

dalla scuola di Grosse

# Bartolomeo Boggio

---

dalla scuola di Grosso

# Bartolomeo Boggio

---

dalla scuola di Grosso  
**Bartolomeo Boggio**

5 maggio – 3 giugno 2018

*A cura di*

Francesco De Caria

*Testi in catalogo di*

Fiorenzo Alfieri, Salvo Bitonti,  
Francesco De Caria, Pino Mantovani,  
Donatella Taverna

*Revisione testi*

Laura Valle

*Progetto grafico*

Stefano W. Pasquini  
Anna Ferretti

*Fotografie*

Franco Sacconier

*Organizzazione*

Enrico Zanellati

*Allestimento*

OFFICINA *della* IDEE

Diego Giachello  
Michele Cirone

*Si ringraziano*

Mariela Boggio  
Marina Loffredo  
Franco Sacconier

Edizioni ALBERTINA <sup>GROSSO</sup>

**Presidente** Fiorenzo Alfieri

**Direttore editoriale** Salvo Bitonti

**Comitato scientifico**

Salvo Bitonti – *Direttore editoriale, Docente titolare di Regia*

Luca Beatrice – *Docente di Storia dell'Arte*

Edoardo Di Mauro – *Docente titolare di Storia e*

*Critica dell'Arte*

Antonio Musiari – *Docente titolare di Storia dell'Arte*

**Redazione**

Laura Valle – *Docente di Pittura*

Stefano W. Pasquini – *Docente di*

*Tecniche Grafiche Speciali*



Accademia  
Albertina  
di Belle Arti  
di Torino

**Presidente**

Fiorenzo Alfieri

**Direttore**

Salvo Bitonti

**Consiglio di Amministrazione**

Fiorenzo Alfieri – *Presidente*

Salvo Bitonti – *Direttore*

Ilaria Tiezzi – *Rappresentante MIUR*

Roberto Villa – *Rappresentante Docenti*

Alessandra Villani – *Rappresentante Studenti*

**Consiglio Accademico**

Salvo Bitonti – *Presidente*

Fabio Amerio

Edoardo Di Mauro

Giuseppe Leonardi

Monica Saccomandi

Paolo Serrau

Laura Valle

Greta Massa – *Rappresentante Studenti*

Sara Mercadante – *Rappresentante Studenti*

**Direttore Amministrativo**

Alessandro Moreschini

**Direttore di Ragioneria**

Gennaro Criscuoli

**Direttore Pinacoteca Albertina**

**Biblioteca storica e moderna**

**Gabinetto delle Stampe**

**Gipsoteca**

Salvo Bitonti

**Pinacoteca Albertina**

CoopCulture

**Relazioni esterne**

Enrico Zanellati

**Servizi al pubblico**

Sara Vigliocco

**Attività didattiche**

Stefania Davico

dalla scuola di Grosso  
**Bartolomeo Boggio, Domenico Buratti e Venanzio Zolla**

**Comitato Scientifico**

Pino Mantovani – *coordinatore*

Francesco De Caria

Angelo Mistrangelo

Donatella Taverna

*Con il contributo di*



L'editore si scusa se per cause indipendenti dalla propria volontà ha ommesso alcune referenze fotografiche ed è disponibile ad assolvere eventuali diritti ommessi.

© 2018 Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

© 2018 gli autori

ISBN: 978-88-94843-13-2

Printed in Italy



San Luca, 1925, affresco, Traversella, Chiesa parrocchiale dell'Invenzione della Santa Croce

---

## INDICE

7	<i>Una generosa donazione</i> Fiorenzo Alfieri
9	<i>Una famiglia di artisti</i> Salvo Bitonti
11	<i>Introduzione</i> Pino Mantovani
13	<i>Bartolomeo Boggio (1875-1950) pittore. Materiali.</i> Francesco De Caria
27	<i>San Giorgio, Atene del Canavese</i> Donatella Taverna
31	<i>Informazione sulla didattica artistica dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra</i> Pino Mantovani
39	<i>Opere</i>
71	<i>Biografia</i>

---

---

## Una generosa donazione

---



*Angeli oranti e musicanti*, 1927-9, affresco, San Giorgio Canavese, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta

Tempo fa Guido Neppi Modona mi ha parlato di una persona da me conosciuta in gioventù, Maricla Boggio (notissima drammaturga operante inizialmente a Torino e ben presto a Roma), che gli aveva espresso il desiderio di prendere contatti con l'Accademia Albertina per mettere a disposizione pitture, disegni e documenti scritti del suo nonno pittore Bartolomeo Boggio.

Costanza Barbieri, docente di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università Europea di Roma, che attraverso l'amicizia con Maricla conosceva le opere di Bartolomeo Boggio, aveva incoraggiato Marina Loffredo, sua allieva, a scrivere la sua tesi di laurea specialistica sul pittore rimasto ingiustamente nell'ombra, affiancandola come relatrice. Per la qualità dello studio che valse all'autrice un 110 e lode a conclusione dell'anno accademico 2010/2011, la tesi, dietro segnalazione della Boggio, venne pubblicata dalla Aracne Editrice nel 2013.

Maricla Boggio era ben conosciuta anche dal Direttore prof. Bitonti che per anni ha operato nel mondo teatrale romano e ha avuto occasione di incontrarla e di conoscere il suo lavoro di autrice per il teatro e per la RAI radio e televisione. Al piacere di reincontrare un personaggio che, da quando aveva lasciato Torino era diventato un punto di riferimento culturale per il nostro Paese, si è aggiunto l'interesse a compiere con lei una tappa del nostro percorso verso una nuova sezione della Pinacoteca Albertina da dedicare a un particolare Novecento artistico: quello riferito prevalentemente all'Accademia Albertina.

Sono in corso vari contatti con famiglie e istituzioni che conservano la memoria di artisti che hanno studiato in Accademia, che vi hanno insegnato, che ne sono stati direttori e presidenti. Maricla Boggio conserva sia nella sua attuale casa di Roma sia nella casa di famiglia di San Giorgio Canavese un patrimonio di pitture, disegni, memorie degli anni trascorsi a studiare nell'Accademia Albertina e molto generosamente ha donato una parte cospicua di questo patrimonio all'Accademia.

Come già avvenuto per Venanzio Zolla e per Domenico Buratti anche per Bartolomeo Boggio si è deciso di allestire una mostra piccola ma significativa della sua personalità e del suo lavoro in Italia e all'estero, nelle sale 11 e 12 della Pinacoteca (note ormai nel loro insieme come la *Wunderkammer* dell'Albertina) per poi inserire la donazione sia nel deposito della Pinacoteca in attesa di poter disporre dei nuovi spazi espositivi della Rotonda del Talucchi, che sarà restituita al suo splendore e alla sua preziosa funzionalità alla fine dell'anno in

---

## Una famiglia di artisti

---

corso, sia nell'Archivio della Biblioteca.

Oltre all'abilità nel disegno e alla poetica seguita coerentemente durante la sua carriera di pittore, di particolare interesse sono le annotazioni del Boggio sulle lezioni che seguiva in Accademia negli anni di cui ne è stato studente; se ne può dedurre un quadro vivo e diretto dei modi di insegnare nell'epoca e anche un confronto tra l'allora e l'oggi della nostra Istituzione.

Un grazie veramente sentito a Maricla Boggio, a suo marito Francisco Mele che ha seguito con il suo taglio psicanalitico i contenuti culturali di questa impresa, a Marina Loffredo per il grande lavoro di studio dell'intera carriera del Boggio, all'editore Gioacchino Onorati per aver voluto rieditare aggiornandolo il volume pubblicato nel 2013 e infine al comitato scientifico che ha curato la triade di mostre su Zolla, Buratti e Boggio. Una triade che per il pubblico significa occasione di scoperta di quanto fosse produttiva la vita pittorica torinese incuneata tra i due diversi giganti Grosso e Casorati.

**Fiorenzo Alfieri**  
**Presidente dell'Accademia Albertina**

Ho conosciuto Maricla Boggio all'epoca della mia più intensa militanza registica nel teatro tra la metà degli anni '80 e '90 a Roma. Figura autorevole di critica, autrice teatrale, regista, docente e direttrice della Rivista Ridotto, non esiste nessuno che nel mondo del teatro non la conosca, non l'ammiri e non ne sia amico. Mi ha fatto particolarmente piacere rivederla recentemente, nella mia veste di Direttore dell'Accademia di Torino, smessi momentaneamente i panni di regista, così sempre brillante e appassionata e ora promotrice della riscoperta artistica e culturale del nonno, Bartolomeo Boggio (1875-1950), pittore e artista di rilievo, che è stato allievo dell'Accademia Albertina. Per me una vera sorpresa! Il Boggio arrivò in Accademia appena sedicenne, nel 1891, supportato economicamente da concittadini di San Giorgio Canavese, che forse per primi avevano intuito il suo talento. Incontrò i grandi maestri dell'Albertina in quegli anni, tra questi Giacomo Grosso. Ed è per questo che è stato scelto dal comitato scientifico di questo progetto sugli allievi di Giacomo Grosso che si sono poi affermati dopo gli studi accademici. Inoltre, sulla scia di molti altri artisti piemontesi del suo tempo, negli anni dieci del Novecento, Bartolomeo Boggio partì per gli Stati Uniti, dove vivrà per alcuni anni. Particolarmente significative le sue pitture per la cupola della grande Cattedrale di Filadelfia, che spiccano tra le tante committenze ecclesiali al di qua e al di là dell'oceano, che forse devono ancora essere documentate con maggiore attenzione. Ma l'occasione di questa mostra, che conclude il trittico di allievi presentati in Pinacoteca, a corollario della grande mostra su Giacomo Grosso e comprendente Venanzio Zolla e Domenico Buratti precedentemente presentati, rivela anche un significato maggiore per la costituzione e l'implementazione della collezione del Novecento dell'Albertina. Maricla Boggio ha infatti voluto donare alla nostra Istituzione, con lungimiranza e intelligenza, molti e preziosi documenti dell'antenato Boggio, che testimoniano come avvenisse la formazione artistica a Torino negli ultimi anni dell'Ottocento. A questi si aggiungano anche interessanti dipinti dell'artista. Di questo pregevole gesto l'Accademia Albertina gli deve essere grata.

**Salvo Bitonti**  
**Direttore dell'Accademia Albertina**

---

## Introduzione

*Pino Mantovani*

---



Bartolomeo Boggio nello studio fra i quadri, anni venti

Tre mostre in rapida successione, dedicate a tre allievi dell'Accademia Albertina intorno al 1900, accompagnate ciascuna da un 'quaderno': primi, quaderni e mostre, di una serie che s'immagina lunga. Tra i maestri, il più noto ma non l'unico è Giacomo Grosso, che al tempo ha fama nazionale, soprattutto come ritrattista di borghesi e regnanti, ma anche autore di quadri programmatici, molto discussi più per il tema, forse, che per la qualità della pittura. Al tempo, lo stato dell'arte torinese potrebbe essere definito provinciale; ma non troppo, visto che circolano informazioni da Parigi e dalla Mitteleuropa, e operano in ambito regionale appartati artisti di cultura europea, che non hanno trovato posto nelle Istituzioni. Concluso l'apprendistato, intorno ai vent'anni o poco più, i giovani che hanno frequentato l'Albertina come una bottega devono in solitudine ricominciare da capo, "accettare il buio", dice Elémire Zolla, e responsabilmente tentare una propria via, originale o di ricalco, non senza difficoltà, anche per le rare occasioni espositive e di confronto (Promotrici e qualche Circolo), e una committenza limitata, propensa a servirsi dei soliti noti piuttosto che favorire i giovani. I maestri hanno dato quel che potevano, trasmesso un mestiere che potrà essere riproposto identico, declinato in varianti e perfino respinto, rispondendo al gusto conservatore (per esempio della committenza ecclesiastica) o in evidente non lineare trasformazione (di una borghesia incerta e aggressiva), ma anche alla necessità interiore, tutta da scoprire, di ciascuno e ad una "modesta e disperata fiducia nell'eterno" (ancora Elémire Zolla). Il periodo – fine '800 primo '900 – è interessante, in quanto segna l'affievolirsi di un'epoca e il manifestarsi di un orizzonte ampio ma poco limpido, addirittura intasato di tentazioni e ostacoli. Torino – che sta vivendo una profonda mutazione, da città capitale, militare e burocratica, in città industriale, operaia e borghese – è lontana dall'essere un centro propositivo; ma anche rispetto alle arti figurative vi s'incrociano molte suggestioni di varia provenienza, interna (si pensi per esempio all'importanza della ricerca scientifica, in particolare medica e fisico/matematica) e dall'esterno (cito solo le Esposizioni nazionali e internazionali, culminanti in quella delle Arti decorative del 1902), che potrebbero alterare la continuità di una cultura nel suo complesso piuttosto tradizionalista. L'Accademia fa la sua parte, come custode di valori fondati, o forse imbalsamati, e come filtro per qualsiasi proposta allogena o tentazione che venga da una società in ebollizione e ristrutturazione, o da singole proposte anarchiche. Eppure dall'Albertina escono, Evangelina Alciati, Carena, Bosia, Ferro, Manzone, Mucchi, Olivero, Omegna, Onetti, Reviglione, (cito solo i pittori, in ordine alfabetico), oltre a Zolla, Boggio, Buratti oggetto della nostra esposizione, che rappresentano gran parte della migliore arte piemontese del primo '900, segnalando aperture per via d'aggiornamento o d'originalità ben fondata. In attesa che nel dopoguerra (prima mondiale) avanzino ulteriori novità, in parte per l'arrivo di artisti d'altrove, da Felice Casorati a Luigi Spazzapan, in parte per il maturare all'interno del sistema di una generazione di autodidatti, cioè di giovani che scelgono precocemente i loro riferimenti magistrali fuori dall'ambito locale e dalle locali Istituzioni, sfruttando una informazione più libera ed aperta. Ottimo argomento per piccole mostre preziose (Wunderkammer).

