



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

## **Ai lati d'Italia**

**Interventi e acquisti di Vittorio Viale, direttore dei  
Musei Civici di Torino, alla Biennale di Venezia.**

### **Relatore**

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

### **Correlatore**

Ch. Prof. Giulio Zavatta

### **Laureanda**

Maria Novella Tavano

Matricola: 882568

### **Anno accademico**

2020/2021

<b>Introduzione</b>	<b>4</b>
<b>1. Cenni biografici</b>	<b>8</b>
<b>2. Il Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea – La GAM</b>	<b>27</b>
<b>3. Il Museo della Città di Torino</b>	<b>36</b>
<b>4. Le Mostre</b>	<b>40</b>
<b>5. Acquisizioni e Donazioni</b>	<b>59</b>
Vittorio Viale a Venezia: le Biennali	68
<b>6. 1930 – 1942. Gli acquisti tra le due guerre</b>	<b>70</b>
1930-1942. Gli acquisti	75
«Piccole lotte» e «simpatie personali».	86
6.1. La Biennale del 1938	89
6.1.1 “La Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX”	90
1938: Viale «nei panni dell'ordinatore».	95
<b>7. 1948-1958. Gli acquisti del dopoguerra</b>	<b>103</b>
1948-1958. Gli acquisti	109
«La colpa non è stata davvero nostra»: artisti «irraggiungibili» e difficili trattative.	120
7.1. La Biennale del 1952	128
7.1.1. “La Mostra dei Paesisti piemontesi dell'Ottocento”	133
«Scandali e pasticci»: le nubi di Venezia sui paesaggi piemontesi.	144
<b>8. 1960-1966. Gli acquisti degli anni Sessanta</b>	<b>168</b>
1962-1964. Gli acquisti	171
1962-1964: con «meditato senso di responsabilità e di chiarezza»	176
8.1 La Biennale del 1962	178
8.1.1. Vittorio Viale nella Giuria Internazionale della XXXI Biennale	180
1962. «Dopo attenti e ripetuti esami»: La Giuria Internazionale della XXXI Biennale di Venezia	185
8.2. La Biennale del 1964	192
8.2.1. La mostra “Arte d'oggi nei Musei”	193
1963-1964: «L'idea e la fede».	197
8.2.2. La mostra retrospettiva di Felice Casorati	200
1963-1964. La mostra di Felice Casorati da Torino a Venezia	202
8.3. La Biennale del 1966	206
8.3.1. Vittorio Viale nella Sottocommissione per le arti figurative della XXXIII Biennale di Venezia.	208
1966: «Le critiche e gli attacchi [...] toccheranno soprattutto il presidente!»	214
<b>Ringraziamenti</b>	<b>220</b>
<b>Nota bibliografica</b>	<b>221</b>
<b>Nota sitografica</b>	<b>228</b>
<b>Indice delle figure</b>	<b>230</b>

## ABBREVIAZIONI

To: Torino

Ve: Venezia

AMC: Archivio storico dei Musei Civici di Torino

ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia

CAA: Carte Amministrative Annuali

SCD: Corrispondenza del Direttore

## Introduzione

Vittorio Viale, direttore dal 1930 al 1965 dei Musei Civici di Torino, è stato una figura fondamentale nel panorama culturale italiano. Lo scopo che questo studio si prefigge è quello di ripercorrere quanto fatto da Viale per i musei civici del capoluogo piemontese ed esplorare un lato poco conosciuto della sua attività, prendendo in esame le diverse sue collaborazioni con l'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Si è inoltre qui ricostruita la storia di quegli acquisti che, promossi da lui in laguna, hanno arricchito e orientato le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Nella struttura della tesi si possono quindi distinguere due parti: la prima è dedicata eminentemente all'operato di Viale a Torino; dopo essere ritornata brevemente sulla sua biografia, volendomi concentrare principalmente sul suo rapporto con il contemporaneo, sono passata alla ricostruzione del suo impegno per il Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea e ho cercato di restituire la storia del suo progetto "mai realizzato" di istituire un Museo della Città di Torino. Nel trattare l'itinerario di Viale a Torino mi è parso inoltre necessario soffermarmi su alcuni momenti fondamentali della vita dei musei: mostre, acquisizioni e donazioni. La seconda parte della tesi è invece dedicata ai contatti di Viale con Venezia; le Biennali, come si avrà modo di vedere, costituivano una delle principali occasioni di arricchimento del museo di Torino oltre che per le opere d'arte italiana, anche, e soprattutto, per quelle di origine internazionale. Qui sono inoltre state esaminate le sue cooperazioni con l'Istituzione veneziana nelle vesti di prestatore, organizzatore di mostre e membro di diverse commissioni e giurie; questa seconda parte è arricchita dalla presentazione dei documenti d'archivio reputati più significativi per l'attestazione di quanto ricostruito.

L'operato di Vittorio Viale è già stato oggetto di numerose ricerche: in occasione del suo pensionamento è stato dato alle stampe il volume *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*<sup>1</sup> e in seguito alla sua scomparsa Andreina Griseri<sup>2</sup> e Nino Carboneri<sup>3</sup> hanno dedicato alcuni interventi alla sua memoria. Il direttore è stato studiato anche da Enrica Pagella<sup>4</sup> e il suo ruolo nel contesto museografico piemontese è stato indagato nel 2009 nel convegno di studi

---

<sup>1</sup> *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, a cura e per iniziativa dell'Association internationale des critiques d'art" sezione italiana, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1967.

<sup>2</sup> ANDREINA GRISERI, *Vittorio Viale (1891-1977)*, in "Studi Piemontesi" VII. fasc. 1 (marzo 1978), pp. 190-195.

<sup>3</sup> NINO CARBONERI, *Vittorio Viale, Commemorazione tenuta presso la Biblioteca Civica di Trino il 25 febbraio 1978*, Trino, Comune di Trino, 1978, pp. 5-16.

<sup>4</sup> ENRICA PAGELLA, "Uno specialista perfetto". *Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino, in Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 2002, pp. 145-160

*Vittorio Viale e il Museo Civico (1930 - 1965)*<sup>5</sup> e l'anno seguente nella tesi di laurea specialistica di Maria Francesca Bocasso<sup>6</sup>. Tali contributi sembravano tuttavia lasciare inesplorati – nel quadro del suo impegno nel contemporaneo – i rapporti con la Biennale di Venezia, pertanto, se per la redazione dei primi capitoli è stato fondamentale il sostegno della letteratura, per la disanima su Venezia le informazioni sono state desunte principalmente dalla frequentazione dell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino e dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia. L'archivio è uno strumento fondamentale per chi voglia approfondire la figura di Viale per via della grande quantità di testimonianze relative ai suoi lavori ivi accuratamente conservate, e, nonostante gli studiosi che si sono approcciati a questo filone di studi in passato abbiano già fatto ampio utilizzo di queste risorse, le domande che qui si sono poste ai documenti hanno riguardato – come detto – aspetti ancora poco indagati, cercando di colmare l'ancora esigua bibliografia sull'argomento. I documenti utili per la stesura del lavoro sono stati ricavati, a Torino, da circa trenta unità tra cartelle, contenenti principalmente la corrispondenza del direttore, verbali, deliberazioni e comunicazioni tra i membri dei comitati direttivi, e fascicoli relativi alla Biennale, all'"arte moderna" e agli acquisti tra il 1930 e il 1965, i faldoni analizzati per ricostruire il periodo preso in esame sono stati oltre cento. Un discorso simile può essere fatto anche per Venezia perché a fronte di una ricerca che ha interessato oltre cinquanta scatole quelle effettivamente impiegate per la ricostruzione qui presentata sono state dodici. La consultazione delle carte dell'epoca ha fatto emergere incontri e scambi importanti, – come quelli con Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini – che vertevano sulle questioni più stringenti della museografia moderna, sulla valorizzazione dell'opera degli artisti piemontesi e sull'apertura delle collezioni all'influenza internazionale. senza un metodo come quello trasmessomi dal professor Giuseppe Barbieri sarebbe stato impossibile tenere le fila di quanto appreso dallo studio dei documenti, in un momento in cui la frequentazione degli archivi è resa difficoltosa e discontinua dall'attuale emergenza sanitaria. Numerose informazioni su Vittorio Viale sono state inoltre raccolte nel corso di vari incontri: ho avuto modo di conoscere la famiglia Ferrero e grazie alla loro mediazione mi è stato possibile parlare con l'architetto Claudio Daprà, figlio di

---

<sup>5</sup> Nonostante Bocasso abbia avuto la possibilità di assistere ai lavori del convegno tenutosi a Torino e Vercelli e abbia potuto ampiamente citarne gli interventi, la presente ricerca non ha avuto modo di avvalersi degli atti che non sono ancora stati dati alle stampe.

<sup>6</sup> MARIA FRANCESCA BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte. Proposte di lettura critica*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Storia del patrimonio storico artistico (a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa Chiara Gauna).

