontana y Scarabelli), soon becoming successful in the fields of funerary statuary, portraiture and architectural decorations. Between 1924 and 1927 – a period when Lucio, who had trained at the Brera Academy under the guidance of Adolfo Wildt, worked in his father's firm – Luigi focused on importing Italian funerary monuments into Argentina, acting as the middleman between clients in Rosario and Italian artists, while also taking care of designing and building the monumental edifices to house them. Talks started in 1923 between Bistolfi and Paolo Recagno, heir to the substantial import company Casa Fratelli Recagno, which asked him to produce not an original piece for the family mausoleum, but a replica of a work that was already well-known and admired. The sculptor sent him several photographs and Recagno eventually chose the group of *Death and Life*, a creation in which the artist confessed to having invested the most intimate and intense forces of his talent and his heart, as we read in the documentary record preserved in Rosario by the Castagnino-Recagno heirs (Sbaraglia 2018, pp. 136-139). The creation of the marble group and of the tomb was entrusted to the Fontana family, who received very precise instructions. The monument was given a privileged position in the El Salvador cemetery in Rosario, an island of greenery with an extensive meadow surrounded by fir trees. The tomb's architecture, a simple parallelepiped made up of granite blocks from the Córdoba mountains, was designed to underscore the theatricality of the two statues. In the harmonious plaster head *Melodías*, modelled by Lucio and shown in the Eighth Rosario Salon in 1925, there is a subtle reference of form to the face of Bistolfi's *Death*, which is thought to have influenced the future star of Spatialism, above all conceptually, with regard to the crucial question of the relationship between a work and its space.

There is a natural-scale bronze version of the two figures of the group *Towards the Light* in the collection of the National Museum of Western Art in Tokyo, together with a study for the work (also cast in bronze). These sculptures belong to a nucleus of eight pieces bought directly from Bistolfi in the spring of 1918 by the Japanese shipping magnate Kojiro Matsukata (1865-1950), which arrived in Japan after the end of the First World War, where they were ultimately donated to the NMWA by Shigeko Eguchi in 2001, at the end of complicated and extremely lengthy developments (Takahashi 2002, pp. 33-44). The plaster model of the figure

of *Death*, together with a drawing of the same piece, is now held by the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato (inv. N° 331). The museum of Arturo Toscanini's birthplace in Parma owns a head of the *Death* in marble, while a bronze bust given by the artist to Clemente Pugliese Levi was donated by that painter's family to the Milan Gallery of Modern Art in 1937 and another bronze is housed in the Leone Museum in Vercelli. There is a plaster bust on show in the Wolfsoniana in Genoa Nervi, donated in 2007 by the American collector and philanthropist Mitchell Wolfson Jr.. Quite close to that is the plaster version presented here, whose surface has never been 'touched', thus maintaining all the extreme sensitivity of Bistolfi's vibrant modelling. The fact that the sculptor, who among other things sketched an idea for the monument in one of his notebooks, told Ada Negri that he had received the commission for the Abegg tomb several years before 1913, the year when it was inaugurated, would bridge the chronological gap between the invention of the head of *Death* and that of *Alpe* in the monument to Segantini in St. Moritz (see plate N° 1), confirming a far from negligible stylistic proximity between the two faces that has already been noticed on several occasions by many critics.

BIBLIOGRAPHY: RIZZI 1913, pp. 2-3; GIGLIOTTI D'ANDREA 1923, pp. 240-248; COZZANI 1927, pp. 23-31; BOSSAGLIA 1981, p. 29; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, pp. 117-118, 240; DE MICHELI 1992, pp. 22-23, 25-26; FERGONZI 1995, p. 104; MAZZA 2013, pp. 38, 42, 45, 102.

9.

Willpower (*Industry*)
1925 ca.
marble, 67 × 36 × 30 cm
monogram with signature on the right of the base

9 bis.