---

## Bartolomeo Boggio (1875-1950) pittore. Materiali.

Francesco De Caria

---



Pietà, 1909-10 ca., San Giorgio Canavese, Cimitero comunale

Bibl. di riferimento: Marina Loffredo, *Bartolomeo Boggio Pittore, dal Piemonte alle Americhe*, Aracne editrice, Ariccia 2013  
Doc. di riferimento: tavole di ornato d'accademia, dispense, tavole, disegni di anatomia, esercitazioni geometriche e trigonometriche, elenchi di pubblicazioni, fra cui *Il piccolo Artista*, materiale documentale...

Bartolomeo Boggio è da considerarsi fra gli esponenti illustri della pittura di ispirazione accademica fra Ottocento e prima metà del Novecento, un capitolo forse ancora non compiutamente studiato dell'arte italiana, in rapporto inverso rispetto alla diffusione di questo genere di produzione presso una committenza generalmente non provvista di profonda cultura teologico-filosofico-letteraria e artistica, ma guidata nel giudizio sull'opera d'arte soprattutto da impressioni emotive, da memorie personali, da una valutazione di verosimiglianza delle singole figure più che dell'insieme, dal momento che le scene di soggetto religioso sono sovente inverosimili nella loro impaginazione. Si aggiunga il fatto che il giudizio, necessariamente superficiale e *istintivo* di buona parte della committenza e dei fruitori borghesi e popolari, è anche legato alla *consuetudine* di soggetti e modi espressivi, che per essere apprezzati debbono in qualche modo rifarsi ad una tradizione consolidata.

A formare il gusto nelle classi basse e medie – che per le pareti di casa si accontentavano di opere oleografiche con paesaggi, scene tratte dai poemi tassiani (“...v’era Torquato nei giardini d’Este”, dice Gozzano in *La signorina Felicita ovvero la felicità*) e ariosteschi oltre a soggetti religiosi – contribuivano i dipinti a carattere sacro che adornavano le pareti di chiese e cappelle. D’altra parte l’arte sacra nella quale il Boggio è specializzato, in particolare dopo la Controriforma deve essere tramite – soprattutto considerando l’alta percentuale di analfabetismo – per raggiungere i fedeli, che debbono essere coinvolti anche emotivamente, attraverso l’imponenza, la spettacolarità, la posa desunta dal teatro, deve commuovere e sedurre, passando altresì attraverso il realismo dell’immagine umana. Si tratta insomma di un realismo della singola figura, più che della scena e dell’insieme: è il singolo personaggio che deve rappresentare *fisicamente* sofferenza e consolazione, serenità nelle torture, anch’esse teatralmente accentuate, il rapimento nell’estasi.

È anche l’epoca in cui fa irruzione fra le arti la fotografia: quest’arte – che dà l’illusione di riprodurre la realtà – è praticata da pittori o comunque da operatori dalla formazione artistica. Tra pittura e fotografia si instaura una sorta di rivalità e nello stesso tempo di cooperazione: diverse mostre recenti, dagli ultimi anni del Novecento ad oggi, mettono in relazione e a confronto le due arti<sup>1</sup>. Del resto sono diffusi modi di dire in apparenza contraddittori, ma altamente significativi di una sorta di smarrimento nel giudizio, che

<sup>1</sup> Fra le tante, *Pietro Santini: l’arte della fotografia* (Pinerolo, Palazzo Vittone, 1985) e relativo catalogo a cura di M.Marchiando Pacchiola; *La contessa di Castiglione e il suo tempo*, (Torino, palazzo Cavour, marzo-luglio 2000) e relativo catalogo, curato da M.Corgnati e C.Ghibaudi; *La borghesia allo specchio* (Torino, Palazzo Cavour, marzo-giugno 2004) e relativo catalogo, edito da Silvana, a cura di A.P.Quinsac e la recente mostra *Giacomo Grosso, una stagione fra pittura e Accademia* (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 28 settembre-23 ottobre 2017) e catalogo a cura di Angelo Mistrangelo.





Santa Barbara, 1915 ca., olio su tela, cm 150 x 150, Cuceglio, Santuario della Beata Vergine Addolorata

giudicano il dipinto in base alla verosimiglianza e all'oggettività superficialmente attribuite all'arte fotografica e d'altra parte la fotografia per la suggestività tradizionalmente attribuita al dipinto.

Illustrare l'arte di Bartolomeo Boggio rientra nell'operazione meritoria di restituire all'attenzione di ambiti più vasti di pubblico artisti, pur di alto profilo, scivolati nell'ombra, tenuti a margine da una critica e da un mercato attenti piuttosto ad un'arte di rottura col passato o ad un'arte di forte richiamo e con i caratteri dell'investimento piuttosto che alla ricerca e alla sperimentazione artistica: l'arte fedele alla realtà accademicamente trasfigurata, come può considerarsi quella del Boggio, appare più adatta agli ambiti di una più diretta comunicazione con larghe fasce di pubblico, in quanto più comprensibile per una lettura *letterale* e più coinvolgente emotivamente, mentre l'arte di ricerca e di rottura è nel XX secolo sovente in urto con la verosimiglianza, con l'esigenza dell'ordine e della conformità alle idee precostituite e largamente condivise, richieste dal grosso pubblico.

Gli artisti annoverati nella prima schiera si sono trovati appunto mano a mano emarginati nella critica *ufficiale*, quasi gregari dell'Arte, al limite fra l'artista e l'artigiano pur di alto livello, ma chiuso ad ogni sperimentazione e ad ogni valicamento dei confini di una possibilità di lettura immediata e per questo stesso, oltre che per il soggetto, serenante. Il Piemonte del Novecento è stato teatro privilegiato dello scontro e della convivenza parallela delle due tendenze.

Per quanto riguarda il Boggio, ci pare vano cercare nella sua opera pur di alta qualità, punti di rottura col passato, sia nella pittura di carattere sacro, sia nella pittura di paesaggio, sia nel ritratto. È ottimo pittore di paesaggio, di natura morta, di figura, come si desume dai dipinti messi a disposizione dagli eredi e dalle riproduzioni della monografia; sovente dipinge dal vero, col fare ispirato alla realtà, nei generi tradizionali del paesaggio – negli anni Venti e Trenta con un'ispirazione decisamente romantica, di un romanticismo nordico – e della natura morta, fortemente descrittivo, tale da richiamare la pittura fiamminga e barocca, anche col senso – in qualche caso – della precarietà delle cose, adombrato dai grandi vasi di fiori recisi, ormai appassenti. I dipinti di paesaggio, natura morta e ritratto del Boggio possono infatti indicare un malinconico senso di caducità, che è suggestivo pensare riferito alla conoscenza di intellettuali e artisti piemontesi che vedevano il mondo cambiare e forse non comprendevano la natura di tali evoluzioni, mentre ben comprendevano e presentavano il naufragio di ciò in cui avevano fermamente creduto. Un atteggiamento che durò a lungo e che si può constatare anche in dipinti dei nostri giorni, dal grande successo, e nella letteratura in parlata locale nella quale il fattore nostalgico memoriale occupa notevole posto.

Infatti l'esistenza, situata fra il 1875 e il 1950, di Bartolomeo Boggio, canavesano, di quel Canavese cantato con nostalgia, ma anche ironia malinconica e struggente dal contemporaneo Gozzano, si svolge in un periodo di particolare importanza per la cultura italiana ed europea, non paragonabile forse a nessun altro, per il susseguirsi e l'affiancarsi rapido di esperienze in tutti i campi, nell'arte figurativa come nella letteratura, nel teatro, nella musica; un periodo che conosce momenti intensi e sovente tragici della storia italiana ed europea. Egli risiedette in America sette anni, dal 1913 al 1920, un periodo relativamente breve, ma sufficiente a consentirgli di evitare fra l'altro l'esperienza del fronte, esperienza traumatica per molti, che sarebbe stata tanto più tragica, se si considera che la sua leva fu richiamata nell'*annus terribilis*, il 1917, esperienza che vissero altri artisti e che segnò la loro arte, nel senso di un profondo ripensamento, da Giuseppe Augusto Levis a Pietro Morando a Eugenio Baroni, del cui grandioso progetto della *Via Crucis del soldato* destinato al monte San Michele ispirato anche alla propria esperienza di guerra furono realizzate solo alcune stazioni a Genova e a Torino.

Il Boggio visse dunque l'intenso periodo delle avanguardie e del profondo rinnovamento del concetto di arte e dell'intellettuale e si schierò dalla parte dei molti che preferirono restare nella tradizione: e non solo artisti. Nel N.18 del *giornal ed Poesia piemontesa*, "Ij Brandé" del giugno 1947 Giovanni Reduzzi, pittore e poeta, parlando di Grosso, il Maestro, dice fra l'altro che, accusato da vari critici ("ij sòlit Bastian ch'a san tutt") di essere pittore – e "mach che in pitor" – borghese e sensuale, dall'arte decorativa e fotografica, superficiale e scolastica, egli si vantava di essere *solo* un pittore; il Reduzzi sostiene che, quindi, quelle

accuse sono tutte “dròlarie butà an gir” contro l’Artista e la sua scuola perché egli disdegnava “moviment artistich, filosòfich ò politich ‘d so temp...” e non chiedeva “permèss a Paris o a Calcuta pèr combinè i so quader”. E proprio fare pittura e non filosofia o letteratura è la caratteristica di molti dei suoi allievi: ma *far pittura e solo pittura* ha in realtà un alto valore, perché significa tradurre nelle leggi della rappresentazione figurativa tradite dall’Accademia quanto la mente o lo spirito hanno concepito. Quando il Boggio muore, nel 1950, Domenico Buratti – citato nell’apposito catalogo come poeta in piemontese dal saggio di Donatella Taverna – scrive una *Litra a un pitor giovo* nella cui conclusione afferma che – lo diamo in traduzione – “Ci sarebbe solo da fare ciò che si è sempre fatto (...) l’arte più antica per esser giovani (...) Si deve guardare le cose come hanno sempre fatto gli artisti autentici ovunque e sempre, cioè così come sono perché esse sono eterne e l’individuo passa (...)”, laddove è evidente, se fosse necessaria una ulteriore prova, l’atteggiamento conservatore del *milieu* culturale in cui il Boggio visse e operò.

Ad una prima considerazione, la sua opera insomma non trattiene riflessi evidenti del lavoro storico e culturale della sua epoca, mantenendosi in un livello *medio* di rassicurante conservazione del passato, riflettendo l’atteggiamento di un largo pubblico alla ricerca, consapevole o inconscia, di un *nido* di fronte ai travagli del troppo rapido rinnovamento e in quel particolare momento di fronte alle sciagure e ai lutti della guerra; il rapido progresso già allora a tanti intellettuali dovette apparire vera e propria violenza operata sull’individuo e infinita è la letteratura a riguardo, soprattutto in parlata locale: e il passato rassicurante, nel caso del Boggio e degli artisti e intellettuali anche di notevole levatura celebrati dalla cultura espressa da circoli e riviste come “Ij brandé”, non può non essere quello della tradizione sia formale sia contenutistica.

La ricostruzione del *corpus* artistico del Boggio infatti conferma che l’Artista, nel paesaggio e nella natura morta, come nel ritratto, si situa nel solco della tradizione in posizione fra classico e naturalistico, tra Fontanesi e realismo borghese di Giacomo Grosso. Dunque un *gregario* come si diceva più su? Al più un appartenente a una vasta schiera coerente col gusto di una vasta fascia di pubblico: la sua opera va giudicata in sé, apprezzando la qualità tecnica, la carica simbolica, l’equilibrio della composizione e così via, e non nella scia dei mutamenti dell’arte novecentesca. Anche perché per analogia si recupera una larga fascia di autori che le ricerche e il mercato hanno lasciato a lungo da parte per le ragioni sopra accennate e che solo da poco tempo stanno ritrovando la giusta rivalutazione.

Per quanto concerne la formazione, occorre osservare poi che il Boggio vive un’epoca in cui si discute anche di un’arte nazionale. All’indomani dell’Unità politica nella capitale sabauda si afferma il modo naturalistico; la formazione accademica è di stampo classico, acquisita anche attraverso manuali riferiti alla anatomia, oltre che all’architettura e alla scultura classiche: le gipsoteche delle accademie d’arte e i depositi dei formatori ne costituiscono efficace documento e ad esse si è rivolta da qualche anno l’attenzione del mondo accademico e delle istituzioni, che promuovono e catalogano fondi di questo genere, come dimostra anche la recente pubblicazione di cataloghi come *Gipsoteche in penombra*. In Piemonte esempi illustri sono i musei tratti dai laboratori di illustri formatori, come la gipsoteca che Emanuele Gonetto, nato ai primi del Novecento e mancato a metà degli anni Settanta, costituì a Cinaglio, suo paese originario. Il Gonetto lavorava per l’Accademia e per alcuni dei grandi scultori torinesi, mentre la bottega – a sua volta un notevole deposito di modelli – di via Principe Amedeo, prossima all’Albertina dunque, è stata rilevata dai famigliari di un altro grande scultore torinese, Raffaele Mondazzi.