Maria Grazia Conti e Mario Daprà, collaboratori di Viale in più di un'occasione<sup>7</sup>, entrare in contatto con la professoressa Andreina Griseri e colloquiare personalmente con il maestro Ezio Gribaudo nel suo studio. Non è facile restituire in questa sede quanto appreso dagli incontri con due testimoni diretti del periodo di direzione di Vittorio Viale: "in differita" il primo e *de visu* il secondo. A causa della situazione emergenziale che ha interessato gli scorsi mesi non è stato possibile rivolgere personalmente alla professoressa Griseri le diverse domande pensate per un colloquio, il cui scopo sarebbe stato approfondire il rapporto di Viale con il contemporaneo. I limiti di un'intervista condotta a distanza sono facilmente immaginabili e nonostante non sia stato possibile porre adeguatamente tutti i quesiti studiati e chiedere ulteriori delucidazioni sulle risposte ricevute, grazie ad Angela Griseri e alla famiglia Ferrero è stato comunque possibile raccogliere le parole della professoressa<sup>8</sup>. Il secondo incontro si è svolto con il maestro Ezio Gribaudo, a poco possono servire appunti e domande quando si ha la possibilità di dialogare con un artista del suo calibro; i pensieri fluiscono impetuosi e ripercorrono la sua storia: opere divenute iconiche, incontri e collaborazioni con artisti di grande fama e riconoscimenti internazionali, non ultimo il "Premio del Ministero della Pubblica Istruzione riservato ad un artista grafico italiano nell'anno 1966"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Maria Grazia Conti Daprà e Mario Daprà avevano collaborato con Viale alla "creazione" del Museo Cavouriano di Santena e all'organizzazione e disposizione di diverse mostre tra cui la "Mostra del Barocco Piemontese" del 1963, i riallestimenti della sezione dedicata all'architettura di questa mostra a Basilea e Zurigo, la "Mostra degli antichi tipografi trinesi" nel 1965, quella di "Filippo Juvarra, architetto e scenografo" del 1966 e quella di "Bernardo Vittone" del 1967. Mario Daprà aveva inoltre diretto i lavori per la costruzione della nuova sede della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

<sup>8</sup> Due delle quindici domande preparate cercavano di avvicinare la figura del direttore approfondendone la personalità e il rapporto con il lavoro: *Potrebbe descrivere il metodo lavorativo e organizzativo di Vittorio Viale? Quali aspetti della propria personalità si riflettevano in maggior misura nella sua attività? Quali furono gli strumenti desunti dalla sua formazione precipuamente archeologica a tornargli maggiormente utili nel periodo in cui si occupò dei Musei Civici?* «Gli aspetti della personalità del dr. Viale quale studioso e direttore emergevano con l'assoluta presenza di rigorosa autonomia, chiara la radice di archeologo, per cui ogni nucleo ritrovato doveva essere al centro di verifiche storiche, quindi valore unico intransigente agli inventari, alle schede, per controtesti storiche. Così diceva, occorre "affrontare e risolvere i problemi"». Un'altra domanda intendeva indagare i metodi di Viale, nel tentativo di capire se il direttore si avvicinasse al contemporaneo in modo differente rispetto all'arte antica. *I metodi di studio e lavoro del Direttore cambiavano quando si occupava di arte contemporanea? In quali aspetti?* «Era sempre in ufficio, affidandosi per molti contatti al telefono, e lo definiva il "suo potente veicolo indispensabile" per definire prontamente il lavoro con puntualità assoluta e con lo scopo che ogni progetto fosse "aperto e partecipato" così per l'antico e così per il moderno ed era unificato il finale. Ed era uno scopo legato agli obiettivi promossi per una gestione civica, legata alla città tanto amata, la Torino antica e moderna, segnata con Viale da risultati molto sociali, per l'antico e il moderno». Griseri, che ha descritto chiaramente il rapporto che legava Viale alla città di Torino, ha concluso il suo testo/risposta facendo riferimento anche alle domande sul rapporto di Viale con Venezia e la Biennale. Il direttore «non parlava delle veneziane, diceva che il viaggio Torino-Venezia era un peso troppo pesante». Dalle parole della Professoressa si comprende ancora più chiaramente quanto Viale, sentendo forte la responsabilità nei confronti della Biennale, tenesse alla buona riuscita della manifestazione veneziana: nonostante il suo "peso", infatti, il direttore non aveva mai declinato gli inviti a farne parte in prima persona. Il rapporto con il contemporaneo è invece così descritto da Griseri: «Era stimato tra i cultori del contemporaneo per la sua cultura e serietà».

<sup>9</sup> Il maestro ha rievocato la Torino di Viale passandone in rassegna i personaggi principali e ha raccontato delle numerose occasioni che lo hanno visto al fianco del direttore: dall'organizzazione

Uno degli aspetti principali che si impongono all'attenzione di chi voglia esaminare il profilo del direttore sia dal punto di vista personale che da quello professionale è la sua capacità di resistere tenacemente ai cambiamenti imposti dalla storia. Gli oltre trentacinque anni che lo hanno visto a capo dei Musei Civici di Torino sono stati testimoni di profondi mutamenti politici e sociali che necessariamente hanno finito per riflettersi sulla cultura e sulla sua "gestione"; l'impressione è che Viale abbia cercato di costruire nel centro di Torino due zone sicure che potessero resistere a qualsiasi specie di rivolgimento. L'immagine del direttore che mi ha accompagnata nello studio è nata dalla penna di Giovanni Testori: «Viale c'era sempre; e sgobbava; [...] e sgobbava con quel tanto di sacrosanto orgoglio e sadismo per il lavoro in sé e per sé che contraddistinse sempre l'imparagonabile forza della sua attività»<sup>10</sup>; e anche se lo scenario di questo "sgobbare" era l'inverno inclemente della campagna di Vercelli, non è difficile pensare che sentimenti simili lo accompagnassero una volta ogni due anni anche in laguna. Se a documentare questo suo «sacrosanto orgoglio» sono soprattutto gli scambi con professionisti incontrati nel corso della sua carriera - ed è anche per questo motivo che alle loro lettere si è dato qui ampio spazio - i "testimoni" di quel particolare genere di «sadismo per il lavoro» sono, invece, i suoi musei.

"Ai lati d'Italia" è un'espressione palindroma, il suo significato non cambia sia che la si legga da sinistra verso destra sia che la si legga all'inverso; così è anche per l'operato di Vittorio Viale che, muovendosi da ovest a est e ritorno, da Torino a Venezia e ritorno - *ai lati d'Italia* - ha condotto fermamente e con chiari esiti la propria missione: contribuire a far grande, accrescendo e valorizzando le sue collezioni, una città tanto ricca quanto discreta, Torino.

---

delle mostre, tra le altre, di Hans Hoffman, Maria Helena Vieira da Silva, Graham Sutherland, Hans Hartung e Francis Bacon, all'ideazione ed edizione di cataloghi e studi, come nel caso di *Aosta romana e medievale*, per le cui ricerche Gribaudo aveva accompagnato Viale in diverse ricognizioni sul territorio. Il Vittorio Viale di Gribaudo è un «bravo direttore: corretto, severo, stimato e temuto dai giovani», la sua dedizione e il suo "puntiglio" - spiega il maestro - lo portavano a delegare il proprio lavoro il meno possibile. Della "sua" Biennale il maestro parla come di «un sogno» e racconta di averla vissuta come tale dall'arrivo in laguna al ritorno a Torino.

<sup>10</sup> TESTORI, *Un inedito di Gaudenzio (e un ricordo)*, in *Studi di Storia dell'arte...* cit., pp. 25-27, qui p.25.

## 1. Cenni biografici

Mah!

Partito dall'archeologia sono passato a dirigere musei d'arte medievale e moderna e d'arte attuale, e questa costituisce il settore che curo di più in questo momento senza perciò trascurare l'arte antica e persino l'archeologia!<sup>11</sup>

Sono le parole con cui Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino dal febbraio 1930 all'ottobre 1965, descriveva sinteticamente il proprio *cursus honorum* alla voce "Eventuale settore di specializzazione" della scheda di presentazione compilata in occasione della Settima Assemblea Generale dell'I.C.O.M.<sup>12</sup>. Con il suo tipico stile, ironico e asciutto, Viale chiariva quanto vari fossero stati, prima nel corso dei suoi studi e successivamente durante la sua carriera "pubblica", i campi di ricerca e di azione che lo avevano visto dedicarsi con pari dedizione all'archeologia, all'arte antica e a quella moderna e contemporanea. Prima di entrare nel merito del rapporto di Vittorio Viale con quest'ultima, e in particolare nelle sue relazioni con la Biennale di Venezia, mi sembra opportuno ripercorrere anche in estrema sintesi la sua biografia, indispensabile prodromo per misurarne la complessa figura. Studiosi come Nino Carboneri<sup>13</sup> e Andreina Griseri<sup>14</sup> ne hanno ricordato le tappe fondamentali in

<sup>11</sup> Torino, Archivio Storico dei Musei Civici, SCD 17, pratica non numerata. (D'ora in poi To, AMC)

<sup>12</sup> La Settima Assemblea Generale dell'I.C.O.M. si tenne a L'Aia nel 1962.