Willpower (*Industry*)
1925 ca.
bronze, 59.5 × 35.8 × 30.3 cm
monogram on the base

The sculpture entitled *Willpower*, for which the title *Industry*, has also been recorded, is an almost unique piece in the framework of Bistolfi's production as it is known to date. We do not in fact know the exact circumstances in which this work – clearly one that called for a major commitment and superb inventiveness – was created, nor for whom, and there appears to be no record of it ever having been shown in any exhibition before the posthumous one held in Casale Monferrato (from 4 to 18 September 1938 in the prestigious venue of Palazzo Gozzani di Treville, home of the town's Philharmonic Academy), where a version in bronze was presented with the catalogue number 33 and the title *La Forza della Volontà* (*The Strength of Willpower*).

This important figurative piece, an opulent female allegory, partly nude and partly clad in a wonderfully draped cloak, with the left hand resting on an anvil, reveals a certain stylistic affinity with the statue of *Dolore* (*Pain*) from the Hofmann tomb in Turin's Monumental Cemetery (1925) and, to some extent, also betrays a degree of similarity with the female figure holding a head of Medusa in the bas relief for Arturo Graf (1927), located in the courtyard of the Rettorato, or Chancellery, at the University of Turin, in via Po. These references of form are thus consistent with the date so far attributed to *Willpower* by specialist scholars, who have quite reasonably placed the execution of this sculpture approximately in the mid-twenties. The women's stupendous hair flows in waves with the movement that is so characteristic of Bistolfi's most extreme and mature manner, typical of the pre-war period, although the turgescence and monumentality of the sculpture's forms indicate an already different timbre, one that is more robustly sensuous, less ethereal and oneiric. The sumptuous, opulent nature of the allegory seems to constitute an exemplary case of embodying the mutation of the artist's Symbolist codes that came about in the period from the Great War to the first years of the Fascist regime, at exactly the same time as the twentieth-century Novecento movement promoted by Sarfatti.

With the dazzling beauty of its subject, *Willpower* was rather well received, the evidence being above all in the variants made of bronze, mostly with a patina so dark as to be almost black or an archaeological green, less frequently brown. Superlative in its quality and in a perfect state of conservation, the exceedingly rare marble version presented here for the first time is of particular importance, as it has always belonged to the Dorna Metzger family, who commissioned a version of the *Brayda Crucifix* for the family tomb in Turin's Monumental Cemetery (see panel N° 2). Bistolfi cultivated a long and intense friendship – which he shared with Arturo Toscanini – with Francesco Giuseppe Metzger (1865-1914), who originally hailed from Alsace, from 1888 the owner of the venerable brewery in Turin's via San Donato (originally in the Valdocco area), which after 1914 passed into the hands of Carlo Dorna (1877-1950), the son of Marie Metzger and Felice Dorna. Together with his wife Maria Bechis (1882-1932), Carlo always remained very close to the Bistolfi family.

The plaster model of this work is held by the Civic Museum and Bistolfi Gipsoteca in Casale Monferrato (inv. N° 7290), donated in 2000 by the sculptor's grandson Andrea Bistolfi (1927-2019). There is a bronze version in the collections of the Vito Mele Museum in Santa Maria di Leuca, near Lecce. Lastly, there is another bronze version, this time supported on a splendid wooden column, the work of the sculptor and cabinetmaker Giacomo Cometti (one of Bistolfi's closest associates), which was rediscovered by Daniela Balzaretti in the course of her pioneering activity as a gallerist in Milan.

BIBLIOGRAPHY: Barilli 1977, p. 217; S. BERRESFORD, in *Bistolfi* 1984, p. 302; MAZZA 2013, p. 152; AUDOLI 2015, pp. 30-31.

10.