Discorso analogo va fatto per vari altri artisti *grosso modo* contemporanei, come Claudia Formica, nicese ma formata e operante a Torino dagli anni Venti: è notizia fresca che l’associazione “L’Erca” di Nizza ne prende in carico opere e materiali e continuerà le ricerche avviate sulla scultrice. Ebbene anche i gessi e i modelli di quello studio ribadiscono il riferimento accademico e classico della formazione degli artisti di quel torno di tempo, di un *classicismo* generico, filtrato attraverso il Rinascimento, il Manierismo, il Barocco, il neoclassicismo di epoca napoleonica, epoca nella quale fra l’altro si riordinò il *cursus* di studi in tutti i livelli. I disegni accademici eseguiti a matita da modelli vivi in atteggiamento ispirato all’arte classico-rinascimentale e da gessi tratti dalla statuaria classica, presenti

in mostra, confermano quest’orientamento, oltre alla abilità e alla scioltezza di tratto dell’Artista. È un riferimento alla tradizione alta che non venne smentito pur nell’evidente elaborazione personale, come avviene per altri, ad esempio per Nello Cambursano e per suo figlio Michelangelo, per Giovan Battista Alloati e per il figlio Adriano, a differenza di altri casi in cui si assiste ad una netta cesura.

Fra i materiali confluiti nel corredo fotografico della monografia dedicata nel 2012 al Boggio da Marina Loffredo – che deve essere considerata il punto di riferimento per ogni futura ricerca – compaiono gli studi a matita di ornato, di pose di *tipi* e gli oli degli anni Novanta dell’Ottocento, ricerche sul ritratto, sui soggetti sacri: tali materiali non fanno che confermare il riferimento classico-accademico e teatrale, se si vuole, ed è cosa ovvia, dal momento che anche gli scenografi uscivano ed escono dalle accademie. Girali e mascheroni mostruosi che evocano la figura del Diavolo capro ma con bocca da lupo (doppia natura di per sé diabolica), figure femminili simboliche rinascimentali e poi figure romantico-naturalistiche di madri contadine, figure di Sante e di divinità pagane; nudi maschili e femminili, evidenti esercitazioni d’accademia, ritratti realistici di donne, di frati, di vecchi, di dottori e di popolani, di ragazze pensose di chi sa quale destino, ritratti che riportano ogni particolare, quasi impietosamente, rughe e capelli bianchi sovente scomposti; e poi personaggi biblici, nei quali è facile intravedere il modello realistico caratterizzato prevalentemente la produzione del Boggio di fine secolo. Il riferimento di cui sopra è confermato dai disegni tratti da modelli dal vero (o fotografici) e statuari messi a disposizione dalla famiglia in occasione di questa mostra. E poi, tra i materiali, vedute di campagna, immagini religiose molto tradizionali, molte immagini del figlio Giorgio bambino, nato nel 1901, ritratti di notabili, ex voto compaiono nel repertorio di opere sino alle soglie della partenza per l’America. L’iconografia dell’opera a tema religioso è molto fedele alla tradizione ed ha sovente gli stessi caratteri che si ritrovano nelle immagini: ne è esempio la *Pietà* dipinta per il santuario di Cuceglio, ai piedi della croce, con la spada che trafigge il petto di Maria che regge sulle ginocchia il Cristo Morto e angeli, sante e santi nella varie chiese in Piemonte ed America, Madonne e santi sociali – Don Bosco e il Cottolengo negli anni Trenta per la parrocchia di S.Giorgio. Sono gli stessi anni delle nature morte, sempre più numerose e sempre più cupe, accostabili ai trionfi di frutta di barocchi e per la tendenza all’iperrealismo accostabili alle più recenti nature morte di Ettore Olivero Pistoletto.

Nel modo tradizionale di riportare immagini ormai consacrate da secoli tuttavia si risentono influssi moderni, come nel ciclo dei notturni e dei tramonti, alcuni dei quali possono ricordare il monferrino Luigi Onetti. Richiamano figure manieristiche i personaggi delle Annunciazioni, dal forte simbolismo: il lenzuolo sfatto del letto alle spalle dell’Annunciata può ricordare sincreticamente il matrimonio e il sudario della morte a ripercorrere la vicenda di Maria sino alla crocefissione del Figlio; nell’arte novecentesca essa può essere interpretata come immagine della vita di una madre che conosce il Mistero, ma anche la diffidenza e l’ospitalità, l’emigrazione per fuggire dalla persecuzione da parte del potere politico. Anche il Boggio rappresenta, soprattutto nelle posture teatrali, il dolore e il mistero, ma richiamandosi a iconografie classiche.

La ritrattistica del Boggio rientra almeno in parte nella categoria dei *ritratti parlanti* di ascendenza rinascimentale e barocca, nei quali particolari, colori, espressioni dichiarano condizione sociale e carattere dei soggetti, dall’austerità degli appartenenti alle classi facoltose, soprattutto degli uomini di alto livello e quindi probabilmente investiti di importanti incarichi, degli uomini in età matura in genere, alla dignità del *contadino* del 1896-9, figura probabilmente sentita come rappresentante di una classe ancora notevolmente importante nel suo complesso dal punto di vista dell’economia nazionale, eppure progressivamente declinante e assai segnata nelle singole famiglie soprattutto di piccoli proprietari, come i fenomeni dell’emigrazione massiccia verso le Americhe che proprio negli anni ’90 dell’Ottocento raggiunge una delle massime punte e la migrazione interna verso le grandi città stanno a dimostrare – con tutti i problemi che la letteratura realistica metteva in risalto – alla malinconia dei ritratti di giovani donne, che in qualche modo, direttamente o indirettamente, rivelano una ascendenza letteraria, di stampo romantico, alla pensosità di ritratti di bambini in tenera età, forse riflesso di una generale considerazione sull’esistenza.



La vigna, 1900-7 ca., olio su tela, cm 51 x 37, collezione privata

Sono tutti temi e problemi largamente denunciati e dibattuti anche dalla politica e dai movimenti filantropici, che trovano espressione artistica nel protrarsi del realismo nella pittura e nella letteratura.

Dal punto di vista artistico la sua *Natura morta* riflette spesso un influsso barocco nella sovrabbondanza di frutti e di verdure, perlopiù in atmosfere scure di ascendenza cinquecentesca e barocca in contrasto – ancora – con tante nature morte più caratterizzate del Novecento, con pochi frutti, ambientate, dalle tonalità chiare.

Nel *Paesaggio* Bartolomeo Boggio guarda sia a Reycend ad esempio nel *picchiettato luminoso*, sia a Delleani per la concretezza della rappresentazione e per la pennellata materica e sintetica.

Per Boggio occorre anche parlare dell'emigrazione, fenomeno che coinvolse non solo masse di italiani, ma artisti che si diressero verso l'America. Egli nel 1913 lascia la moglie Caterina e il figlio Giorgio per operare negli Stati Uniti a Filadelfia, in Canada, in Argentina soprattutto dedicandosi alla decorazione pittorica di chiese. All'esperienza americana la monografia dedicata all'Artista da Marina Loffredo dedica un articolato capitolo, arricchito da citazioni e documenti inediti. Dunque in America il pittore restò dal '13 al '20 con qualche parentesi in patria. Non possiamo che ribadire quanto già detto, che cioè egli si trovò ad operare in un ambiente profondamente e “naturalmente” conservatore, quello degli emigrati italiani, che dovette confermarlo nelle sue scelte. Infatti egli in realtà operò in territorio americano, ma rivolgendosi alle varie *Little Italies*, dove gli immigrati cercavano di ricreare le atmosfere delle terre originarie, anche per l'ostilità degli americani, fra l'altro divergenti anche dal punto di vista religioso. Il rischio era anche quello di un affievolirsi della cultura cattolica in ambiente protestante, sicché vigorosa fu l'azione, culturale ed assistenziale, delle suore di Francesca Saverio Cabrini, sbarcata a New York nel 1888, su iniziativa del vescovo Scalabrini preoccupato delle condizioni degli emigrati italiani e del rischio di un affievolirsi della loro cultura cattolica, insidiata anche dall'istintivo senso di emulazione della società locale. E si comprende meglio – come sopra accennato – l'attaccamento alla tradizione, anche popolare, della produzione *americana* del Boggio, che del resto dovette essere notevole se nel 1938 F. Scavini poteva dire – come riportato dalla Loffredo – che “a New York dal '13 al '20 dipinse Madonne e santi, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento sulle volte di quelle chiese; a Filadelfia e nel Canada le Cattedrali conservano quadri ed affreschi a firma del nostro artista canavesano”. Attaccamento alla tradizione e costituzione di comunità *chiuse* insidiate dall'ostilità dei nativi, che fra l'altro guardavano con disprezzo e diffidenza le pessime condizioni abitative degli immigrati, potevano indurre o al rifiuto delle origini e ad un tentativo di emulazione oppure ad un rinserrarsi dei ranghi ed elemento catalizzatore era il fattore religioso.

Bartolomeo Boggio rientra in Piemonte dopo sette anni. Non molti, si dirà. Ma sono anni di particolare importanza: star via dall'Italia dal 1913 al 1920 significa innanzi tutto aver *saltato* il tragico periodo della guerra, esperienza che segnò tanti intellettuali e tanti artisti. Stare fra gli emigrati per sette anni significa anche respirare, assimilare il clima di nostalgia e attaccamento al passato, alle origini, da cui, in una apparente contraddizione, ci si è allontanati. Del resto non fu facile, almeno agli inizi, la vita degli emigrati soprattutto dall'area mediterranea e di fede cattolica, discriminati e guardati con sospetto, ai quali del resto erano riservate le attività meno grate, altro fattore di nostalgia per la terra e la cultura lontane. Non solo, ma star via dall'Italia in quel settennio, significa esser lontani da un particolare fervore di rinnovamento e da un dibattito particolarmente intenso fra nuove e inedite tendenze che sarebbe lungo persino elencare, dalla secessione romana all'espressionismo alla metafisica al recupero della classicità, ma detta secondo una nuova prospettiva a partire dalla fine del secondo decennio del Novecento.

Come si è detto, molto il Boggio operò nel campo dell'arte religiosa: e fra le opere realizzate proprio in relazione al fenomeno dell'emigrazione, si situa la Santa Barbara di Cuceglio, voluta proprio dai minatori emigrati, in onore della Patrona della loro attività. Sull'intrecciarsi complesso delle motivazioni che stanno alla base della commissione del dipinto – in cui sono stati individuati spunti dal Mantegna e da Antonello – si è soffermato a lungo lo studio di Marina Loffredo sull'artista. Operare nel campo dell'arte religiosa ha

avuto di per sé un significato – a lungo, anche oltre il riconoscimento di Papa Montini nel discorso agli artisti nella cappella Sistina, del 1964, del resto nello stesso torno di tempo della istituzione della celebrazione in lingua nazionale della Messa, della diversa disposizione dell'Altare e così via - di *conservazione* dei modelli rinascimentali e manieristici.

Del resto il Boggio non poté conoscere le *novità* – fra l'altro in Piemontese il vocabolo ha significato negativo – apportate dall'arte contemporanea nell'ambito della sfera culturale, essendo mancato nel 1950: poté bensì aver chiara contezza delle *novità* già datate di almeno mezzo secolo, ma che per scelta personale e di tanta parte del mondo artistico, nonché di tanta parte del pubblico, continuarono ad essere additate come degenerazione dal solco dell'alta tradizione europea, e continuarono a lungo, se nel 1973 Marziano Bernardi poteva affermare in un articolo su “La Stampa” che l'arte di Picasso ebbe nell'arte occidentale l'effetto della bomba atomica e che la cultura occidentale dovette pagare un altissimo prezzo.

### I manoscritti e i testi d'accademia: La formazione.

I documenti manoscritti che riguardano la formazione di Boggio pervenuti ai curatori del presente catalogo<sup>2</sup> costituiscono un'interessantissima testimonianza sulla preparazione di un artista negli ultimi anni dell'Ottocento, propedeutica all'Accademia e presso l'Accademia stessa. Essi si situano negli anni Ottanta-Novanta del XIX secolo. Tra i documenti presumibilmente riferiti alla preparazione precedente i corsi accademici o ai corsi inferiori dell'Accademia ci sono i disegni tratti dalle tavole del “Piccolo Artista”, manuale a dispense edito da Sonzogno negli ultimi decenni dell'Ottocento, con elementi di disegno geometrico, architettonico, anatomico, di figura, di paesaggio<sup>3</sup>. Su “Il piccolo artista” volti di donna (su uno c'è anche la quadrettatura, evidentemente per una copia o per l'ingrandimento o la riduzione), la testa di un bove, il contadino col rastrello, ripreso di spalle, la contadina che torna con la forca in spalla, il muso di un cavallo, un carretto, una capra – e non si può non pensare ai diffusi soggetti georgici – scorci di paesaggi rustici, e poi la mano di un musicante sul liuto, motivi decorativi, tritoni, protomi leonine, stilizzazioni di motivi vegetali. Su un'altra pubblicazione, “Il disegnatore italiano, studi progressivi”, edito da Aliprandi di Milano, alberi, foglie di varie essenze (in realtà usate anche nella decorazione, con leggera stilizzazione): e poi ci sono frammenti di altre pubblicazioni, come la francese Massard, paesaggi rustici, mendicanti, donne in costume su somarelli – immagini o tipologie di immagine poi in parte confluite nella cinematografia neorealistica; poi frammenti del *Disegno geometrico* dapprima *puro*, poi applicato negli *intrecci*, nei *meandri*, nei motivi a *combinazioni di archi in forma di rose architettoniche*, di *fasce decorative*; e ancora *Moderne Decorationsmalereien* di Thomas Schipp, edito da Otto Maier di Ravensburg; e le *Tavole d'ornato* di Giuseppe Lamonica edito dal Casella di Napoli nel 1909 (anche qui quadrettature a matita per il riporto o l'ingrandimento). E il *Disegno floreale moderno*, del Roggero – professore al “Regina Elena” e al “Sommeiller” di Torino - con stilizzazioni di fiori – ireos, colchici, viole del pensiero, cardi – largamente usati nell'ornato liberty e déco. E ancora *Arce minuscola*, del 1898, edito da Salussolia, con motivi vari, di ornato (peraltro utilizzabili anche nel ricamo), di animali domestici, di volti di bimbi, e *Il giovane disegnatore*, della Paravia, con disegni di paesaggio, motivi vegetali *dal vero* e stilizzati in motivo ornamentale (su alcune di queste tavole la firma a matita *Boggio Giorgio*), e le tavole di disegno ornamentale realizzate dal Trevisani, con andamento liberty.