<sup>13</sup> Nino Carboneri (Mondovì, 6 agosto 1917 – Genova, 29 settembre 1980), ottenuta la libera docenza in Storia dell'Arte Medievale e Moderna a Torino, insegnò Storia dell'Arte all'Università Cattolica di Milano per 16 anni. Fu, poi, a partire dal 1971, professore di Storia dell'Architettura all'Università di Genova. A quattro mesi dalla scomparsa di Vittorio Viale, avvenuta nell'ottobre del 1977, Carboneri ricordava l'amico e collega in una commemorazione tenutasi presso la biblioteca civica di Trino, città natale del direttore. Diverse erano state le precedenti occasioni di «perseverante collaborazione» con Viale: Carboneri, nella prefazione alla *Commemorazione*, ricorda le «ricerche nella plaga vercellese e casalese condotte quasi sempre con la collaborazione e la guida del compianto maestro ed amico». Poco oltre è riportato l'elenco delle mete: «Ripenso in modo speciale all'Abbazia di Lucedio, chiesa madre e grange: Montonero, Leri, Gazo, Darola, Pobietto ecc., fino al Santuario della Madonna delle Vigne che si erge su di un'altura poco lungi da Montarolo». (Sul Santuario della Madonna delle Vigne vedasi: NINO CARBONERI, *La Madonna delle Vigne presso Trino* in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale...* cit., pp. 48-51) La stima nutrita verso Viale traspare d'altronde fin dalle primissime righe del testo, dove Carboneri rievoca «i colloqui con lui, nella bella ed accogliente casa di Torino», che «avevano assunto un tono più intimo o profondo», quando Viale aveva già smesso i panni di direttore, e poi spiega di aver accettato di commemorarlo «più per impulso immediato di riconoscenza e di stima, che per il consapevole proposito di tributargli un omaggio adeguato». Cfr. GIORGIO COSTAMAGNA, *Nino Carboneri*, in *Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale 2012*, pp.179-180 [https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca\\_Digitale/SB/396b22c37e8bbc6c44c30828fc127900/Estratti/875642450a2c9ce7619c6583fa851da9.pdf](https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/396b22c37e8bbc6c44c30828fc127900/Estratti/875642450a2c9ce7619c6583fa851da9.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021) e NINO CARBONERI, *Vittorio Viale, Commemorazione...* cit., qui pp. 5-6.

<sup>14</sup> Andreina Griseri (Mondovì, 25 gennaio 1925) si è laureata in Storia dell'Arte nel 1948 e dal 1969 al 1972 ha retto la cattedra di Storia dell'Arte Moderna alla Facoltà di Magistero e poi dal 1976 al 1997 alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Ha collaborato con Vittorio Viale in diverse circostanze, tra cui vale la pena ricordare l'organizzazione della "Mostra del Barocco Piemontese" del 1963 con Mercedes Viale Ferrero -cfr. *Mostra del Barocco Piemontese*, catalogo della mostra (Torino Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di Vittorio Viale, Torino, Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., 1963 - e gli studi condotti sull'architettura barocca e su Filippo Juvarra, su cui, tra altri titoli, cfr. Ead., *Juvarra-Bernero a Stupinigi*, in *Studi di storia dell'arte...*cit. pp. 57-59 e Ead., *La metamorfosi del Barocco*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1967. La fonte da cui si sono tratte le informazioni biografiche di Vittorio



occasioni diverse; in altri casi, invece, come accennato in apertura, le informazioni sono desumibili da scritti dello stesso Viale, che, pur non avendo mai compilato un testo autobiografico vero e proprio, vergava di proprio pugno le presentazioni richieste da organizzatori di assemblee e convegni.

Tra gli studi dedicati a Vittorio Viale, oltre a *“Uno specialista perfetto”*. *Sull’attività di Vittorio Viale per i musei di Torino* di Enrica Pagella<sup>15</sup>, è necessario ricordare la tesi di laurea di Maria Francesca Bocasso, che al capitolo riguardante la *Mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte* fa precedere un’accurata biografia dell’organizzatore della mostra<sup>16</sup>.

Altrettanto utile allo scopo è, infine, il paragrafo *Notizie biografiche e attività* che compare al termine del volume *Studi di storia dell’arte in onore di Vittorio Viale*<sup>17</sup>.

Vittorio Viale era nato a Trino Vercellese il 2 luglio del 1891. Da lì si spostò poi a Casale Monferrato, dove, nel 1909, conseguì la maturità classica<sup>18</sup>. Nella sua tesi di laurea Maria Francesca Bocasso sottolinea l’importanza che deve aver avuto per lui questo primo trasferimento<sup>19</sup>. A Casale infatti abitava anche Francesco Negri, cugino della madre, studioso piemontese dai molteplici interessi, celebre per essersi dedicato sia alla scienza, operando nel campo della fotomicrografia batteriologica, che alla storia dell’arte, raccogliendo testimonianze della storia artistica del Monferrato, dedicandosi allo studio di Martino Spanzotti e Guglielmo Caccia e studiando e documentando fotograficamente il Sacro Monte di Crea<sup>20</sup>.

---

Viale è: ANDREINA GRISERI, *Vittorio Viale (1891-1977)*, in *“Studi Piemontesi”* VII. fasc. 1 (marzo 1978), pp. 190-195.

<sup>15</sup> ENRICA PAGELLA, *“Uno specialista perfetto”... cit.*, pp. 145-160.

<sup>16</sup> MARIA FRANCESCA BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte... cit.*

<sup>17</sup> *Notizie biografiche e attività*, in *Studi di storia dell’arte... cit.* pp. 136-139.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 136.

<sup>19</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte... cit.*, pp. 11-12. In particolare, la studiosa sembrerebbe far risalire alla frequentazione col Negri quell’interesse verso la documentazione fotografica del patrimonio storico-artistico del Piemonte, che portò Viale a farne ampio uso nei suoi studi e per le mostre e a fondare, a partire dal 1931, l’archivio fotografico dei Musei Civici di Torino. Bocasso documenta inoltre l’attività di Negri e ne cita gli scritti fondamentali, riportando un’ampia bibliografia sulla sua figura, tra cui in particolare si veda: *Francesco Negri fotografo a Casale, 1841-1924*, a cura di Cesare Colombo, Bergamo, Il libro fotografico, 1969, in cui, a p. 20, Vittorio Viale attribuisce alla cultura del cugino l’aggettivo «spettacolosa».

<sup>20</sup> Nella tesi di Bocasso viene inoltre reso noto che Viale doveva necessariamente aver conservato parte delle fotografie scattate dal suo parente anche quando era già a capo dei Musei Civici, dal momento che ne fornì alcune a Noemi Gabrielli, soprintendente all’arte medievale e moderna del Piemonte e della Valle d’Aosta, per il suo saggio: *Le pitture della cappella di S. Margherita nel Santuario di Crea*, in *“Bollettino Storico Bibliografico Subalpino”* XXXVI (1934), n.5/6, pp. 429-451.



Figura 1: Vittorio Viale a Trino, Archivio famiglia Viale Ferrero.

La frequentazione delle culture greca e latina durante il periodo del liceo potrebbe aver giocato un ruolo fondamentale nella scelta di Viale di proseguire gli studi in Storia dell'arte e Archeologia presso La Sapienza Università di Roma, dove ebbe come professori, tra gli altri, Emanuel Löwy e Alessandro Della Seta, a sua volta già allievo di Löwy<sup>21</sup>. Si laureò il 2 luglio del 1914 e, nell'ottobre dello stesso anno, vinse il concorso per la Scuola Archeologica di Roma e Atene, che frequentò per un breve periodo di tempo prima di arruolarsi come ufficiale di fanteria nel 1915<sup>22</sup>. Combatté nella Prima Guerra Mondiale per quattro anni<sup>23</sup> e fu decorato con la medaglia di bronzo al valore militare nella battaglia di Neversa nel giugno del 1918<sup>24</sup>. Terminata la guerra, poté ultimare il triennio della Scuola Archeologica, dove si diplomò nel 1920 con un'indagine sulla Stoà di Eumene<sup>25</sup>. Questo percorso fu di capitale importanza per Vittorio Viale

---

<sup>21</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 13-16. In queste pagine la studiosa approfondisce le figure di Löwy, con i suoi rapporti con la Scuola di Vienna, e di Della Seta.

<sup>22</sup> *Notizie biografiche e attività*, in *Studi di storia dell'arte...* cit., p. 136.

<sup>23</sup> To, AMC, CAA 387 "Arte Antica 2. Corrispondenza varia", pratica Prot. 580, 11/08/42, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Antica, N. 2/12. Si tratta di una lettera scritta a Mario Gazzoni, che chiedeva alcune informazioni sulla sua biografia, dopo il primo Convegno dei Critici d'Arte Antica, svoltosi a Venezia nel 1942. A questo convegno Viale venne molto ammirato per un appassionato discorso in polemica contro un certo tipo di attribuzionismo troppo generoso, mirato più al guadagno che agli esiti scientifici della disciplina. Cfr. *ultra*, nota 26, p. 11.

<sup>24</sup> Cfr. *Notizie biografiche e attività*, in *Studi di storia dell'arte...* cit., p. 136.

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*: lo studio con cui il Viale si diplomò alla Scuola Archeologica di Roma e di Atene è *Il portico detto di Eumene*, edito nell'Annuario della R. scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in oriente", vol. IV e V, 1921-22 (1924), pp. 13-32, consultabile all'indirizzo internet

perché, muovendo da qui - nota Griseri -, «inizierà studi decisivi per una formazione rigorosa che impronterà tutto il seguito della ricerca»<sup>26</sup>. Fondamentali in questo senso furono anche le campagne di scavo organizzate dalla Scuola Archeologica ad Adalia, in Asia Minore, che egli resse nel 1922 da luglio a ottobre<sup>27</sup>.



Figura 2: Scuola Archeologica Italiana di Atene, Archivio famiglia Viale Ferrero.

---

[https://www.academia.edu/35064171/Annuario\\_della\\_Scuola\\_Archeologica\\_di\\_Atene\\_e\\_delle\\_Missioni\\_Italiane\\_in\\_Oriente\\_vol.\\_4-5\\_1921-1922\\_1924\\_](https://www.academia.edu/35064171/Annuario_della_Scuola_Archeologica_di_Atene_e_delle_Missioni_Italiane_in_Oriente_vol._4-5_1921-1922_1924_) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>26</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 190. Griseri prosegue affermando che «da questa chiarezza di impostazione derivano a Vittorio Viale molta sicurezza di lavoro, e molte idee per catalogazioni e esposizioni». Anche Carboneri nella sua *Commemorazione* (p.6) sottolinea che «la frequentazione archeologica, [...] perché non effimera, contribuì a plasmare la personalità dello studioso, esercitandolo al riscontro vigile e scrupoloso dell'oggetto, all'indagine minuziosa, sicuro antidoto contro affrettate approssimazioni».