Edoardo Rubino (Turin 1871-1954)
Plaque for Giovanni Faldella and Leonardo Bistolfi
1913
bronze, 64 × 48.5 cm
signed at bottom right towards the centre

When Edoardo Rubino – perhaps the most refined, sensitive modeller of his year, not to say of the entire generation of Tabacchi's pupils who graduated from the Accademia Albertina in Turin – was commissioned to create the plaque commemorating the appointment of Giovanni Faldella and Leonardo Bistolfi to the rank of Knights of the Civilian Order of Savoy, he was forty-two years old and in the full bloom of his artistic maturity. After his public début in the Piedmontese capital with the *La Dora* group for the monumental fountain in the Valentino Park, designed by the architect Carlo Ceppi in the framework of the Italian General Exposition in 1898, Rubino's career and celebrity advanced decisively from his modest social origins, taking off with the International Exposition of Decorative Modern Art held in Turin in 1902, for which he executed the large decorative group of *La Danza* (Dance) and the ornamental statues of *La Pittura* (Painting) and *La Scultura* (Sculpture), which launched him into the field of the Liberty and Art Nouveau movement at both national and international levels. A future lecturer at the Albertina (where he was to hold the chair in sculpture from 1924 to 1936, by which time he was already a Senator of the Kingdom), a skilled portraitist and creator of notable celebratory monuments, as well as of funerary works in a Pre-Raphaelite and Symbolist vein, the artist crowned the irresistible crescendo of the first stage of his career – the period that concluded with the Great War and the end of the Belle Époque – with his election as a Turin city councillor for the Liberals in 1914.

On 14 December 1913, Turin's daily newspaper 'La Stampa' published a paragraph about Faldella and Bistolfi's recent appointment, also mentioning the official presentation of Rubino's plaque: "The Committee for the honours accorded to Senator Giovanni Faldella and to the sculptor Leonardo Bistolfi, established to mark their appointment to the rank of Knights of the Civilian Order of Savoy with a public event, met in a municipal venue yesterday to discuss and decide the proceedings for the presentation to the two illustrious citizens of the bronze plaque whose execution the Committee had commissioned from the sculptor Edoardo Rubino [...]". The writer, journalist and politician Giovanni Faldella (1846-1928), a native of Saluggia in the province of Vercelli, was a vital link in the complex relations between the Scapigliatura movements in Lombardy and in Piedmont, which originated within the Dante Alighieri Society, a literary circle founded by students in Turin in about 1865. The rediscovery of the long-forgotten Faldella can be attributed in particular to the philologist Gianfranco Contini, who considered him to be a high-level exponent of the tendentially experimental multilingual line that started with Carlo Dossi and was to last until Gadda (Contini 1953, pp. 7-48).

What appears to be a pagan tripod burns in the extremely well-composed relief, modelled with the robust refinement typical of the Turin artist, accompanied by three female allegories with somewhat androgynous features, Symbolist in inspiration and with clear references to Bistolfi's own work, especially in the figure suspended in elevation and set slightly back in the middle ground. Worthy of note, at the top centre, is the Latin inscription *Aluerunt / flammam* ("They fed the flame"). Unquestionably one of the most significant works created by Rubino, the piece presented here, inscribed and complete with its original wooden frame, is the only version of this bronze plaque known today (the superb quality of the cast and of the patina suggest this may be a primary copy). A small plate (65 x 47 mm) was also made of this plaque by the Florentine Mario Nelli.

BIBLIOGRAPHY: 'Gazzetta del Popolo' 1913, p. 6; 'La Stampa' 1913, p. 6; 'L'Artista Moderno' 1918, p. 146.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, a cura di U. THIEME e F. BECKER, vol. III, Wilhelm Engelmann, Lipsia 1910.

AUDOLI, A., La bellezza liberata dalla materia, *la chimera di Bistolfi e dei bistolfiani*, in *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Weber & Weber, 5 giugno - 26 luglio 2008), Weber & Weber, Torino 2008.

– *Da Bistolfi a Mastrioianni. Cent'anni di scultura torinese*, a cura di U. BRUSASCA e M. OPEZZO, catalogo della mostra (Torino, Galleria Matteotti, 18 giugno - 30 settembre 2015), Tipolitoeuropa/Galleria Matteotti, Cuneo 2015.