Per la preparazione superiore compaiono fogli con problemi geometrici anche assai complessi: di questo tipo di formazione resta traccia ancora nei manuali di disegno della

2 I numeri che compariranno nelle note successive, fanno riferimento ai numeri progressivi con cui sono stati elencati i materiali nell'elenco fornito dagli eredi ai curatori del presente catalogo. Da notare che i documenti sono disposti così come sono stati rinvenuti, senza un ordine cronologico o di materia.

3 Elenco documenti delle lezioni in Accademia di Bartolomeo Boggio, n.5. Le dispense de “Il piccolo artista” facevano parte anche della biblioteca personale di un giovane ebanista, Vittorio De Caria (1920-2010) – che peraltro nel '45 al rientro dall'Albania seguì tutt'altra carriera di funzionario a Genova – provenienti dal laboratorio del maestro Francesco Galati, a dimostrazione del fatto che la pubblicazione si rivolgeva sia ai giovani artisti sia agli apprendisti artigiani.

Media Inferiore sino alla riforma degli anni Sessanta che ha portato alla Media Unificata. Interessanti fra l'altro, sia nella documentazione inerente la preparazione del Boggio sia – più semplici – nei manuali della Scuola Media citati la presenza di *temi* proposti nelle descrizioni in linguaggio verbale che l'allievo deve tradurre in immagine, in disegno, tenendo conto anche di vari punti di visuale, essenzialmente dal basso e da due lati contigui di un ideale *cubo* in cui l'oggetto descritto si immagina racchiuso. Riguardo alla solida formazione geometrica – che comprende anche una sicura nozione delle proporzioni, delle prospettive etc. – la documentazione disponibile comprende *Prime nozioni del disegno geometrico lineare* di Giuseppe Boidi e successivi sviluppi, base necessaria di tutti gli sviluppi del disegno, della composizione, dell'ornato, della pittura e della scultura, e, naturalmente della prospettiva<sup>4</sup> e dello scorcio<sup>5</sup>. “Il disegno geometrico è la base di ogni insegnamento che abbia per fine la rappresentazione grafica. Senza di esso l'esperienza insegna che l'insegnante si illude e lo scolaro è ingannato. Il disegno a mano libera non raggiungerà lo scopo, se non preceduto da questo”, è stampato programmaticamente sulla copertina del volume. Ci sono anche, fra la documentazione, gli *Attestati di Menzione Onorevole* per i concorsi di disegno geometrico, di prospettiva, di architettura, di ornato, dell'Accademia Albertina per gli anni scolastici 1892/93 e 1893/94, firmati dal Biscarra e dall'Ispettore Economo *Ing. Giovanni Casalis*.

Riguardanti i corsi superiori dell'Accademia sono i fogli con *Temì per l'esame di Anatomia Artistica* (anni 1894-95)<sup>6</sup> inerenti le lezioni di A.Gamba con relative esercitazioni<sup>7</sup>, ed esercizi con parti del corpo riprodotte a disegno a mano libera dal Boggio nel 1895<sup>8</sup>; vi è poi l'importante sezione dell'*Ornato*<sup>9</sup>, nonché gli esercizi relativi a mano libera e non<sup>10</sup>. Riguardo all'ornato, c'è, fra le carte Boggio il *Corso d'ornato* del *Prof. Romolo Trevisani di Rimini*, edito dai *Flli Tensi* di Milano, in fascicoli, non datato, e *Il giovane disegnatore*, edito da Paravia, e il *Novissimo corso metodico di disegno d'Ornato. Stile floreale* sempre del Trevisani (1903) con tavole della prestigiosa litografia Salussolia di Torino, nelle cui tavole lo stile *Rinascimento* si abbina ad uno stile naturalistico e ancora il *Novo Corso Progressivo di disegno ornamentale*, ancora del Trevisani, del 1913 *con metodo di chiaroscuro*, edito dalla Paravia nel 1913. Ancora *La figura* della editrice Tensi, curato dal Fontana e *Il giovane disegnatore*, con motivi di *targhe, vasi, urne, armi*, quindi motivi nell'ambito dell'ornato, della Paravia. Vi sono poi frammenti di pubblicazioni, come elementi del volto umano, maschile e femminile di *Etudes élémentaires* del *Carrère*, 1896, e gli *Etudes d'après l'Antique*, del Julien edito dal Delarue di Parigi. Più recente, del 1931 il *catalogo delle statue religiose* della ditta Gioachino Rossi di Milano, in cui a varie statue di santi, *vive Crucis*, si affiancano particolari d'ornato. Non compare fra le carte conservate del Boggio, ma certamente dovette averne conoscenza, il *Corso di disegno d'Ornato* di Giovanni Tamone, con tavole litografate dal Piasenti e stampate da Le Templier di Torino, edito da Giovan Battista Maggi: è comunque interessante leggere le *Avvertenze* premesse dal Tamone, che già all'epoca lamenta: “Aumenta ogni dì la schiera dei giovani convinti del doversi premettere l'esatta cognizione del disegno all'esercizio d'industria e d'arte qualsiasi; ma è desolante lo scorgere come i più si stanchino alle prime prove e si congedino a mezzo il loro corso e altri lo compiano pur riuscendo mediocri disegnatori...”. Il corso parte da forme geometriche pure poi applicate a esempi di ornato, tratti anch'essi dal repertorio rinascimentale, barocco, neoclassico. Eseguiti dal Boggio, alcuni allo stadio di bozzetto a matita, altri rifiniti e colorati a tempera, motivi di ornato, e il frontale di un palco scenico a matita con lesene con capitelli ionici, frontone a settore di arco con motivi floreali e un putto musicante, con arpa, al centro, la copia a matita di uno stemma papale, il progetto a penna del basamento di un busto a *Carlo Vigna*, disegnato a matita alla sommità del basamento stesso, e un capitello corinzio a carboncino, un'ancora, presumibilmente per stemma e quindi sempre nell'ambito dell'Ornato, firmato “Boggio 92” e poi ancora motivi

4 Elenco mat. Cit. 9

5 Elenco materiali, cit., nn. 1,5,6,7,8

6 Elenco, cit. nn. 2,3,4

7 Elenco, cit. nn.4-7

8 Elenco, cit. nn.3, 4

9 Elenco, cit. nn. 5,10

10 Elenco, cit. nn. 4-7, 10



Busto di donna pensierosa, 1895-8, olio su tela, cm 48 x 36, collezione privata

a intreccio, volte, sempre a matita. E ancora – sempre eseguiti dal Boggio taluni a penna, altri a matita – una edicola funeraria (*Torino il 27 Febbraio 1894, Boggio Bartolomeo*) con a margine del foglio lo studio a matita della metà della facciata, e in basso la pianta di metà basamento; a matita una volta a botte di edificio religioso, con motivi ornamentali rinascimentali e al centro il bozzetto a matita di un S.Giovanni Battista che predica alle folle e lo studio di basamento, base e capitello a motivi fitomorfi, elaborazione del Corinzio, e segmenti di architrave con fregio a panoplie e Pegasi con coda da tritone di ascendenza rinascimentale, tratti dal *Monumento equestre al Colleoni in Venezia*, eseguito il 13 giugno 1893 e dell'anno successivo il rilievo – pianta e alzato – di *Casa Ollivieri, Torino via Genova n. 15, Particolare del cortile* in scala 1:25. Il timbro dell'Accademia e le date, giugno 93 e giugno 94 di queste tavole rinviano a probabili prove d'esame di fine d'anno: allora il Boggio è un giovane di diciotto o diciannove anni.

Per ciò che concerne gli appunti manoscritti, nell'anno accademico 1894/95 A.Gamba, professore di Anatomia Artistica affermava in esordio del suo corso, che “non è più permesso al giorno d'oggi, in cui la cultura va tanto progredendo, di discutere sull'utilità dell'anatomia artistica”, per poi ribadire che “l'allievo che copia un nudo non può scolpire nella sua mente le forme e le proporzioni del corpo umano, se non le studia” a partire dallo scheletro, dunque dall'intimo della struttura del corpo umano, per passare ai muscoli anche in relazione ai movimenti, quindi all'esterno del corpo e così via. Sono contemplate anche le varianti somatiche: es. “il pigmeo è un uomo piccolo che ogni parte ha proporzionata al resto, il nano ha capo, collo e tronco di giuste dimensioni, manca di gambe, il rachitico ha gambe e braccia proporzionate, ma colonna vertebrale breve e che prende curve anormali morbose, il gigante ha capo relativamente piccolo, collo lungo, gambe lunghissime, ma il tronco resta proporzionato...”. E non possono non venire in mente dipinti rinascimentali, manieristici e barocchi con scene di banchetti con la presenza di nani o dipinti in cui compaia Golia o compaiano giganti della mitologia. Anche il momento della morte è analizzato nei suoi effetti anatomici: ad esempio “il capo tagliato non presenta un sol piano: i muscoli per un avanzo di vitalità si ritraggono, quindi le vertebre fanno sporgenza. Nel momento della decapitazione il sangue cade dal capo in 4 zampilli corrispondenti a due grandi vene e a due arterie...”. E non si può non pensare alle decapitazioni di martiri, *in primis* San Paolo, anche se dal Caravaggio ci si fermò sui particolari macabri. E poi i temperamenti: “l'erculeo ha il collo grosso e breve... il nervoso il collo lungo e magro con poca sporgenza di muscoli, il sanguigno bel collo di belle dimensioni e belle forme, il linfatico collo breve, grasso, doppio mento e rughe trasversali, il biglioso (sic) bel collo con bello sviluppo muscolare ma non esagerato”. E “il puttino ha collo breve, arrotondato, nel vecchio il collo si deturpa, diventa curvato, per la caduta dei denti la mandibola si solleva, nel collo si fanno due rughe cutanee laterali... perché la pelle è divenuta abbondante per la mancanza di muscolo e di grasso e cade in pieghe”. E così via. Anche in questo caso lo studio anatomico influisce sulla rappresentazione del corpo, ma non si può non notare che la rappresentazione artistica rinascimentale, manieristica, barocca ha a sua volta influito sulla descrizione dei vari tipi e vari caratteri. Riguardo alla pretesa rispondenza fra caratteri somatici e indole non si può non pensare agli studi del Lombroso, molti articoli del quale, del resto, erano pubblicati nel periodo della gioventù del nostro artista. La dispensa, che appare non completa, si prolunga per 72 pagine, in cui si approfondiscono le osservazioni della parte introduttiva cui abbiamo fatto riferimento. E fra i materiali vi sono tavole di anatomia eseguite a matita colorata dal Boggio nel 1895, viste dal Gamba, probabilmente riprese dal vero, su cadaveri scuoiati<sup>11</sup>. Anche negli *ateliers* privati – almeno nei maggiori: abbiamo testimonianza diretta dello scultore Giovanni Taverna, allievo di Stefano Borelli quindi di Leonardo Bistolfi – i giovani aspiranti artisti ricevevano questa formazione, cui si aggiungeva quella letteraria, teatrale, musicale, approntando il Maestro direttamente o con il sussidio di specialisti, indicazioni di letture, di concerti e di rappresentazioni teatrali da seguire.