<sup>27</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 136. L'informazione è desumibile altresì dalla già citata presentazione che Viale invia a Mario Gazzoni, Segretario del Convegno dei critici di Arte Antica, dove spiega di aver retto nel 1922 «la Missione archeologica e artistica di Adalia»: cfr To, AMC, CAA 387, Fascicolo "Arte Antica 2. Corrispondenza varia", pratica Prot. 580, 11/08/42, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Antica, 2/12. Il resoconto di tale campagna, scritto da Viale, compare nell'«Annuario della Scuola di Atene», vol. VIII-IX 1925-26 (1929), pp.357-392, consultabile online all'indirizzo:

[https://www.academia.edu/35129581/Annuario\\_della\\_Scuola\\_Archeologica\\_di\\_Atene\\_e\\_delle\\_Missioni\\_Italiane\\_in\\_Oriente\\_vol.\\_8-9\\_1925-1926\\_1928\\_](https://www.academia.edu/35129581/Annuario_della_Scuola_Archeologica_di_Atene_e_delle_Missioni_Italiane_in_Oriente_vol._8-9_1925-1926_1928_) (ultimo accesso: 28/09/2021). Per quanto riguarda altri viaggi, di studio e di piacere, soprattutto nelle regioni della Francia vicine al Piemonte e in area germanica vedasi: BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit. pp. 12- 13; 17. Alcune delle informazioni che la studiosa presenta, in particolar modo quelle relative alle cartoline che Viale inviò alla madre e alle fotografie che scattò in occasione di viaggi e campagne di scavo, sono state desunte da un intervento di Mercedes Viale Ferrero al convegno dedicato alla figura del direttore: *Vita e attività*, 21 aprile 2009. Nel 2008 la Fondazione Torino Musei aveva avviato un percorso di studi dedicato alla figura di Viale. In seno a questa iniziativa erano stati organizzati diversi appuntamenti: nell'aprile 2008 la S.P.A.B.A. aveva ospitato un convegno riguardante i Musei Civici di Torino e i Musei di Vercelli prima dell'arrivo di Viale, nel marzo 2009 una giornata di studi era stata ospitata a Trino e Vercelli, e, infine, nel giugno 2009, a Torino, erano state analizzate le «sue realizzazioni museali, confrontate con la realtà nazionale e internazionale». L'unico programma che è stato possibile consultare è quello della giornata del 21 marzo, nel vercellese. Cfr. <https://www.palazzomadamatorino.it/it/eventi-e-mostre/vittorio-viale-direttore-di-museo-le-esperienze-vercellesi> (ultimo accesso: 28/09/2021). A quanto risulta oggi, gli atti della giornata di Torino non sono ancora stati dati alle stampe, pertanto tutte le informazioni in merito sono state desunte dalla tesi di laurea di Maria Francesca Bocasso.

Subito dopo, per un breve periodo, dal 1923 al 1925, fu insegnante di storia dell'arte a Torino nei licei classici Massimo d'Azeglio e Vittorio Alfieri<sup>28</sup>.

In questi stessi anni, nel 1923<sup>29</sup>, iniziò a collaborare con la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti (S.P.A.B.A.)<sup>30</sup>.

Il primo avvicinamento di Viale al complesso universo dei musei risale al 1927, quando fu nominato ispettore della Soprintendenza alle Antichità delle Marche, dove collaborò con il soprintendente Giuseppe Moretti al riordino dei beni archeologici<sup>31</sup>, di cui si era disposto il trasferimento nell'ex convento di San Francesco delle Scale di Ancona, appositamente restaurato per la nuova funzione. Questo incarico si rivela particolarmente interessante se letto nella

---

<sup>28</sup> Bocasso evidenzia che il libro di testo adottato dal Viale era l'*Atlante di storia dell'arte italiana* di Ugo Ojetti e Luigi Dami, che all'epoca si distingueva per il grande numero di immagini, «che con il loro gusto per la serialità e la loro suddivisione in arti maggiori e minori ricalcavano le tavole illustrative dei musei industriali, erano prioritarie sullo scritto». Cfr. BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 22 Come dichiarato, tale informazione le era stata fornita dalla prof.ssa Tiziana Cerrato, responsabile dell'Archivio storico del Liceo Classico Massimo d'Azeglio di Torino.

<sup>29</sup> Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 19) sottolinea che nella stessa seduta vennero ammessi sia Vittorio Viale, sia Emilio Zanzi, che all'epoca era assessore alle Belle Arti del comune di Torino e che successivamente, tra il 1925 e il 1938, fece parte del comitato direttivo dei Musei Civici per la sezione di arte moderna. Quella di Zanzi fu una figura importante nel panorama culturale torinese, di cui influenzò e documentò gusti e orientamenti.

<sup>30</sup> Quello con la S.P.A.B.A. fu un rapporto fertile e duraturo. Entratovi come socio nel 1923, le testimonianze della sua viva partecipazione sono principalmente costituite dagli interventi editi sul "Bollettino" della società, che - come nota ancora Bocasso - almeno fino al 1930, anno in cui venne chiamato a dirigere i Musei Civici di Torino, riguardarono per lo più scavi archeologici condotti in Piemonte, alcuni reperti del Museo Egizio, le zecche degli stati sabaudi e l'architettura e pittura barocca. Le relazioni erano, però, destinate a intensificarsi: nel 1932 Viale era riuscito a ottenere il deposito presso il Museo della biblioteca della S.P.A.B.A., che veniva così a costituire il nucleo fondante di quella che poi sarebbe stata la biblioteca dei Musei Civici. Presto, tuttavia, le sorti della Società si mescolarono con quelle della Deputazione Subalpina di Storia Patria, fondata nel 1833 da Carlo Alberto di Savoia, di cui Vittorio Viale fu socio effettivo dal 1936. Nel 1935, infatti, Cesare Maria De Vecchi di Valcismon, l'allora ministro della Pubblica Istruzione, prese la decisione di sopprimere la S.P.A.B.A. per incorporarla con la Deputazione Subalpina. Bocasso, riprendendo l'intervento di BRUNO SIGNORELLI, *Viale e la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, al convegno *Vita e attività*, 21 aprile 2009, evidenzia il fatto che Viale fosse stato l'unico a parlare durante la seduta di soppressione e, pur non essendosi detto contrario al provvedimento preso, avesse chiesto che in seno alla neonata Regia Deputazione Subalpina di Storia Patria venisse costituito il Centro di Studi Archeologici e Artistici per il Piemonte, che, con la pubblicazione di un bollettino anche in tempo di guerra, ovviasse al venir meno della S.P.A.B.A.. Effettivamente, nella ricordata lettera inviata al Gazzoni nel 1942, Viale specificava: «sono deputato effettivo della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria e ne dirigo il centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte, che ne costituisce una delle sezioni». Quando la Società venne ripristinata nel 1947, Viale ne fu nominato presidente. Tale presidenza, che durò fino al 1953, segnò un periodo fertilissimo per la S.P.A.B.A.; in questi anni, infatti, vennero dati alle stampe oltre alle sei annate del bollettino, anche tre volumi di atti (cfr. *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 137). Come nota Griseri (*Vittorio Viale...* cit., p. 194) i rapporti tra Viale e le Società che promuovevano la cultura in Piemonte, compresa la Deputazione Subalpina di Storia Patria, non si esaurirono però con la fine della sua "vita pubblica". Sulla S.P.A.B.A. vedasi inoltre la bibliografia riportata in BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp.18-22.

<sup>31</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 23-25. Viale partecipò sia alla risistemazione delle varie collezioni che componevano il patrimonio archeologico, che alla collocazione delle sezioni medievale e moderna, nonché del medagliere. Le sfide che il Soprintendente e il suo collaboratore dovettero affrontare sembrano preannunciare quelle che Viale avrebbe nuovamente incontrato pochi anni più tardi nella risistemazione delle collezioni civiche di arte antica in Palazzo Madama a Torino. Ad Ancona come a Torino l'impegno è volto a dare una nuova veste a un edificio storico in modo che possa adempiere alla sua nuova funzione di museo; per questo, si rende necessario studiare nuovi ed efficaci criteri per la disposizione degli oggetti, e tecniche museografiche - tra cui «illuminazione, [...] ideazione e disposizione delle vetrine, redazione dei cartellini» - maggiormente indicate per la loro tutela e la loro valorizzazione.

prospettiva degli altri riordinamenti che lo sfidarono nel suo percorso di «uomo di museo».<sup>32</sup> L'anno seguente si sarebbe entrati ancora di più nel vivo di questo specifico aspetto del suo operato: dal 1928 al 1929 fu infatti chiamato a occuparsi della catalogazione e della sistemazione delle collezioni dei musei Camillo Leone<sup>33</sup> e Antonio Borgogna<sup>34</sup> di Vercelli, di cui fu direttore dal 1931 al 1952<sup>35</sup>. Il progetto di Viale prevedeva che le rispettive collezioni venissero "smembrate" e "riaccorpate" secondo criteri di fruizione più logici, perché fosse garantita una migliore comprensione del patrimonio locale. Per questo motivo, il Museo Leone accolse il patrimonio archeologico che era conservato presso il Museo Borgogna e quello proveniente dalle raccolte del Museo Archeologico Luigi Bruzza, mentre il Museo Borgogna<sup>36</sup>, accogliendo le opere di pittura dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli e del Museo Leone, divenne la nuova pinacoteca di Vercelli<sup>37</sup>.