BAIRATI, E., BOSSAGLIA, R., ROSCI, M., *Italia Liberty*, Görlich, Milano 1973.

BARILLI, R., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, marzo-maggio 1977), Grafis, Bologna 1977.

BERNARDELLI, F., *Artisti al lavoro. Bistolfi*, in "La Stampa", 24 marzo 1926.

BERRESFORD, S., *Il Crocifisso Brayda e dintorni*, in *Leonardo Bistolfi e la fortuna della Croce Brayda*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, 13 maggio - 24 settembre 2023), Palazzo Bricherasio/Banca Patrimoni Sella & C., Torino 2023.

– *La Crociera in America Latina: la «Fiera galleggiante» del 1924*, in *Carrara e il mercato della scultura II*, a cura di S. BERRESFORD, CR Carrara/Fondazione CR Carrara/Milano 24 Ore/Motta Cultura, Milano 2007.

Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista, a cura di R. BOSSAGLIA e S. BERRESFORD, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Chiostro di S. Croce-Palazzo Lagnosco, 5 maggio - 17 giugno 1984), Piemme, Casale Monferrato 1984.

BISTOLFI, L., *"L'Arte decorativa moderna". Conferenza tenuta al Teatro Alfieri, per incarico dell'Università Popolare, il 4 giugno 1902*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. I, n. 5, maggio 1902.

– *Il sogno di pietra*, in "L'Eroica", a. IV, n. 30-31, settembre-ottobre 1914.

BOSSAGLIA, R., *Bistolfi scultore simbolista*, in *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio, Palermo 1988.

– *Bistolfi*, Editalia, Roma 1981.

– *Leonardo Bistolfi scultore simbolista*, in C. PIROVANO, *Scultura italiana del Novecento*, Electa/Banco Ambrosiano Veneto, Milano 1991.

BRENTARI, O., *La storia di un Monumento a Giovanni Segantini*, in "L'eco del Baldo", 13 agosto 1908.

– *La storia di un Monumento a Giovanni Segantini*, in "L'eco del Baldo", 18 agosto 1908.

CANAVESIO. W., *Un'arte* autre*: Cesare Lombroso, Leonardo Bistolfi e le sculture spiritiche*, in "Percorsi", a. IV, n. 6, 2004.

– *L'*atelier *di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaboratori*, in "Percorsi", a. IV, n. 7, 2004.

– *La Patria di Madonna di Campagna nella vicenda artistica di Leonardo Bistolfi*, in "Quaderni del CDS", n. 9, a. V, fasc. 2, 2006.

– *Nota biografica*, in L. BISTOLFI, *Il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, a cura di W. CANAVESIO, Torino 2014, www.academia.edu/30243019/Leonardo_Bistolfi_Il_Fez_rosso_Scritti_di_un_operaio_della_bellezza_a_cura_di_Walter_Canavesio_Torino_2014.

– *Gli spiriti della giovinezza: Leonardo Bistolfi e la targa per Alessandro Vignola*, in "Studi Piemontesi", vol. XLIX, fasc. 2, dicembre 2020.

CENA, G., *Leonardo Bistolfi*, in "Nuova Antologia", vol. CXVII, serie IV, 1 maggio 1905.

– *Opere. Vol. III. Lettere e Taccuini*, a cura di G. DE RIENZO, Silva, Milano 1968.

CONTINI, G., *Introduzione* in *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Bompiani, Milano 1953.

CORRADINO, C., *Arte ed Artisti. Leonardo Bistolfi*, in "Natura ed Arte", fasc. VIII, 1903-1904.

COSELSCHI, E., *Relazione del Commissario del Governo per la Coltura e la Propaganda Nazionale*, in *Crociera italiana nell'America latina, 1924. Relazione dei commissari del Governo Alberto Passigli, Eugenio Coselschi, Leonardo Bistolfi*, Spinelli, Firenze 1924.

COZZANI, E., *La Morte e la Vita di Leonardo Bistolfi*, in "L'Eroica", a. XV, n. 109, settembre 1927.