<sup>11</sup> Per ciò che concerne i corsi di Anatomia e i materiali inerenti conservati dalla Pinacoteca Albertina di Torino, v. fra l'altro, AA.VV. *A fior di pelle, l'Anatomia in mostra*, Albertina Press, Torino 2014; AA.VV. *Corpi di carta, testi e immagini d'Anatomia nella Biblioteca Storica dell'Accademia Albertina*, Torino, Albertina Press, 2017

Con questo bagaglio culturale e di capacità progettuale ed esecutiva il Boggio, ma qualunque artista della sua stessa epoca e formazione, si apprestava al *mestiere* di pittore e di ornatista. Ed era la formazione accademica comune. In seguito le esperienze, le frequentazioni, la sensibilità personale avrebbero condotto i vari artisti ad esiti diversi, in apparenza opposti, ma secondo scelte personali e davvero libere almeno dal punto di vista tecnico ed esecutivo, per giungere anche a esiti in apparenza *devianti* dal modello e – ci si concedano due esempi nel campo della Scultura – se un Adriano Alloati, figlio d'arte, si limitò, nell'impostazione classica della figura, ad innovazioni quali una patina opaca e *corrosa* e a residui di refrattario e di *coulets*, per evocare l'emergere della forma da uno stato magmatico e grezzo, il coetaneo Sandro Cherchi – studi classici, poi all'Albertina, dove divenne insegnante - giunse alla raffigurazione del *fantasma* della figura umana, della sagoma, percorrendo a ritroso il cammino della cultura occidentale, dalla classicità – studiata in Accademia – alla *deformazione* propria delle figure preistoriche, incise dalle civiltà pastorali sui cippi posti lungo i tratturi di transumanza, con figure di *matres* che rinviano ai riti di fecondità. Così come Lele Luzzati che volle tornare non all'infanzia della civiltà, ma all'infanzia dell'individuo, prendendo spunto dal modo di disegnare e di rappresentare la realtà dei bambini. Ma sono state scelte precise, libere, non condizionate da una sostanziale imperizia tecnica. Così la fedeltà del Boggio e di tanti altri, pur con spunti *moderni* come si diceva nel gergo degli artisti nati fra il primo e il secondo decennio del Novecento, alla tradizione alta di ascendenza rinascimentale e manieristica si pone come scelta di campo, che significa anche scelta di una committenza concordante con tali principi, l'*altra anima* del Novecento.



*La fuga in Egitto*, 1923, affresco, Drusacco (frazione di Vico Canavese), Chiesa parrocchiale dei Santi Fabiano, Sebastiano e Rocco

---

## San Giorgio, Atene nel Canavese

Donatella Taverna

---



Ritratto del farmacista di San Giorgio Canavese, 1896-1899, olio su tela, cm 40 x 60

---

Come recitano chiaramente le sue biografie, Bartolomeo Boggio deve in parte le proprie fortune d'artista e certamente la propria formazione presso la torinese Accademia Albertina ad alcuni mecenati di San Giorgio Canavese. Poiché arriva a Torino all'Accademia a sedici anni, questo successo e questa generosità dei notabili di San Giorgio giungono sicuramente al momento di un talento e soprattutto di una capacità tecnica seriamente dimostrati e in qualche modo accertati dai manuali di studio cui egli anche da autodidatta si era affidato. Non a caso nei suoi molteplici ed efficaci ritratti del decennio '90, soprattutto agli inizi, compaiono molti personaggi, identificati o non identificati, di questa intelligenza sangiorgese. Il fatto è che nelle difficoltà della propria vita, Bartolomeo Boggio ha avuto almeno una fortuna, quella di essere migrato dalla natia Castellamonte a quella che viene chiamata comunemente l'Atene del Canavese. Questa cittadina è accompagnata infatti già da almeno duecento anni da una interessante quanto misteriosa aura di centro saliente della cultura canavesana e piemontese. In effetti, tale fama ha una ragione evidente nella storia già nella seconda metà del XVIII secolo: Carlo Tenivelli vi presiede una fiorente scuola di retorica; Carlo Botta, Carlo Giulio, Angelo Belloc, Michele Negri e molti altri sangiorgesi sono medici ed esercitano insieme alla politica la loro effettiva professione, per lo più nell'esercito o a vantaggio dei poveri. Molti sono anche gli avvocati, gli architetti e perfino gli artisti.

Il Canavese ha infatti offerto nei secoli moltissimi esempi di intellettuali, di scrittori, di studiosi. Anche la tradizione collaterale e piuttosto castellamontese della ceramica vi si risente, tanto che un sacerdote, don Andrea Cassano, appassionato filologo esperto in greco e latino, mette a punto anche un nuovo sistema di verniciatura della ceramica. Fin dal tardo Settecento qui nascono testate giornalistiche talora politicamente "sospette" come il "Repubblicano piemontese". Nei due secoli in cui questa cultura si stratifica, un altro aspetto viene sicuramente messo in luce come necessario per completare la formazione della persona, il teatro.

Il teatro è, per sua caratteristica e struttura, internazionale, ma qui lo è in modo particolare. Non lungi da San Giorgio, fin dalla fine del secolo XVII, viene collocato un campo di prigionia militare, in relazione al quale si assiste anche allo svilupparsi di una colonia armena nella quale la consuetudine del canto lirico è assai viva. Già Carlo Trombetta, famoso giacobino, sposa una cantante e attrice armena, Agnese Arutiun. La figlia dei due, Maria Teresa, diventerà ben nota come cantante lirica in ambito internazionale con il cognome del marito, Belloc, medico militare.

La Belloc muore, anziana ma non dimenticata, in una bella casa di San Giorgio in cui ha abitato a lungo, vent'anni prima della nascita di Bartolomeo Boggio. Ed è ben noto, come già si è rilevato a proposito di Venanzio Zolla, l'apporto di scenografie teatrali specie di gusto preraffaellita e vittoriano, all'arte figurativa piemontese.

Della stessa generazione di Bartolomeo Boggio è del resto Guido Gozzano, ma la temperie che ne ha preparato la nascita discende dai canavesani d'Azeglio, Nigra, Giacosa, e vede altre figure come Giovanni Cena, Salvator Gotta, i Palma di Cesnola, nobile famiglia di intellettuali, studiosi, archeologi...

Dai documenti emergono troppo poco i nomi specifici di coloro che concretamente aiutarono

Bartolomeo Boggio: forse ci furono i suoi omonimi, illustre stirpe di architetti, o qualche Turinetti, o anche un illuminato arciprete, o semplicemente qualcuno dei molti avvocati o medici o il farmacista.

Sta di fatto che questo clima generale si riflette sul Nostro in modo evidente, non solo sussidiario. I manuali di disegno e di ornato che egli usa sono quelli standard su tutto il territorio nazionale, considerati i più affidabili. Oppure sono quel che circolava nelle buone case borghesi e aristocratiche per l'educazione dei fanciulli: i modelli delle magistrali, o il periodico "Il piccolo artista", significativamente del 1880.

Questo rende però pienamente ragione di un certo "tradizionalismo", avvertito da Bartolomeo Boggio non tanto come una missione superiore, alla maniera di Buratti, quanto piuttosto come un dovere di rispetto verso quanti lo aiutarono a San Giorgio. Fra l'altro, uno dei suoi disegni di ornato riporta fedelmente i motivi "cinesi" del castello di San Giorgio, monocromi azzurri nell'originale e datati 1736.

Un bel tributo d'affetto a quella patria piccola che per lui rappresentò la possibilità di realizzare il proprio sogno.



*Angeli della  
Passione (spicchi),  
1914-15, olio su pannelli  
fissati al soffitto della cupola,  
Filadelfia, Cattedrale dei Santi  
Pietro e Paolo*



*San Marco, 1925, affresco, Traversella, Chiesa parrocchiale dell'Invenzione della Santa Croce*



---

## Informazione sulla didattica artistica dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra

Pino Mantovani

---



Ragazzo atleta in pantaloncini rossi, 1895-8, olio su tela, cm 45 x 39, collezione privata

Ancora tra Ottocento e Novecento l'Accademia affronta l'insegnamento proponendo soprattutto modelli: i modelli sono in parte *dal vero*, non necessariamente vivi (si pensi allo studio dell'anatomia su cadaveri), in parte *finti*, cioè già risolti in linguaggi figurativi. Come fossero utilizzati i modelli dal vero, corpi maschili e femminili nudi o panneggiati, interi o isolando particolari, dimostrano numerosi disegni, incisioni, documenti e testimonianze, a tempo debito fotografie: i maestri disponevano i modelli in pose lunghe, appunto accademiche, o brevi, nel qual caso dovevano essere colte rapidamente e per plausibile approssimazione; comunque con riferimento ad una consolidata tradizione, che aveva fissato plasticamente ed espressivamente figure esemplari, da utilizzare poi in storie religiose o laiche, morali o di genere. I modelli formalizzati, accumulati nel tempo per donazioni e acquisti, sono per l'Accademia, anche quella di Torino rifondata da Carlo Alberto intorno al '30 e perciò Albertina, un patrimonio di quadri e disegni di bottega dal 1400 al 1700 che costituiscono la Pinacoteca, un Gabinetto di grafica arricchito in specie alla fine dell'800, una Gipsoteca di calchi da sculture greco-romane e rinascimentali, barocche e neoclassiche, una notevole Biblioteca specializzata. I calchi in gesso si prestavano molto bene allo studio analitico di misure, piani, volumi, evidenziati dalla incidenza calcolata e costante della luce, senza interferenze cromatiche e accidentali variazioni. I calchi, spesso tratti direttamente dagli originali ancora accessibili, e comunque di ottima qualità, sono rimasti in dotazione all'Accademia fino alla dispersione e distruzione del decennio 1968-1978, quando furono caricati di un valore simbolico forse eccessivo ma non immotivato, tanto da essere non accantonati o immagazzinati, eventualmente museificati come avrebbero meritato, ma lordati, abrasi, mutilati, frantumati in una vera e propria febbre iconoclasta, così da sancire la fine irreversibile di un'epoca che durava dal Cinquecento-Seicento (e anche prima: i cosiddetti Orti medicei, sul finire del Quattrocento, fecero scuola in quanto raccolta di anticaglie, da studiare nell'iconografia e nelle tecniche d'esecuzione). Se un certo numero di gessi si salvò, fu non per cura della Soprintendenza, che pure vantava responsabilità sulle raccolte dell'Accademia, ma per l'intervento di qualche insegnante (leggi lo scultore Raffaele Mondazzi) convinto della loro insostituibile funzione didattica e della loro importanza come documenti di una storia "moderna", cioè criticamente avveduta e disposta ad apprezzare e studiare ogni specie di cultura. Fine analoga toccò anche ad altri materiali d'uso didattico, come le grandi tavole ad acquerello e tempera che illustravano gli stili architettonici, di cui una sola è rimasta in buone condizioni, attualmente esposta dopo il restauro dei Nicola nell'ingresso della Pinacoteca, a seguito del riordino voluto dal direttore nonché professore di Pittura Sergio Saroni negli anni 1980-inizio '90 e completato dallo scenografo e direttore Carlo Giuliano, e per merito della titolare di Storia dell'arte Franca Dalmaso autrice con Pierluigi Gaglia e Francesco Poli di una fondamentale pubblicazione sull'Accademia Albertina nonché di studi su aspetti e personaggi chiave della sua storia. Ricordo, ancora all'inizio dei Sessanta, appese alle pareti del Liceo-Accademia, prove degli allievi, consistenti in copie dal vero abbastanza complesse, che rispondevano alle consuetudini della messa in posa da parte dei maestri, per l'ammissione ai corsi o durante. Eppure intorno al 1940, avendo parte determinante il ministro Giuseppe Bottai e il vigilante consiglio del torinese Giulio Carlo Argan, si era avviata una notevole immissione nell'Accademia di "artisti moderni", approfittando dell'esaurimento

della generazione che vi aveva insegnato a cominciare dalla fine dell'Ottocento. Lo stesso Giacomo Grosso va in pensione nel '34 e nello stesso anno muore improvvisamente Cesare Ferro, che già suo allievo gli era subentrato prima come docente di Disegno di Figura poi sulla cattedra di Pittura. È vero che Maggi – sostenuto da Grosso fin dal suo arrivo a Torino, attraverso il divisionismo arrivato ai limiti del futurismo – occupa la prima cattedra di Pittura per qualche anno, ma presto si aggiungono due cattedre per Enrico Paulucci e Felice Casorati, giustificate non da una crescita di iscritti ma dalla intenzione del Ministero di rinnovare la didattica in chiave moderna; intorno al Cinquanta una terza cattedra è assegnata a Francesco Menzio. Le trasformazioni avvengono dunque per naturale semmai indirizzato avvicendamento, anziché per una riforma strutturale mai di fatto realizzata. O meglio, una riforma strutturale c'era già stata, nel corso degli anni Venti: il filosofo Giovanni Gentile aveva infatti introdotto, da idealista qual'era, il cosiddetto Liceo Artistico, di quattro anni, parallelo ai Licei Classico e Scientifico, come scuola propedeutica al livello superiore e conclusivo della formazione artistica, cioè all'Accademia, di quattro anni più un eventuale anno di perfezionamento. All'Accademia si accedeva direttamente dal Liceo – sezione specifica, l'altra sezione era mirata ad Architettura, che nel frattempo, intorno al '30, si era staccata dalle Arti Figurative ed era migrata sul Politecnico – e dall'Istituto d'Arte; vale a dire che l'Accademia si poneva a compimento di una preparazione “estetica e storica”, come la poteva dare almeno sulla carta un Liceo, o di una preparazione tecnico-professionale. In caso di vocazione tarda, l'accesso era possibile superando un esame selettivo. La solita ambiguità su dove si collochi la cosiddetta Arte. Nei suoi anni di insegnamento, l'Accademia proponeva più o meno le stesse materie della tradizione. Oltre l'insegnamento dominante del Maestro: Storia dell'Arte, Anatomia, Tecniche grafiche, con qualche integrazione specifica per i singoli corsi, che erano Pittura, Scultura e Decorazione, nel secondo dopoguerra Scenografia. Di fatto, ogni corso era timbrato dal Maestro, che aveva responsabilità pressoché assoluta nella gestione didattica. Insomma, niente di nuovo sotto il sole, salvo una impostazione più “moderna” (potrebbe significare semplicemente meno rigida o più curiosa e consapevole di recenti esperienze europee), da parte di artisti-maestri che a volte, sempre più spesso, non avevano una formazione accademica, e nemmeno una titolata esperienza didattica, come Enrico Paulucci, Felice Casorati, Francesco Menzio, Italo Cremona a Pittura e Decorazione, Giacomo Manzù, Marino Marini, più tardi Sandro Cherchi a Scultura. La novità dell'insegnamento era soprattutto relativa alla proposta di riferimenti culturali abbastanza aggiornati e non esclusivamente figurativi. Se si tien conto che il maestro aveva, per consolidata tradizione, uno studio all'interno dell'edificio scolastico, si può intendere quanto la personalità, l'uomo e la sua cultura ancor prima che l'artista, potesse influire sui giovani, che nella scuola trascorrevano gran numero di ore; pur restando immutati o quasi i repertori sui quali esercitarsi, gessi compresi. Anche i maestri, del resto, usavano gli stessi modelli che arricchivano con un bric e brac più o meno originale: gessi un po' meno classici, eventualmente presentati con qualche ironia, armature, corna di alce, manichini non mascherati da figure viventi e – non una gran novità, salvo per le colorazioni spesso sgargianti e i disegni a volte di gusto moderno – scampoli di stoffa, frutta e verdura come puri suggerimenti cromatici, oggetti d'uso quotidiano. Altro tema importante, l'ambiente di lavoro – materiali e persone – senza prospettive allegoriche o alibi simbolici, come *tranches de vie* senza implicazioni romantiche. Non mancavano i reciproci ritratti e i modelli viventi, almeno per Pittura e Scultura (Decorazione, si dava per scontato che fosse “astratta”, o almeno distratta dal dover descrivere e raccontare), modelli nudi o vestiti, quasi solo femminili (sarebbe divertente approfondire le ragioni della scomparsa dei modelli maschili ignudi, giovani e maturi), esemplarmente disimpegnati; a volte figure comuni, soprattutto di persone anziane con forte caratterizzazione ed espressività (ma anche questo non era nuovo) rilevate con qualche soldo all'ospizio. Praticamente sparite le prove di fine anno; il giudizio si esprimeva rispetto alla produzione annuale. I premi ereditati dal passato erano di poco conto, in prevalenza locali, in rari casi nazionali.