La sua impresa torinese iniziò il 18 febbraio 1930<sup>38</sup>, quando fu chiamato ad assumere la direzione del Museo Civico di Torino. Spesso nella letteratura si

---

<sup>32</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 190.

<sup>33</sup> Il Museo Leone venne istituito per volontà testamentaria di Camillo Leone, notaio e collezionista. Nel 1907 la variegata collezione, conservata nella sua abitazione a Palazzo Langosco, venne legata all'Istituto di Belle Arti di Vercelli. Cfr. BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 25-26. Nelle stesse pagine sono riportate anche le informazioni che Bocasso desume da ANNA ROSSO, *Per una lettura di Vittorio Viale al Museo Leone*; ALESSANDRO MARTINI, *Architettura Museale degli anni Trenta: Augusto Cavallari-Murat al Museo Leone*, interventi al convegno: *Vittorio Viale direttore di museo. Le esperienze vercellesi. Convegno di studi*, Trino Vercellese, Palazzo Paleologo, Vercelli, Museo Camillo Leone e Museo Antonio Borgogna, 21 marzo 2009. Nella giornata di studi venne ricordato anche l'uso di ricostruire spazi evocativi, di inserire, denunciandone apertamente la natura, copie o calchi in gesso per una più chiara restituzione del contesto di appartenenza, di operare un riordinamento cronologico e per categorie, e di creare apparati didattici *ad hoc*.

<sup>34</sup> La genesi del Museo Borgogna è simile a quella del Museo Leone: all'origine della sua fondazione c'è la volontà di Antonio Borgogna, filantropo e figura di spicco della vita politica e sociale della Vercelli di fine Ottocento, di vedere la propria collezione pubblicamente esposta a Palazzo Ferreri, acquistato a tale scopo nel 1882. Affinché il Palazzo potesse adempiere degnamente alla funzione di museo, Borgogna ne aveva commissionato l'ampliamento e la decorazione al geometra Ettore Tartara.

<sup>35</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 190.

<sup>36</sup> Riguardo il Museo Borgogna, Bocasso, rifacendosi a Cinzia Lacchia, ricorda la cernita delle opere, operata da Viale: molte delle testimonianze delle arti minori furono escluse dal percorso di visita e le opere pittoriche vennero scelte in base a criteri più rigorosi. Parallelamente si agì anche a livello architettonico con l'ampliamento delle sale e l'apertura di vetrate nei soffitti; inoltre, per migliorare la fruizione da parte del pubblico, il direttore volle pareti chiare con modanature marcapiano e un significativo distanziamento tra i dipinti. Cfr. CINZIA LACCHIA, *Vittorio Viale al Museo Borgogna*, in *Vittorio Viale direttore di museo. Le esperienze vercellesi. Convegno di studi*, Trino Vercellese, Palazzo Paleologo, Vercelli, Museo Camillo Leone e Museo Antonio Borgogna, 21 marzo 2009.

<sup>37</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 136.

<sup>38</sup> VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1930*, in "Torino", rassegna mensile del comune IX (marzo 1931), pp. 3-24, qui p. 3. Consultato online presso <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/520/#330> (ultimo accesso: 28/09/2021). Questa relazione, edita sulla rivista municipale di Torino, e gli studi pubblicati dalla S.P.A.B.A., per dirlo con le parole di Andreina Griseri (*Vittorio Viale...* cit., p. 195), «inauguravano un costume critico con i commenti per le opere d'arte dei nostri musei». Anche Enrica Pagella (*Uno specialista perfetto...* cit., p.146) rende merito alla dedizione con cui il neodirettore compilava i rapporti annuali e di questi parla come di «una buona consuetudine, ben radicata nei musei ottocenteschi e sempre considerata, da Viale, una sorta di dovere civile». Giulio Carlo Argan, poi, nella premessa al già citato volume di studi del 1967, spiega che Viale «non ha mai considerato la diffusione e la divulgazione come epifenomeni o sottoprodotti; e di fatto, più ancora che a estendere indiscriminatamente l'informazione artistica, si è adoprato ad allacciare ed intrecciare un interesse estetico alle più vive correnti d'interesse della sua città». Cfr. GIULIO CARLO ARGAN, *Vittorio Viale*

pone in evidenza il fatto che Viale fosse stato il primo direttore "stabile": infatti l'esigenza di porre al vertice dei Musei Civici un professionista che fosse stipendiato dal Comune si era imposta vigorosamente dopo decenni di direttori "amatori". La questione della dirigenza si faceva d'altronde particolarmente delicata dal momento che si stava per predisporre il trasferimento delle collezioni - deciso «in un'adunanza [...] tenutasi il 2 gennaio» per volere del Podestà Paolo Thaon di Revel, «d'accordo colle più alte personalità dell'arte e della cultura»<sup>39</sup> - e la conseguente riorganizzazione delle stesse.<sup>40</sup> La citata necessità era stata efficacemente verbalizzata da Lorenzo Rovere<sup>41</sup>, direttore uscente, nella lettera di dimissioni scritta al podestà, nel settembre del 1929:

Occorre ormai che i Musei di Torino abbiano un loro proprio direttore che faccia parte dei funzionari municipali, regolarmente in organico, come lo hanno altre città italiane, per es. Milano, Genova, Venezia, etc. E poiché la questione di una nuova sede per i Musei dovrà prossimamente essere studiata, occorre anzitutto provvedere alla nomina di colui che ne sarà il Direttore, e che dovrà collaborare intanto alla loro creazione, allo studio dei progetti, alla disposizione delle opere d'arte. Colui che lo dirigerà dovrà essere insomma colui che ne avrà curato la nuova necessaria sistemazione.<sup>42</sup>

---

in *Studi di storia dell'arte...* cit., pp. 5-8, qui p.6. In realtà, per approfondire il rapporto che Viale aveva con la scrittura e la divulgazione, varrebbe la pena tornare a Griseri. La professoressa, infatti, attribuisce al direttore «l'organizzazione di tutto un settore editoriale relativo al patrimonio artistico del Piemonte», testimoniata dai cataloghi delle mostre e delle raccolte dei musei, sempre caratterizzati da uno spiccato «rigore filologico»: veniva così inaugurato un nuovo genere di letteratura artistica in Piemonte. Al riguardo, è anche ricordato il sodalizio che unì Viale e Marziano Bernardi, tutto volto a una divulgazione che non fosse esclusivamente mirata agli specialisti, ma che riuscisse anche a raggiungere porzioni più ampie di pubblico. Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, invece, un riscontro critico è reperibile nella *Commemorazione* (p.13) dove Carboneri spiega che i suoi scritti, che hanno rappresentato ogni volta un «contributo positivo» e non sono mai risultati «oziosi od interlocutori», si sono sempre distinti per la «trasparenza di dettato». Un'ultima voce da considerare è quella di Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 29) che ci informa di come tutte le comunicazioni ufficiali fossero, sì, firmate da podestà e sindaco - come da condizione statutaria del museo -, ma che la loro redazione spettasse al Viale, che si occupava anche della loro archiviazione. Questo è subito evidente a chi decida di consultare le carte relative al periodo di direzione di Viale, conservate presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino.

<sup>39</sup> VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 3.

<sup>40</sup> La ricollocazione delle collezioni si era resa necessaria a causa dell'ingente aumento di opere, entrate a far parte del patrimonio dei musei civici in seguito a numerose donazioni della famiglia reale e di privati cittadini, che non potevano più trovare degna sistemazione nelle sale della prima sede dei musei civici in Via Gaudenzio Ferrari. Tale sede era peraltro già stata criticata in più di un'occasione per i problemi di conservazione causati alle opere e per le difficili condizioni di visita che imponeva a chi vi si recava.

<sup>41</sup> Su Lorenzo Rovere vedasi: DONATELLA ZANARDO, *Il ruolo di Lorenzo Rovere nella cultura torinese della prima metà del Novecento*, tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia (a.a. 1998/1999, relatore prof.ssa Michela Di Macco) e DONATELLA ZANARDO, *I musei civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere in I direttori dei musei civici di Torino 1863-1930*, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano, L'Artistica, 2019, pp.169-195.

<sup>42</sup> To, AMC, CAA 77, 1929, 23 e 29 settembre 1929; la lettera è riportata in estratto anche in ZANARDO, *I musei civici negli anni Venti...* cit., pp. 194-195. Poco oltre Zanardo riporta il pensiero di Guglielmo Pacchioni, l'allora direttore della Regia Pinacoteca di Torino, che, in una lettera al podestà, descriveva il profilo ideale del nuovo direttore dei musei civici: innanzitutto, sarebbe dovuto essere un direttore "fisso" che, oltre ad avere esperienza di studio e di vita di museo, fosse aggiornato sul panorama artistico, cittadino e nazionale, contemporaneo. L'esempio citato è quello di Barbantini a Venezia. Come si legge nella premessa scritta da Sara Abram e Simone Baiocco, il citato volume *I direttori dei musei civici di Torino 1863-1930* raccoglie gli interventi fatti in occasione del seminario svoltosi il 19 aprile 2009, con lo scopo di ripercorrere la storia dei musei

La scelta sembra esser da subito ricaduta su Viale, non solo per l'ottimo lavoro svolto con Moretti ad Ancona, ma anche per l'opinione nutrita dallo stesso Rovere<sup>43</sup>, che doveva averne saggiato le capacità in occasione degli appuntamenti organizzati dalla S.P.A.B.A.<sup>44</sup>.