COZZANI, E., *L'Arte di Leonardo Bistolfi. Il Monumento a Carducci*, in "L'Eroica", a. XV, n. 120-121, agosto-settembre 1928.

DE MICHELI, M., *L'apparizione di Bistolfi*, in *La scultura del Novecento*, Garzanti, Milano 1992.

DESANA, P., *Leonardo Bistolfi nel centenario della nascita*, estratto della rivista "La Provincia di Alessandria", a. VI, n. 5, maggio 1959.

Divagazioni tra poesia e simbolismo. Pittura, Scultura ed Arti Applicate tra Ottocento e Novecento, a cura di D. BALZARETTI e V. BALOCCO, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1-5 aprile 2009), Galleria Daniela Balzaretti, Milano 2009.

FERGONZI, F., *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, a cura di G. ROMANELLI, M. M. RABITTI e D. ARICH DE FINETTI, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 10 giugno - 15 ottobre 1995), Fabbri, Milano 1995.

FERRETTINI, E., *Leonardo Bistolfi nell'ultima sua figurazione della Morte*, in "Gazzetta del Popolo", 7 ottobre 1913.

Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte, a cura di R. MAGGIO SERRA e R. PASSONI, Fabbri, Milano 1993.

FIERENS-GEVAERT, H., *Les Monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in "Art et Décoration", vol. IV, luglio-dicembre 1898.

GALLUZZI, F., *L'immagine della poesia. Un progetto di Leonardo Bistolfi per la tomba di Giovanni Pascoli*, in *Roba di cui sono fatti i sogni. Arte e scrittura nella modernità*, Mimesis, Milano 2004.

GIGLIOTTI D'ANDREA, A., *Leonardo Bistolfi nelle sue ultime concezioni artistiche*, in "Emporium", vol. LVII, n. 340, aprile 1923.

GIUBILEI, M. F., *Galleria d'Arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle opere*, vol. II, Maschietto, Firenze 2004.

GRAMSCI, A., *La lampada di Bistolfi*, in "Avanti!", edizione piemontese, 15 marzo 1916.

GRASSINI SARFATTI, M., in "Avanti della Domenica", a. III, n. 24, 1905.

GUARNIERI-VENTIMIGLIA, A., in "Avanti della Domenica", a. III, n. 24, 1905.

"L'Arte Decorativa Moderna", a. III, n. 1, 1907.

"L'Artista Moderno", a. XVII, 1918.

"L'Artista Moderno", a. XXXVII, 1938.

L'"ex-libris" per la nostra Biblioteca Nazionale, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. II, n. 10, 1906.

L'"ex-libris" per la nostra Biblioteca Nazionale, in "La Stampa", 12 giugno 1906.

La collezione Cavallini Sgarbi. Da Niccolò dell'Arca a Gaetano Previati, La Nave di Teseo, Milano 2018.

La Gipsoteca Leonardo Bistolfi, a cura di G. MAZZA, ristampa aggiornata a cura di C. LACCHIA, Città di Casale Monferrato/L'Artistica, Savigliano 2013.

LABÒ, M., *Recenti lavori di Leonardo Bistolfi*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. III, n. 5, 1908.

Le onoranze a Giovanni Faldella e Leonardo Bistolfi, in "Gazzetta del Popolo", 14 dicembre 1913.

Leonardo Bistolfi, cartella, Bestetti e Tumminelli, Milano 1911.

LEVI, P., *La scultura nova in Piemonte. Canonica-Calandra-Bistolfi*, estratto dalla "Rivista d'Italia", fasc. 7º, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1900.

LOMBROSO, P., *Artisti contemporanei. Leonardo Bistolfi*, in "Emporium", vol. IX, n. 49, gennaio 1899.

LOTTER, H., *Zum Grabdenkmal für André Gladès*, in "Die Schweiz", 15 maggio 1908.

MIGLIORINI, M., *Strofe di bronzo. Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli*, Ilisso, Nuoro 1992.