Se l'Accademia strutturalmente non muta, esistono altre possibilità formative: la prima è rappresentata dalla frequenza più o meno sistematica di studi e officine artistiche. Molti artisti infatti, per arrotondare gli introiti insufficienti più che per aver bottega, tengono lezioni



Ritratto del figlio Giorgio, 1906 ca., pastello su carta, cm 55 x 39, collezione privata



Ritratto del figlio Giorgio, 1909 ca. olio su tela, cm 45 x 34, collezione privata

private ad un pubblico di dilettanti, prevalentemente femminile, facendo parte di una buona educazione borghese qualche infarinatura estetico-artistica. Queste lezioni possono avere una parvenza di continuità e sistematicità: per esempio, Vittoria Cocito, molto dotata, che diventerà moglie di Domenico Buratti, frequentò con profitto all'inizio del '900 lo studio privato di Cesare Ferro, e lo stesso Ferro, pur docente d'Accademia, tenne scuola per signorine insieme con Giovanni Alloati. Luigi Delleani ebbe un discreto numero di allieve, fra le quali Sofia di Bricherasio, pittrice quasi professionista ma anche organizzatrice di eventi artistici; dell'attività d'insegnamento di Guarlotti, molto apprezzata addirittura premiata, sappiamo qualcosa anche da una allieva diventata poi molto nota come scrittrice, Lalla Romano, che, con una più matura esperienza, vissuta in parallelo all'Università con Lionello Venturi, frequenta "seriamente" Felice Casorati. Si verificava inoltre che artisti già formati aiutassero i maestri in imprese particolarmente impegnative, che so? all'inizio del secolo, i grandiosi Panorami della Celebrazione dell'Assedio di Torino del 1706 e della battaglia di Maipù per Buenos Aires, sotto la regia di Grosso coinvolsero Ferrari, Omegna, Gaudina, Pizio, Giani, Serralunga, Biscarra... (in anni più recenti, ricordo che ancora Paulucci si servì per la trasposizione in grandezza reale di certe decorazioni per le navi Costa di Paola Pitziati, già diplomata e degli allievi Domenico Gusmano e Sergio Saccomandi); e che soprattutto gli scultori avessero bisogno di garzoni e aiuti nel proprio laboratorio. Per esempio, gli studi di Leonardo Bistolfi e di Michele Guerrisi furono vere fucine formative per giovani, allievi d'Accademia e non (fra parentesi, Bistolfi non insegnò in Accademia, e Guerrisi, all'Albertina, fu docente di Storia dell'Arte, estetologo di riferimento crociano e critico militante). Una vera novità all'inizio degli anni Venti si verifica a Torino con l'avvio della scuola di Felice Casorati: prima due scolari soltanto, Silvio Avondo e Nella Marchesini, poi verso la metà del decennio una scuola ben organizzata con un suo programma e adeguatamente pubblicizzata. La scuola è frequentata da giovani della borghesia colta, che pagano una retta o sono simpatizzanti, ma anche da una selezionata intelligenza di varia cultura umanistica; semmai poco da pittori che non accettino la supremazia di Casorati. Fonti attendibili e ben studiate informano delle novità rispetto alla tradizione artistica introdotte da Casorati nel suo insegnamento. In primo luogo, l'obiettivo non è quello di sfornare degli artigiani professionisti che trovino collocazione sul mercato, piuttosto di formare individui (intellettuali) di gusto (un gusto aggiornato di buona qualità) e di cultura non solo artistica, capaci di pensare e capire la realtà, anzi la verità attraverso l'immagine. I modelli, quasi per scommessa, non sono tanto diversi, diverso è semmai il modo della lettura e il senso. Non a caso, quando molto più tardi, all'inizio degli anni '40, Casorati otterrà la cattedra di Pittura all'Albertina sceglierà come titolo del suo Corso "Composizione pittorica". Con questa espressione dichiarando che il suo intento è di inculcare un sistema oggettivo di rappresentazione mirato alla costruzione di forme organizzate senza troppe distrazioni cromatiche, fondato su una rigorosa educazione visiva e sostenuto da un severo controllo dei mezzi operativi ed espressivi. Di fatto, le mostre che organizza, anche in luoghi di prestigio – note gallerie, Promotrici, Biennali e Quadriennali – sono proposte sotto l'insegna "Scuola di...", mettendo quindi in conto che l'apprezzamento riguardi non tanto il prodotto finito quanto il processo formativo. Così si pone da subito, per il maestro prima che per gli altri, il problema di formare dei casoratiani non dei casoratini, cioè degli individui consapevoli anziché degli imitatori di batteria.

Una consistente novità si affaccia nell'immediato secondo dopoguerra, coinvolgendo alcuni artisti che erano rimasti esclusi dalla Istituzione statale. In particolare Domenico Buratti che pure aveva, nel ricordo della famiglia, desiderato a lungo di accedere all'insegnamento d'Accademia, per trasmettere o, forse meglio, condividere le proprie esperienze tecniche ed elucubrazioni estetiche, sempre – nelle testimonianze del genere, lo scrittore Giorgio De Maria, e di Elémire Zolla – aggrappato ad uno specifico, alle differenze, mai tentato dalla generalizzazione e tanto meno dal partito preso. Didatta naturale, per così dire, Buratti amava comunicare i propri pensieri non solo sull'arte, che, del resto, non distingueva dalla vita tout court, usando tanto il linguaggio verbale che il linguaggio delle figure: l'immagine era la sua ossessione, la chiarezza, l'originalità e l'efficacia dell'immagine con il suo potere comunicativo ed evocativo. Novità della Accademia Libera di Belle Arti è proprio la massima apertura

(non ci sono esami né prima né durante) e insieme la crescita concreta e unitaria del pensiero e della pratica estetica. Letteratura e Teatro, Architettura e Scenografia teatrale e cinematografica, Architettura dei giardini e Paesaggio, Ambientazione e arredamento di residenze, Progettazione di oggetti appartenenti al campo dell'arte decorativa industriale e artigiana, perfino Disegno anatomico (affidato al giovane Mario Giansone) si acuminano e si sciolgono in una specie di moderna esperienza "leonardesca". Costituitasi con sede al Palazzo della Moda in corso Massimo D'Azeglio ad opera del Fronte della Gioventù, l'Accademia Libera dichiarò di voler "rendere accessibile a tutti l'acquisizione dei principi elementari delle Arti, contribuendo alla rieducazione del gusto e alla rinascita dell'amore del bello, che è vanto tradizionale del nostro Paese, e di aprire la via alle forze migliori del popolo...". ALBA, con significativo acronimo, ebbe un immediato successo (toccò i trecento iscritti), che suscitò qualche preoccupazione nella stessa Accademia Albertina. In una lettera del Presidente Chevalley al Ministero della Pubblica Istruzione, in data 22 luglio 1946, consultabile negli archivi dell'Albertina, si denuncia la costituzione di una "Scuola con ampio programma artistico che ha assunto il titolo di Accademia libera di Belle Arti", si chiede se la scuola abbia ottenuto come da legge l'approvazione del Ministero e si dichiara l'opportunità che l'Autorità superiore imponga una modifica della titolazione "per evitare possibili equivoci". Né la polemica resta circoscritta all'ambito scolastico. In una seduta del Consiglio Comunale, a proposito di un sussidio alla Libera Accademia, il consigliere P.L.I. Chevalley, presidente oltre che della Accademia della Promotrice, ribadisce di non essere "del tutto convinto della bontà dei programmi e del funzionamento della scuola...", trovando però risposta piuttosto vivace da parte del sindaco P.C.I. Negarville: "È caratteristica dei giovani di credere che tutto quello che essi fanno sia nuovo e di non volere interferenze col passato: per questi giovani infatti l'Accademia Albertina è una cosa sorpassata, sulla quale non vogliono aver nulla a che fare. Quindi non è proprio per fare concorrenza che hanno scelto la denominazione di cui si tratta. L'eccesso è semmai nel senso opposto di quello supposto da Chevalley" (Atti Municipali della città di Torino, 3 luglio 1947, par 7). Il 14 novembre del '47 la scuola ottiene il beneplacito ed anche un finanziamento della Pubblica Istruzione (Decreto 15003), altri finanziamenti dal C.L.N. piemontese, dalla Giunta Popolare, dall'Istituto San Paolo, dalla FIAT Mirafiori e Grandi Motori; continuando a fondarsi peraltro sul volontariato di insegnanti e collaboratori esterni. Ma quando la Libera Accademia tenta di diventare una scuola di alta specializzazione, mostra rapidamente i propri limiti, innanzi tutto organizzativi, e si spegne nell'arco di cinque anni (tre nella prima sede e altri due in altra sede), sopravvivendo come scuola privata di Idro Colombi in Piazza Cavour. Chissà che l'Accademia "ufficiale", inconsapevolmente, non ne abbia raccolto i semi dispersi, a distanza di qualche decennio elaborando per proprio conto i contenuti e i modi di una didattica meno antiquata a proposito dell'arte e del suo stare nel mondo.

## Bibliografia scelta

Franca Dalmaso, Pierluigi Gaglia, Francesco Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1982.

*Arte a Torino 1946-1953*, a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani, Francesco Poli, catalogo della mostra alla Accademia Albertina, Torino 1983

Piergiorgio Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, 2003; in particolare, i contributi di Monica Tomiato: *L'Accademia Albertina*, pp. 50-52 e *L'insegnamento artistico*, p. 286

*Le Arti visive in Piemonte 1945-1952* a cura di Paolo Levi, Elede editrice, Torino 1999; in particolare, i contributi di Giuseppe Mantovani: *L'Accademia Albertina delle Belle Arti: docenti, allievi, discipline*, pp. 39-56

Più recenti gli approfondimenti di alcune discipline, per esempio Anatomia artistica, alla quale sono state dedicate all'Accademia Albertina due mostre con relativi cataloghi:

*Corpo mitizzato, corpo disegnato, corpo indagato nei libri e nelle stampe dell'Accademia Albertina di Belle Arti*, Albertina Press, Torino 2015

*Corpi di carta*, a cura di Roberta Merlino, Antonio Musiari, Fernanda Tartaglino, Albertina Press, Torino 2017



*Angelo dello spicchio centrale inferiore della cupola della chiesa parrocchiale di S. Giorgio C.se (bozzetto), 1927-9, matita su carta, cm 29 x 19, collezione privata*

---

## Opere

---

---

*Nudo femminile*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 40 x 92  
Collezione privata

---



---

*Leone in scultura*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 75 x 60  
Collezione privata

---



---

*Mezzo busto con turbante*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 41 x 62  
Collezione privata