---

cittadini attraverso le vicende legate ai loro direttori, per poter approcciare «ben attrezzati» la figura di Vittorio Viale, a dieci anni dalla mostra del 1996 *Il Tesoro della Città* e a due dalla riapertura di Palazzo Madama. Cfr. *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 31 marzo – 8 settembre 1996) a cura di Silvana Pettenati e Giovanni Romano, Torino, Allemandi, 1996.

<sup>43</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 28.

<sup>44</sup> La stima era reciproca. Subito dopo aver assunto la direzione, infatti, sulla rivista municipale Viale definisce Rovere: «benemerito e attivissimo». Inoltre, da Zanardo (*I musei civici negli anni Venti...* cit., p. 195) si desume che il neodirettore, già dalla prima seduta del comitato direttivo, tenutasi il 14 maggio 1930, aveva espresso la volontà di omaggiare il proprio predecessore con una pubblicazione. Nonostante il progetto non fosse mai andato in porto, il rapporto tra i due studiosi non era andato affievolendosi, anzi, e Rovere aveva affiancato Viale in altre occasioni di fondamentale importanza per i musei civici come la trattativa per l'acquisto della collezione d'arte e della biblioteca dei principi Trivulzio nel 1935 e la mostra "Gotico e Rinascimento in Piemonte" del 1938, per la quale Rovere aveva collaborato in veste di consulente. Vale la pena ricordare qui la fitta rete di scambi con numerosi studiosi del gotico e del barocco in Europa e in Germania soprattutto, che Viale e Rovere insieme avevano tessuto e irrobustito. Una fulgida prova della fertilità di questi rapporti, testimoniata da Carboneri (*Commemorazione...* cit., p.13) e Griseri (*Vittorio Viale...* cit., p. 191,) è il primo – e, purtroppo, unico – volume, dedicato a *Filippo Juvarra*, in occasione del secondo centenario della sua morte, che, iniziato nel 1935, aveva visto la luce nel 1937 grazie alla collaborazione con Albert Erich Brinckmann, professore dell'Università Wolfgang Goethe di Francoforte, che ne aveva studiato i disegni. (cfr. LORENZO ROVERE, VITTORIO VIALE, ALBERT ERICH BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Milano, Oberdan Zucchi, 1937). Nell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, nelle cartelle che raccolgono la corrispondenza del direttore, sono conservate numerose lettere di Brinckmann, che testimoniano una sincera amicizia. Gli argomenti trattati sono sia "istituzionali", scambi di informazioni inerenti alla storia dell'arte, alle rispettive pubblicazioni e ai riconoscimenti ottenuti - nel 1941 Brinckmann venne nominato Socio Corrispondente della Reale Accademia delle Scienze di Torino -, che di carattere più personale come durante il consumarsi della Seconda Guerra Mondiale o in occasione della morte del padre del professore tedesco e del suocero di Viale. Le amicizie con studiosi di area germanica non si esauriscono con Brinckmann: un biglietto di auguri di Natale, conservato dai famigliari di Viale, conferma il solido legame intercorso tra lo studioso trinese e il professor Rudolf Wittkower, al di là dei ruoli rispettivamente ricoperti. D'altra parte, non meno numerosi erano stati i corrispondenti italiani di Viale, Pagella ("*Uno specialista perfetto*"... cit. p. 146) ne ricorda alcuni: «Adolfo Venturi, [...], Pietro Toesca, Costantino Baroni, Gaetano Ballardini e Giuseppe Fiocco». A questi nomi, tuttavia, bisogna aggiungere almeno quelli di coloro che nel corso degli anni si erano avvicinati nelle file dell'A.I.C.A. (Associazione Internazionale dei Critici d'Arte), di cui Viale fu membro, e quello di Giovanni Testori. Il rapporto di Viale con Testori è precisato da quest'ultimo all'inizio del suo intervento, avente per tema una figura di *Cristo portacroce* da attribuire a Gaudenzio Ferrari, edito nel volume di studi dedicato a Vittorio Viale. Le poche righe venivano «dedicate, con tutta la riconoscenza e l'affetto, a un Maestro e ad un amico come Vittorio Viale [...] perché così lungo fu, pur nella diversità degli anni, il sodalizio che <lo> strinse a lui». Cfr. GIOVANNI TESTORI, *Un inedito di Gaudenzio (e un ricordo)*, in *Studi di Storia dell'arte...* cit., pp. 25-27, qui p.25. Una delle occasioni che li aveva visti collaborare era stata la preparazione della mostra su Gaudenzio Ferrari, organizzata al Museo Borgogna di Vercelli, dall'aprile al giugno del 1956. Cfr. *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), a cura di Anna Maria Brizio, Giovanni Testori, Aldo Bertini et alii, Milano, Silvana editoriale, 1956.



Figura 3: Vittorio Viale a Berlino, Archivio famiglia Viale Ferrero.

I primi quattro anni della sua direzione sono stati dunque segnati dalla ricognizione e dalla risistemazione delle collezioni dei Musei Civici. Inizialmente, i teatri del cambiamento furono la “vecchia” sede di via Gaudenzio Ferrari e Palazzo Madama, che, dopo un importante restauro<sup>45</sup>, accolse le collezioni d’arte antica<sup>46</sup>. Il primo a rendere conto delle sistemazioni della sede di via Gaudenzio Ferrari è lo stesso Viale che, nel resoconto delle attività svolte nel 1930<sup>47</sup>, spiega quali furono i passi da lui compiuti.

Il mio programma fu, per questo primo tempo, semplice e modesto: imparare anzitutto a conoscere a fondo i due Musei<sup>48</sup>; procedere quindi ad una cauta, ma sostanziale revisione degli oggetti esposti e, pur nelle vecchie sedi, ad un loro più organico ordinamento; cercare infine di diffondere fra il pubblico l’interesse e l’amore per le collezioni nostre, così splendide e così ignorate purtroppo!

<sup>45</sup> Un breve accenno a quali fossero le funzioni di Palazzo Madama prima di diventare sede museale viene fatto da Pagella (“*Uno specialista perfetto*”... cit., pp. 149-150) che ricorda che dal 1923 l’Amministrazione Comunale aveva potuto occupare il piano nobile del palazzo per utilizzarlo come sede di rappresentanza. I lavori di restauro e adeguamento erano stati condotti a partire dal 1927 su progetto dell’ingegnere Giovanni Ricci; la risistemazione degli arredi e delle sale era invece stata affidata al restauratore Carlo Cussetti, al pittore Luigi Rigorini e alla ditta Carlo Musso, che era specializzata nelle lavorazioni in stile Barocco. Altro mobilio era invece stato acquistato da noti antiquari, tra cui Pietro Accorsi e il conte Cavalli d’Olivola, o recuperato da dimore storiche della corona. Il palazzo poté riaprire nel 1928, anno in cui si celebrava il quarto centenario della nascita di Emanuele Filiberto.

<sup>46</sup> In *Notizie biografiche e attività*... cit., p.136 e GRISERI, *Vittorio Viale*... cit., p. 191.

<sup>47</sup> VIALE, *I Musei civici nel 1930*... cit., p. 3.

<sup>48</sup> Viale sembra qui riferirsi sia alla collezione d’arte antica, che a quella d’arte moderna che, all’epoca, come si avrà modo di vedere, era ospitata nel Padiglione Calderini.



Necessariamente, studiare le raccolte aveva costituito la primissima fatica<sup>49</sup>: a richiedere l'impegno più grande era stata la collezione di Arte Antica. La disposizione ereditata, che risale alla direzione di Vittorio Avondo<sup>50</sup>, venne definita da Viale «fondamentalmente buona», ma il proposito era quello di migliorarla secondo i parametri di una concezione museografica più moderna. Spiega Viale:

ho creduto bene, scelti gli oggetti degni di essere esposti, (e solo quelli), di disporli in un più chiaro ordinamento per età e per classi<sup>51</sup>, dando a ciascuno di essi quanto più respiro di spazio e di luce mi fosse possibile.<sup>52</sup>

Il motivo per cui le operazioni di cernita e riordinamento delle collezioni non erano state rimandate al momento del trasloco nella nuova sede si celava nel desiderio di riavvicinare, o avvicinare per la prima volta, il pubblico al patrimonio del Comune. Pertanto, i criteri più severi applicati alla scelta delle opere da esporre, la disposizione meno prolissa e affaticante, nonché altri accorgimenti solo apparentemente di tipo più prosaico, come la risistemazione dell'ingresso<sup>53</sup> e la ritinteggiatura delle pareti, avrebbero insieme concorso a ridestare nei Torinesi curiosità e affetto per il loro patrimonio.<sup>54</sup>

Se per presentare la risistemazione di via Gaudenzio Ferrari si è posta in evidenza la novità di certe scelte museografiche rispetto a una concezione

---

<sup>49</sup> Sulla natura composita del museo "ereditato" da Viale ha scritto Pagella (*"Uno specialista perfetto"...* cit. p. 146), che riconosce in un'unica istituzione quattro anime differenti: «il museo post-unitario», dove erano conservate le memorie patrie, «il museo ottocentesco», che, con opere d'arte e oggetti di derivazione industriale, tradiva una certa ossessione per la serialità e uno scopo squisitamente educativo, «il museo ambientato», così come disposto da Vittorio Avondo, e Palazzo Madama stesso.