NEGRI, A., *La Morte vivente (Un monumento di Leonardo Bistolfi)*, in "La Stampa", 15 ottobre 1913.

OJETTI, U., *Leonardo Bistolfi*, in *Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano 1911.

Onoranze al senatore Faldella ed al comm. Bistolfi, in "La Stampa", 14 dicembre 1913.

Ottocento. Collezioni GAM dall'unità d'Italia all'alba del Novecento, a cura di V. BERTONE e R. PASSONI, catalogo della mostra (Torino, GAM, 7 ottobre 2022 - 11 aprile 2023), Silvana, Milano 2022.

PERI, M., *Opere di Leonardo Bistolfi (1859/1933) nella Collezione d'arte Francesco Paolo Ingrao, Cagliari*, Cagliari 2012, www.academia.edu/19684338/Opere_di_Leonardo_Bistolfi_nella_Collezione_Ingrao_Cagliari.

Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920, a cura di P. DRAGONE, Sagep/UniCredit, Genova 2003.

RIZZI, F., *Una visita a Leonardo Bistolfi*, in "Fanfulla della Domenica", a. XXXV, n. 18, 4 maggio 1913.

ROD, E., *Un Poète de la Mort. Le Sculpteur Bistolfi*, in "Gazette des Beaux-Arts", a. XLVI, vol. XXXI, n. 564, giugno 1904.

ROSSI, G., *Da ieri a oggi* (*Le memorie di una vecchia zitella)*, Cappelli, Bologna 1934.

SBARAGLIA. D., *Luigi y Lucio Fontana escultores. Confluencias ítalo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX*, in "Tarea", a. V, ottobre 2018.

Scultura italiana tra XIX e XX secolo, catalogo e schede a cura di A. PANZETTA, vol. II, Galleria Giordani/Grafiche Ruggero, Bologna 1997.

Scultura. La donazione di Sandra e Alberto Alberghini alla Pinacoteca Civica "Graziano Campanini" di Pieve di Cento, a cura di A. PANZETTA, Fioranna, Napoli 2022.

STELLA, A., *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891. Catalogo cronografico illustrato della Esposizione retrospettiva 1892*, Paravia, Torino 1893.

TAKAHASHI, A., *A rediscovered group of sculptures by Leonardo Bistolfi from the Former Matsukata Collection*, in "Journal of the National Museum of Western Art", n. 6, Tokyo 2002.

TAKAHASHI, A., *Rediscovered sculptures by Leonardo Bistolfi (1859-1933). A preliminary report on Italian masterpieces in the ex-Matsukata Collection*, in "Journal of the National Museum of Western Art", n. 5, Tokyo 2001.

Targa Florio. Perla del Mediterraneo. Corsa di vetturette, in "Rapiditas", a. II, n. II, 1907.

TAVERNA, D., *Leonardo Bistolfi dalla formazione a Brera alla grande esposizione di Torino del 1902*, in "Studi Piemontesi", vol. XII, fasc. 2, novembre 1983.

THOVEZ, E., *La scultura a Milano. Il Monumento a Segantini di L.B.*, in "La Stampa", 16 ottobre 1906.

– *Le nostre illustrazioni*, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. II, n. 4, 1904.

Una targhetta del Bistolfi, in "L'Arte Decorativa Moderna", a. III, n. 2, 1907.

VIANI, L., *Il nano e la statua nera. Opere complete. XIV*, a cura di C. CORDIÉ, Vallecchi, Firenze 1943.

VINARDI, M., *Bistolfi. Scultura come visione*, in "Ricerche di storia dell'arte. Culture visive e pratiche sinestetiche fra simbolismo e avanguardie", n. 109, Carocci, Milano 2013.

ZIMMERN, H., *A Modern Italian Sculptor*, in "The Art Journal", vol. LVIII, 1896.

PRINP EDITORIA D'ARTE 2.0

www.prinp.com

Galleria Silva
via Borgospesso 12
20121 Milano

+39 02 784060
info@galleriasilva.com