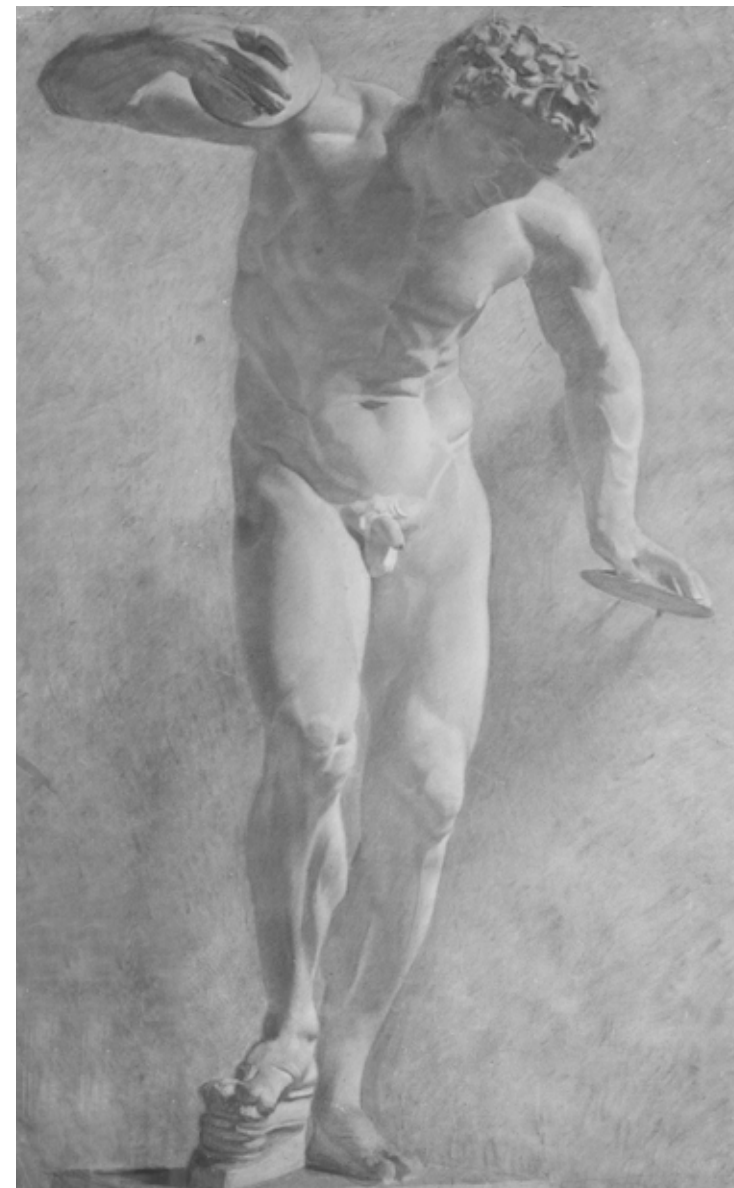
---



---

*Statua del fauno danzante*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 56 x 94  
Collezione privata

---



---

*Statua maschile con drappo*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 49 x 98  
Collezione privata

---



---

*Santa Caterina*  
1892-1895  
Carboncino su carta cm 29 x 47  
Pinacoteca Albertina

---

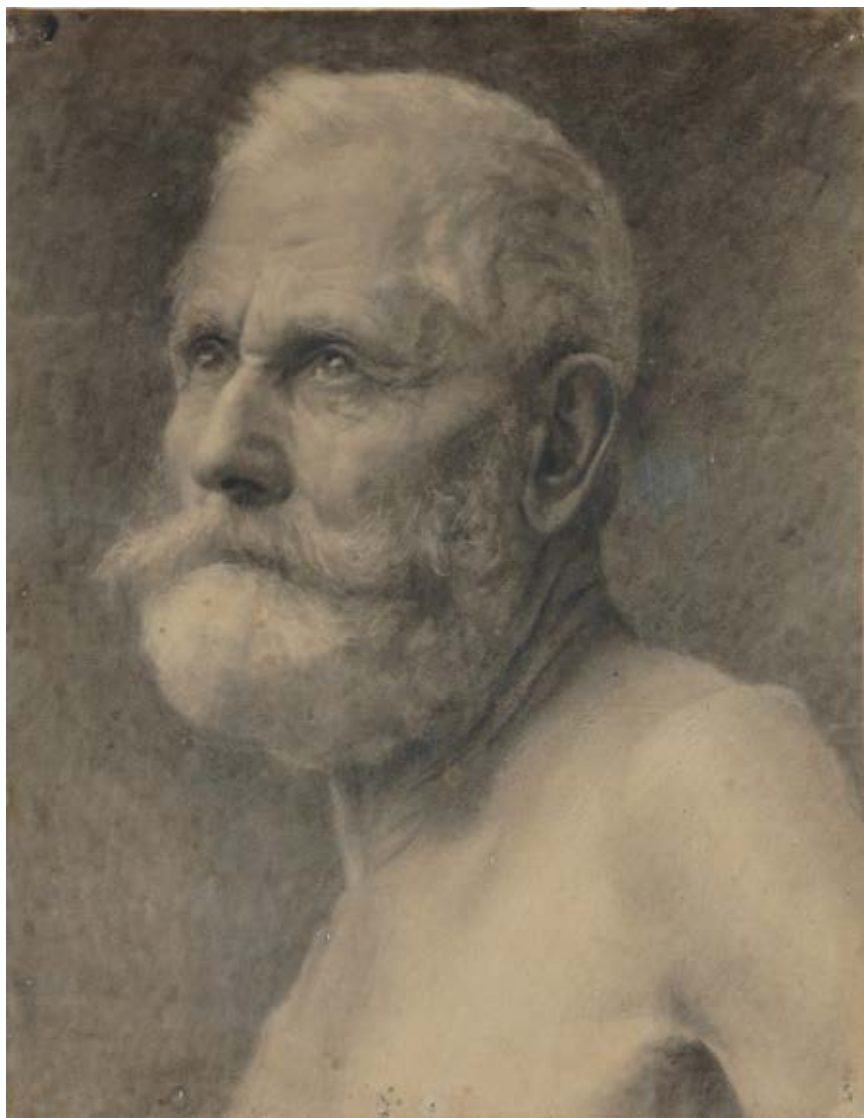




---

*Testa di vecchio*  
1899  
Carboncino su carta cm 31 x 35  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Ritratto di giovinetta*  
1900 ca  
Carboncino su carta cm 31 x 43  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Ritratto del figlio Giorgio*  
1903 ca  
Carboncino su carta cm 30 x 42  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Ritratto del figlio Giorgio*  
1919  
Carboncino su carta cm 38 x 43  
Collezione privata

---



---

*Ritratto della nonna mentre gioca a carte*  
1907 cs  
Pastello su carta cm 46 x 63  
Collezione privata

---



---

*Ritratto del figlio Giorgio*  
1905 cs  
Olio su tela cm 28 x 38  
Collezione privata

---



---

*Giorgio e la bisnonna mondano il grano*

1907 ca

Olio su tela cm 53 x 73

Collezione privata

---



---

*Ritratto del figlio Giorgio*

1920

Olio su tela cm 46 x 69

Collezione privata

---



---

*Frate con bottiglia*  
1895-1898  
Olio su tela cm 36 x 50  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Frate giovane con teschio*  
1895-1898  
Olio su tela cm 60 x 78  
Pinacoteca Albertina

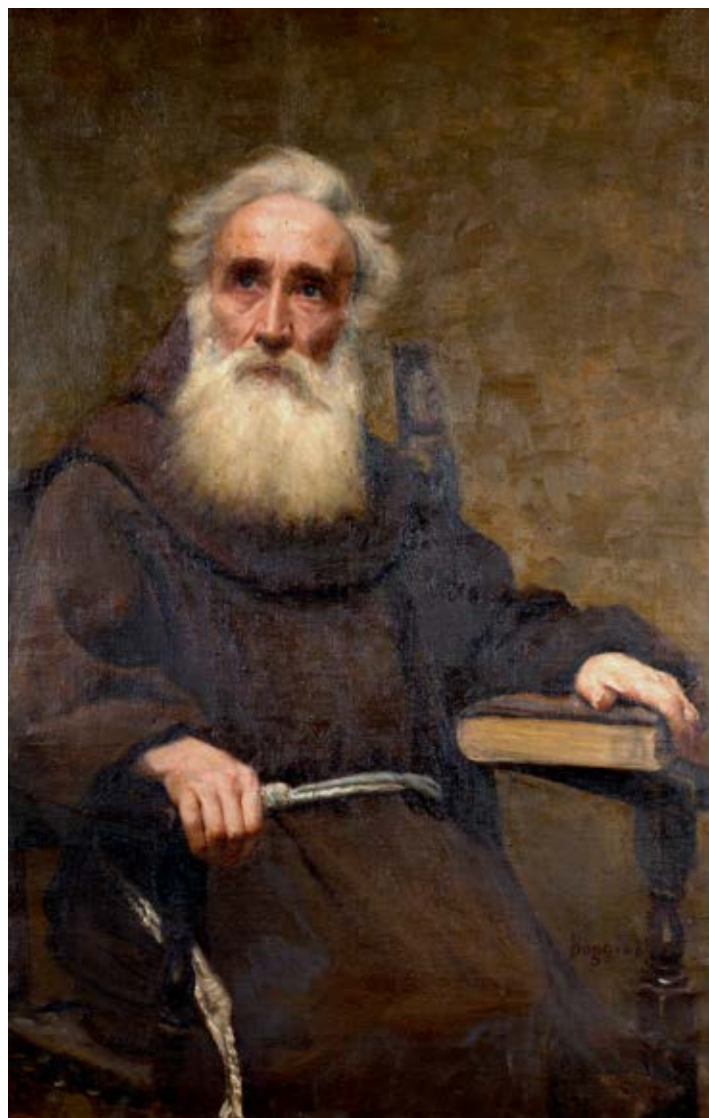
---



---

*Frate anziano con libro*  
1895-1898  
Olio su tela cm 45 x 70  
Collezione privata

---



---

*Ritratto di contadino in giallo*  
1896-1899  
Olio su tela cm 33 x 42  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Ritratto di vecchio con il sigaro*

1896-1899

Olio su tela cm 34 x 47

Pinacoteca Albertina

---



---

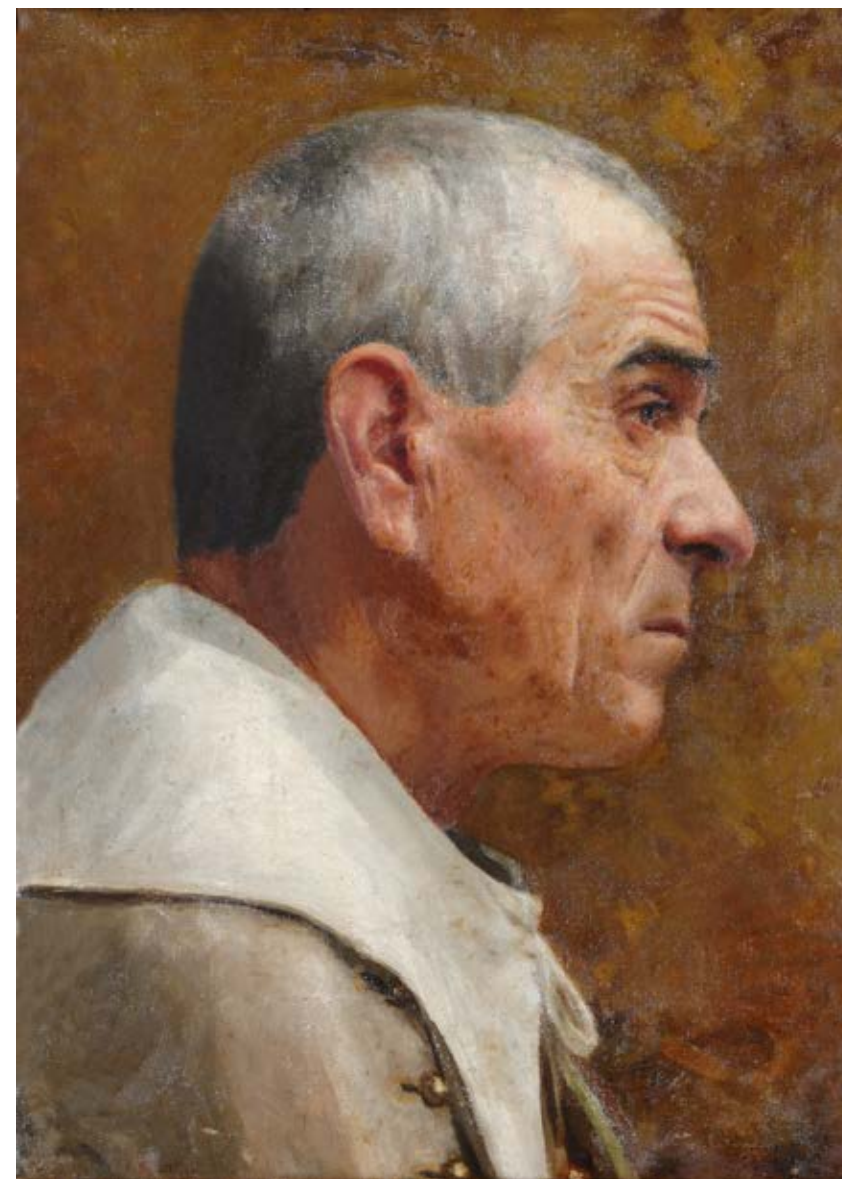
*Ritratto di contadino con il colletto*

1896-1899 ca

Olio su tela cm 32 x 44

Collezione privata

---



---

*Ritratto di ragazza con il vestito*  
1896-1899 ca  
Olio su tela cm 28 x 38  
Collezione privata