<sup>50</sup> Vittorio Avondo (Torino 10 agosto 1836 – 14 dicembre 1910) fu direttore dei Musei dal 1890 al 1910. Sull'attività svolta per i musei civici, vedasi: *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno tenuto a Torino nel 1995, a cura di Rosanna Maggio Serra e Bruno Signorelli, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1997; *Vittorio Avondo e il paesaggio dell'Ottocento*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 27 marzo – 4 luglio 2010), a cura di Giuseppe Luigi Marini, Torino, Allemandi, 2010 e FRANCESCA FERRO, *La direzione di Vittorio Avondo*, in *I direttori dei musei civici di Torino...* cit., pp. 117-143.

<sup>51</sup> È Pagella (*"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 147) a notare come in questo momento «I vecchi parametri tipologico-seriali del museo artistico-industriale [...] cedono il passo ad un ordinamento in cui prevale l'idea della storia dell'arte, con il suo metodo e le sue incipienti gerarchie».

<sup>52</sup> In VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 3 e PAGELLA (*"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 153).

<sup>53</sup> L'esigenza di dotare la sede di via Gaudenzio Ferrari di un ingresso più dignitoso è espressa da Viale (*I Musei civici nel 1930...* cit., p. 4) in questi termini: «Nulla più richiama il visitatore, e meglio lo concilia al Museo, che un decoroso bell'ingresso. Quello in via Gaudenzio Ferrari era invece così male accogliente, con la scala un po' tetra». Da queste parole si evince chiaramente il ruolo giocato dalla volontà di accogliere degnamente i visitatori, leggibile altresì nelle nuove scelte museografiche del direttore. Anche in PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 146).

<sup>54</sup> Nella stessa ottica di valorizzazione va anche letto il trasferimento delle opere del lascito Fontana, con «i preziosi quadri di Martino Spanzotti, e specie di Defendente Ferrari, ben noti agli studiosi, ma quasi sconosciuti al pubblico». I dipinti, infatti, «erano, con molti altri, ammassati da più anni in un triste corridoio, quasi sempre chiuso, alla galleria d'Arte Moderna». Cfr. VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 5 e PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 146. Sulla collezione di trentacinque tavole di primitivi piemontesi di Leone Fontana, notevole del Comune di Torino, benefattore e Senatore del Regno, pervenuta al Museo nel 1909 grazie ai figli Vincenzo e Maria, vedasi: SIMONE BAIOTTO, *Defendente Ferrari a Palazzo Madama: studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, Savigliano, L'Artistica, 2009.

ancora ottocentesca dell'istituzione-museo, un discorso parzialmente diverso va fatto per le vicende di Palazzo Madama<sup>55</sup>, la nuova, prestigiosissima sede museale, inaugurata il 20 novembre 1934<sup>56</sup> alla presenza del Principe di Piemonte. Quello che Viale aveva allestito, complici sicuramente l'architettura composita del Palazzo e la variegata natura delle collezioni da esporvi, era un museo ambientato i cui temi erano differentemente declinati a seconda dei piani<sup>57</sup>. La predilezione di Viale per l'ambientazione<sup>58</sup>, d'altronde, si era manifestata già nel 1930, quando Werner Abegg<sup>59</sup> «con atto di munificenza generosità, secondo le belle tradizioni della sua famiglia, e di buona amicizia verso il Museo, <aveva> donato il completo rivestimento in legno di una grande camera settecentesca»<sup>60</sup>. La camera era subito stata rimontata nel Museo perché la si potesse, sì, «ammirare nella sua bellezza», ma, per il momento,

---

<sup>55</sup> A proposito vedasi anche: ANDREINA GRISERI, 1930, *In Palazzo Madama con Vittorio Viale. Attualità di un modello di museo*, in *Il tesoro della città...* cit., pp. 3-6.

<sup>56</sup> Il 1934 è anche l'anno in cui si tenne la Conferenza di Madrid, approdo, per Maria Beatrice Failla, finalmente raggiunto come riscatto dalle «pesanti accuse» che assimilavano i musei a «carceri e cimiteri dell'arte». Tra i direttori dei musei civici italiani chiamati a parteciparvi, ci fu anche Vittorio Viale, che, però, non poté recarvisi, costretto a Torino dall'imminente inaugurazione di Palazzo Madama. Cfr. MARIA BEATRICE FAILLA, *Ambientazioni e gusto modernissimo: musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 2018, qui p. 9 e p. 133. La data indicata da Failla per l'inaugurazione di Palazzo Madama è il 3 novembre 1934.

<sup>57</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 152. Il piano terra ospitava pittura e scultura dal Medioevo al Rinascimento, il piano nobile mobili e quadri del Seicento e del Settecento. Anche le maioliche e le porcellane erano state ambientate, mentre le collezioni d'arte applicata erano state esposte all'ultimo piano. In particolare, l'"ambientazione" del secondo piano fu frutto della «ricerca di un'intelligente integrazione tra le necessità del Museo e la realtà del palazzo»; vengono, infatti, citati i giochi di luce che si venivano a creare tra le grandi vetrate, gli arredi con i vetri ricurvi e le pareti a specchio.

<sup>58</sup> Un discorso molto simile è quello che si può fare sull'illuminazione voluta per Palazzo Madama. Failla (*Ambientazioni e gusto modernissimo...* cit., p.136) riporta parte dell'articolo di Cesare Meano *Il riordinamento del Museo d'arte antica nello storico Palazzo Madama a Torino*, edito il 20 novembre 1934, a poche ore dall'inaugurazione, sul "Corriere della Sera". Nell'articolo si faceva riferimento ai giochi di luce e ai contrasti, che nelle primissime sale, quelle dedicate al gotico, stupivano il visitatore permettendogli di immedesimarsi meglio nelle epoche che la disposizione delle opere faceva rivivere. Tuttavia, il commento di Meano, dapprima entusiasta, si intiepidiva: il cronista si vedeva infatti costretto ad ammettere che talvolta «gli effetti veramente suggestivi» «sfiora<va> no quasi il pericolo d'un decorativismo [...] scenografico, teatrale». Da Maritano, invece, la prof.ssa Failla desume la citazione di un articolo, edito sul bollettino della S.P.A.B.A., in cui il direttore, nell'esporre il proprio punto di vista sull'illuminazione dei musei, sembrava difendersi da queste accuse, confessando: «Io non amo [...] la sfacciata invadenza, da camera operatoria, che si è dato talvolta alla luce in musei moderni dove gli oggetti, percossi dall'alto e da tutti i lati dalle onde luminose diventano piatti, monotoni, perdono ogni ombra, e con le ombre ogni risalto e vita». Come nota Maritano, questa tendenza non fece che acuirsi nel 1938, in occasione della mostra "Gotico e Rinascimento in Piemonte", quando le soluzioni proposte avevano suscitato un atteggiamento critico in Alberto Graziani e ammirazione in Rodolfo Pallucchini. Cfr. CRISTINA MARITANO, *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in *Medioevo Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, atti del convegno di studi (Pisa 2004), a cura di Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 187-212, p. 199 - consultato online [https://www.academia.edu/34324836/\\_Gotico\\_e\\_Rinascimento\\_in\\_Piemonte\\_1938\\_1939\\_In\\_MEDIOEVO\\_MEDIOEVI\\_UN\\_SECOLO\\_DI\\_ESPOSIZIONI\\_DARTE\\_MEDIEVALE\\_a\\_cura\\_di\\_E\\_Castelnuovo\\_p\\_187\\_212\\_PISA\\_Edizioni\\_della\\_Normale](https://www.academia.edu/34324836/_Gotico_e_Rinascimento_in_Piemonte_1938_1939_In_MEDIOEVO_MEDIOEVI_UN_SECOLO_DI_ESPOSIZIONI_DARTE_MEDIEVALE_a_cura_di_E_Castelnuovo_p_187_212_PISA_Edizioni_della_Normale) (ultimo accesso: 28/09/2021). Vedasi anche: VITTORIO VIALE, *Sulla sistemazione del Museo d'Arte Antica a Palazzo Madama*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti" 1-2, XVI (1932), pp. 92-101, qui p. 95.

<sup>59</sup> Su Abegg, vedasi: ANNA LA FERLA, *Werner Abegg collezionista e "primo amico" del Museo Civico di Torino*, in *Svizzeri a Torino*, Lugano, Società Editrice Ticino, 2011; sulla sua collezione si può consultare il sito web della Fondazione Abegg: <https://abegg-stiftung.ch/en/the-foundation/> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>60</sup> VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 9.

«nella sua semplice nudità»<sup>61</sup>; le modalità di presentazione auspiccate da Viale erano infatti altre: «io non dispero tuttavia di renderla presto più attraente e più caratteristicamente viva con mobili, e con una di quelle grandi stufe, proprie della regione dell'epoca»<sup>62</sup>. Se questa scelta in materia di esposizione - come altre - può apparire oggi frutto di una concezione ormai desueta di museo, quello che sorprende è che Viale fosse ben conscio che ci sarebbe stato chi l'avrebbe accusato di "passatismo" e, anticipando le critiche, scriveva: «da qualche ardito novatore in materia di ordinamento di Musei mi si potrà forse accusare di tendenze passatiste»<sup>63</sup> e

il bel dono del signor Abegg, oltre che per il suo intrinseco pregio artistico, ha per me somma importanza, felicissimo inizio di un futuro programma: la formazione cioè, nel Museo di una serie di ambienti, che rendano ad evidenza al pubblico la storia degli stili dal '400 al '500.