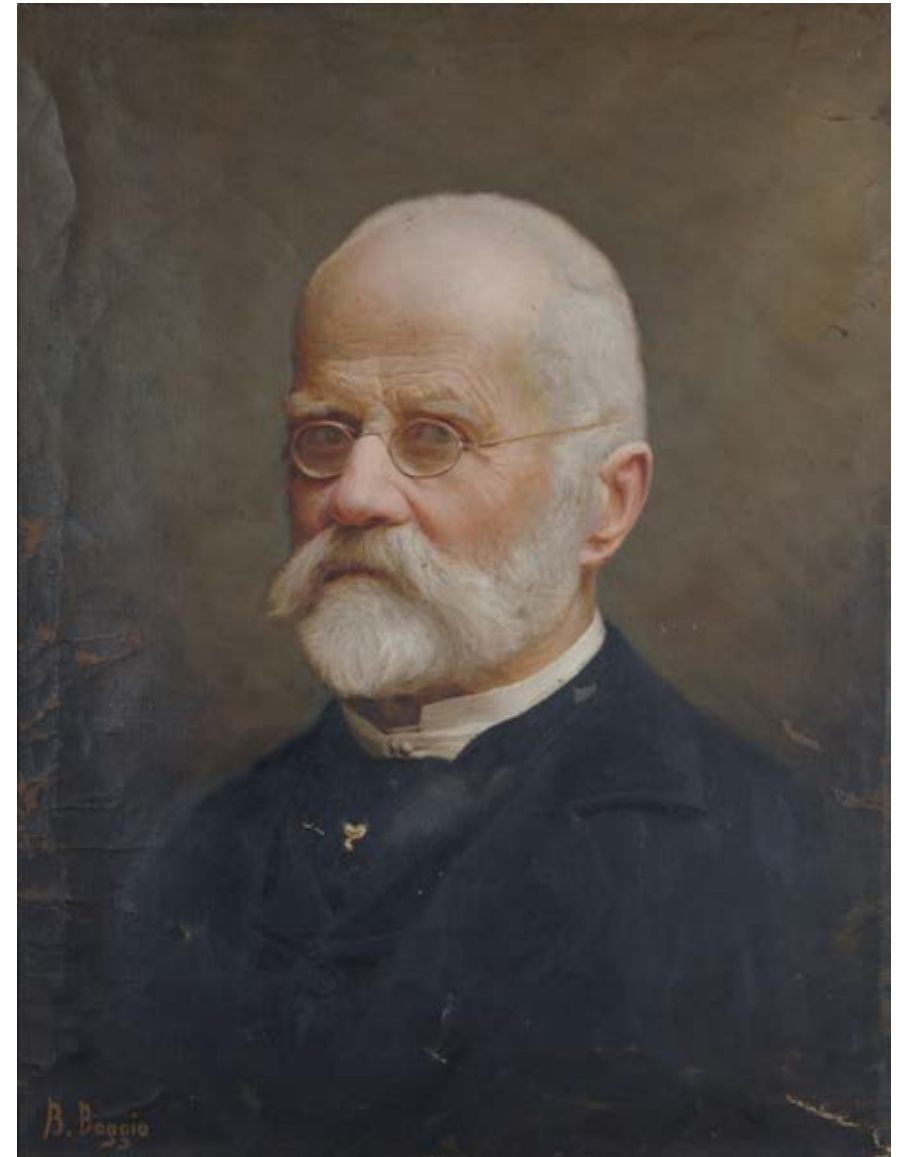
---



---

*Ritratto del farmacista di San Giorgio Canavese*  
1896-1899 ca  
Olio su tela cm 40 x 60  
Collezione privata

---





---

*Busto di nudo femminile*  
1895-1898  
Olio su tela cm 41 x 60  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Donna con pugnale*  
1895-1898  
Olio su tela cm 71 x 114  
Pinacoteca Albertina

---



---

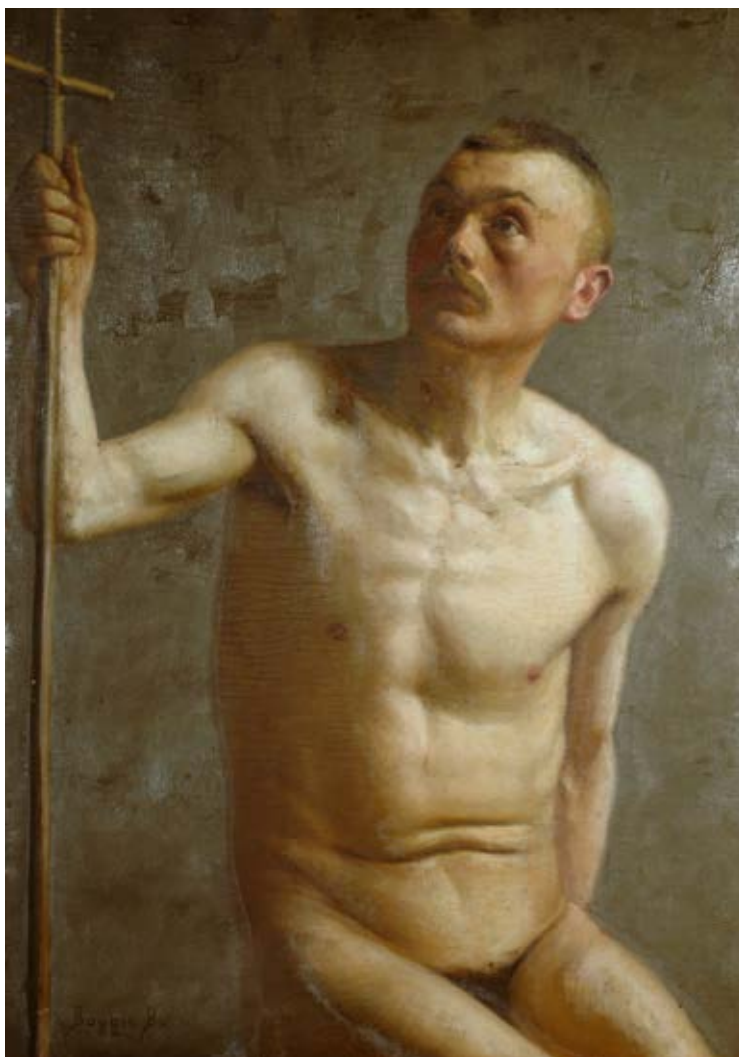
*Nudo maschile con croce*

1895-1898

Olio su tela cm 50 x 71

Pinacoteca Albertina

---



---

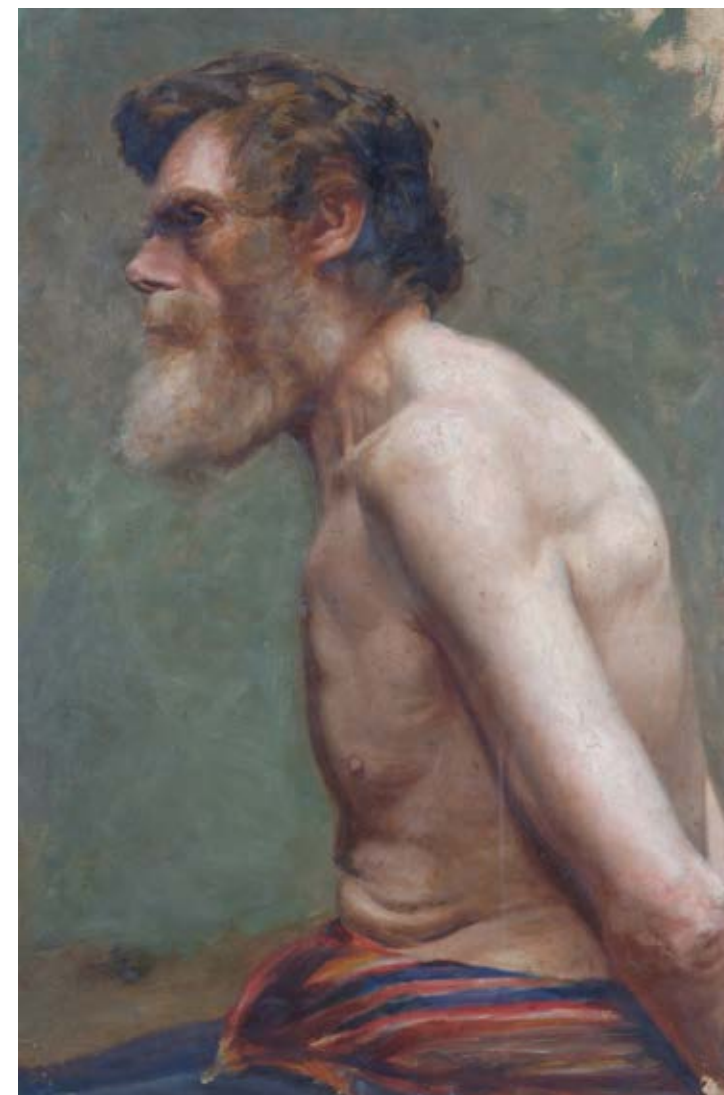
*Busto di uomo anziano*

1895-1898

Olio su tela cm 38 x 58

Collezione privata

---



---

*Il sacrificio di Isacco*  
1898-1899  
Olio su tela cm 99 x 132  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Fruttiera con pere, pesche, uva, noci e pannocchie*  
1935-1945  
Olio su tela cm 30 x 50  
Pinacoteca Albertina

---



---

*Vaso di rose*  
1935-1945  
Olio su tela cm 74 x 49  
Collezione privata

---



---

*Crocifissione*  
1940-1949  
Olio su tela cm 45 x 95  
Collezione privata

---



---

## Biografia



*San Giovanni, per uno dei pennacchi della chiesa parrocchiale di S. Giorgio C.se (bozzetto), 1927-9, matita su carta, cm 32 x 25, collezione privata*

Bartolomeo Boggio nasce a Castellamonte nel 1875, in una famiglia di origini contadine – i suoi avevano un mulino e delle vigne. Morta la madre e partito il padre in cerca di fortuna, insieme al fratello Giacomo è allevato dai nonni che si trasferiscono a San Giorgio.

Fin da bambino mostra una forte inclinazione al disegno. Sostenuto economicamente dai notabili sangiorgesi, nel 1891, a sedici anni, si iscrive al corso di ornato all'Accademia Albertina di Torino frequentando poi il corso preparatorio e il successivo triennio di corso superiore di pittura, figurando sempre fra i premiati. Si iscrive alla quarta classe superiore di pittura, partecipando al corso triennale in cui otterrà la medaglia di rame con la tela Il sacrificio di Isacco, ora donata all'Accademia. Fra i suoi maestri figura Giacomo Grosso, al cui insegnamento si devono le caratteristiche di alcuni ritratti da lui eseguiti nei decenni successivi.

A questo periodo appartiene la maggior parte dei materiali da lui conservati, relativi a esercitazioni teoriche, studi di ornato e di figura presenti in mostra come documentazione dell'insegnamento, per l'occasione donati all'Accademia. Nel 1899 conclude la sua frequentazione accademica; prende parte alla cinquantottesima esposizione della Società Promotrice con alcune opere, fra cui un chiaroscuro, Testa di vecchio, anch'esso donato all'Accademia.

Per un decennio lavora nel Canavese, affrescando chiese, piloni votivi, cappelle e realizzando ritratti di contadini e di personalità sangiorgesi. Sposa Caterina Schiavetti, una nobile torinese, e ne ha un figlio, Giorgio, da lui ritratto in vari disegni e dipinti. Nel 1913 si imbarca a Le Havre sul piroscafo "Chicago" per raggiungere New York. L'approdo a Ellis Island, dieci giorni dopo, viene segnato, come per i tanti italiani emigrati in America, nel monumento che ne ricorda incisi i nomi. Lavora in vari stati americani, impegnato soprattutto a realizzare pitture religiose in chiese ed edifici cattolici. Un'opera di rilievo riguarda la cattedrale di Filadelfia, di cui decora la cupola con Angeli della Passione. Nel novembre 1915 torna a San Giorgio. Dietro commissione di minatori della zona emigrati in America realizza un quadro di Santa Barbara, loro protettrice, ancora oggi nel santuario di Cuceglio. Nel marzo 1916 riparte per New York da Genova sul "Giuseppe Verdi", lavorando fino al 1920 sia negli Stati Uniti che in Canada e in Argentina: qui, nel porto di Buenos Aires, incontra il fratello Giacomo, di cui non aveva notizie da decenni. Tornato in Italia, affresca le chiese dei paesi limitrofi a San Giorgio, e ritrae i volti di nobili e contadini, di sacerdoti e notabili. Sue opere decorano le chiese di Drusacco, Traversella, Vico Canavese, Alice Superiore, Cuceglio, Oze-gna, Rivarolo, San Giorgio- parrocchia, Convento degli Oblati, Cimitero.

Il fascismo lo induce a rinchiudersi nel suo privato, mantenendo, insieme al figlio Giorgio, un comportamento di contrasto al regime e un'adesione alla lotta partigiana. Muore nel 1950, ancora impegnato in alcuni lavori a lui affidati.

ALBERTINA PRESS



Edizioni dell'Accademia Albertina  
e della Pinacoteca Albertina  
Via Accademia Albertina, 6 – 10123 Torino  
Tel. 011.88.90.20 – Fax 011.812.56.88  
[www.accademialbertina.torino.it](http://www.accademialbertina.torino.it)

Stampa e rilegatura a cura di  
Pixartprintig, Quarto d'Altino (VE)

Finito di stampare nel mese di aprile 2018

La retrospettiva di Bartolomeo Boggio (Castellamonte 1875 – San Giorgio Canavese 1950) conclude il ciclo di mostre *Dalla scuola di Grosso*. Vengono presentati lavori, alcuni dei quali risalenti agli anni della sua frequentazione dell'Albertina, che descrivono la storia di un artista, rimasto fedele alla tradizione, che si è formato all'Accademia di Belle Arti di Torino e che ha operato in Piemonte e nelle Americhe.