Con queste parole veniva esplicitata, anche per un ideale «ardito novatore», la finalità delle ambientazioni: l'intento non era il "diletto" ma l'educazione del pubblico<sup>64</sup>, che andava accompagnato nell'assimilazione di qualcosa che ancora non conosceva. Pagella nota inoltre che, similmente, le mostre organizzate in questi primi anni di direzione - tra cui "Gotico e Rinascimento in Piemonte" - concorrevano a tracciare «il quadro di una possibile identità culturale per un territorio storicamente disomogeneo»<sup>65</sup>. Certo è che Viale riuscì a guidare i musei in un delicato momento di passaggio, quando, cioè, - come sottolinea Griseri - la storia dell'arte smetteva di essere argomento d'élite e cominciava a essere avvicinata da porzioni più ampie di pubblico<sup>66</sup>. Già nel 1931 Viale notava come, l'anno precedente, si fosse verificato «un non trascurabile aumento dei

---

<sup>61</sup> Cfr. ibidem.

<sup>62</sup> Cfr. ibidem.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 10. Anche in: LUCA AVATANELO, *I musei di Torino dal 1860 al 1930 e la presenza del Civico*, in *I direttori dei musei civici di Torino...* cit., pp. 197-219, qui p. 219. Oltre a contestualizzare la scelta dell'aggettivo «ardito», sarebbe interessante capire se Viale avesse ricevuto particolari critiche su questa ambientazione, o se, anche grazie ai propri contatti in tutta Europa, fosse dotato di strumenti più avanzati per saggiare il polso della museografia contemporanea. Infatti, come nota Failla (*Ambientazioni e gusto modernissimo...* cit., p.137), si era verificato uno «scarto di aggiornamento», almeno rispetto al Museo dell'Ammobiliamento ordinato da Rovere nella Palazzina di caccia di Stupinigi nel 1926. Diversamente dal suo predecessore, infatti, Viale dimostrava di avere lo «sguardo proiettato sull'evoluzione delle *period rooms*, in ambito anglosassone»: i modelli seguiti sarebbero quelli del Victoria and Albert Museum e «forse anche» gli ambienti sistemati nel 1929 da Joseph Breck nelle sale del Metropolitan Museum of Art e nei Cloisters. La vera innovazione, dunque, sarebbe stata nel rivalutare le «arti applicate per elevarle al dialogo con l'architettura, la pittura e la scultura, ricreandone il tessuto connettivo». Se letta in questa ottica, allora, si comprende anche la tendenza a «celare la distanza tra vero e verosimile», con l'impiego - sempre denunciato - di imitazioni e ricostruzioni in stile, come visto anche nel caso dei musei di Vercelli.

<sup>64</sup> Su questo si veda anche VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p.7, dove il direttore definiva la compilazione di una guida generale per il Museo e di cataloghi scientifici dedicati alle singole collezioni «necessaria conseguenza» del riordinamento, infatti «solo così gli studiosi e specialmente il pubblico, <sarebbero stati> attratti a visitare e a godere i mirabili tesori del Museo». Anche in PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 151; 155.

<sup>65</sup> PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 155.

<sup>66</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 191.

visitatori»<sup>67</sup>. Secondo il direttore, il dato era un segno «del nuovo stato d'animo, e della rinnovata simpatia, che si <erano> venuti formando nella cittadinanza»; la speranza, però, era che, data la grandezza della città di Torino, «il numero di visitatori <potesse e dovesse> essere quadruplicato»<sup>68</sup>.

A soli sei anni dalla riapertura, con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Viale dovette spendersi per il ricovero<sup>69</sup> delle opere, conservate a Palazzo Madama, nel Padiglione Calderini<sup>70</sup> e nei musei di Vercelli. I bombardamenti non risparmiarono le sedi museali di Torino: il 21 novembre 1942 una bomba sganciata dagli alleati cadde sul Padiglione Calderini danneggiandolo gravemente; le sorti di Palazzo Madama non furono migliori: tra i danni, il più grave fu forse quello subito dalla copertura dello scalone di Filippo Juvarra<sup>71</sup>. Al termine della guerra, fu necessario dare avvio alle operazioni di restauro, i cui interventi riguardarono in particolar modo gli stucchi dello scalone, e di risistemazione delle collezioni<sup>72</sup>. Il riordino venne ultimato nel 1948, anno in cui la Palazzo Madama poté finalmente riaprire al pubblico; in occasione della riapertura fu allestita la "Mostra dell'Arazzo e del Tappeto"<sup>73</sup>, che tra i suoi visitatori contò anche Luigi Einaudi<sup>74</sup>.

---

<sup>67</sup> Quell'anno entrarono in Museo 19.678 visitatori paganti, veniva così quasi raggiunto il picco registrato nel 1928, anno in cui a Torino si era tenuta l'Esposizione Nazionale e Internazionale. Cfr. VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 22.

<sup>68</sup> Spiegava Viale: «È necessaria, [sic] solo un'attiva opera di propaganda. Io son certo che con una più degna sistemazione delle raccolte in nuove sedi, con la pubblicazione di facili e piane guide, con la organizzazione di conferenze scientifiche e popolari, si giungerà facilmente a richiamare l'attenzione e l'interesse del pubblico sui tesori artistici che la città possiede». Tuttavia, non si può dire che per il direttore si trattasse esclusivamente di una questione di ingressi; nel 1930, infatti, scriveva: «i visitatori sono *la vita* (il corsivo è nell'originale) per un museo». Cfr. VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 23; anche in PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 149.

<sup>69</sup> Così scriveva Viale il 3 settembre 1942, in una lettera indirizzata a Lorenzo Rovere, conservata presso l'Archivio Storico dei Musei Civici e riportata, in parte, da Pagella (*"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 156) «mi sono affannato con tutte le forze e il tempo che avevo a portare via roba e roba. Dai magazzini del Museo vengono sempre fuori tante cose, magari non importantissime, ma che rincresco non aver cercato di salvare, per quel culto delle cose vecchie che noi tutti portiamo in cuore». Tra il 1943 e il 1944 Viale venne inoltre nominato Commissario dell'amministrazione dei beni della Corona in Piemonte, con il compito di salvaguardarne palazzi e collezioni in *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 137.

<sup>70</sup> Il Padiglione Calderini ospitava la collezione d'arte moderna: cfr. *ultra*, nota n. 118, p. 29.

<sup>71</sup> Vittorio Viale, nella ricordata lettera del 3 settembre 1942, indirizzata all'amico Rovere, che in quel momento risiedeva a Roma, dava notizia di quanto stava avvenendo a Torino, descrivendo le condizioni in cui versava il Museo d'Arte antica e la situazione generale della città.

<sup>72</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 137. Nella citata lettera a Rovere, Viale dimostrava di pensare già a quella necessità con non poco turbamento: «Certo, se penso ai problemi che finita la guerra si dovranno affrontare, temo di non riuscire più a rimettere in ordine i nostri musei». Vedasi anche: PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 156. Si può ragionevolmente pensare che vedere il patrimonio della città in grave pericolo possa essere stato tra i motori dell'idea di fondare con l'avvocato Attilio Paces, partigiano e patriota, l'Associazione degli amici del Museo Civico. L'Associazione riuscì, nel tempo, a garantire alcuni importanti acquisti per il Museo Civico d'Arte antica e l'organizzazione di importanti mostre alla Galleria d'Arte Moderna. In *Notizie biografiche e attività...* Cit., p. 137 e GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 191.

<sup>73</sup> *Arazzi e tappeti antichi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, settembre-ottobre 1948) a cura di Mercedes Viale, Vittorio Viale, Torino, ILTE, 1952.

<sup>74</sup> Cfr. <https://www.palazzomadamat torino.it/it/linea-del-tempo/1950-1900> (ultimo accesso: 28/09/2021), dove si rimanda anche a un articolo edito sull'edizione del 15 settembre 1948 di "StampaSera".

Il secondo dopoguerra, che fu anche testimone della costruzione *ex-novo* di una sede museale atta a ospitare le collezioni di arte moderna e contemporanea della città<sup>75</sup>, costituì un momento culturalmente molto fertile per Torino. Le iniziative promosse dalla direzione di Viale ampliarono ancora una volta gli orizzonti intellettuali della città; il tentativo, probabilmente, era quello di restituire quella centralità, almeno culturale, gradualmente perduta nel corso degli anni. È in questo contesto che va inserita la costituzione del comitato organizzatore della prima mostra della serie "Pittori d'oggi – Francia-Italia", disposta negli spazi della Società Promotrice di Belle Arti, nel Parco del Valentino<sup>76</sup>.

In quegli stessi anni Viale fu attivo anche su un altro fronte: quello delle associazioni: a partire dal 1952, e fino al 1967, fu Presidente dell'Associazione nazionale dei direttori e funzionari dei musei locali<sup>77</sup> e, dal 1955, Vicepresidente dell'Associazione nazionale dei musei italiani.

---

<sup>75</sup> Riguardo la costruzione della GAM e l'operato di Viale nel campo dell'arte contemporanea cfr. *ultra*, capitolo 2 pp. 27-35.

<sup>76</sup> Collaborando con Luigi Carluccio e insigni storici dell'arte italiani, Viale fu l'anima dell'organizzazione delle sette edizioni (1951, 1952, 1953, 1955, 1957, 1959 e 1961) di "Pittori d'Oggi – Francia-Italia". Le mostre incontrarono dapprima una discreta fortuna, anche perché avevano permesso, almeno in parte, di riallacciare con i "cugini" d'oltralpe quei rapporti che si erano alterati durante il Fascismo e con la guerra. Successivamente, però, le difficoltà di progettazione, tra cui, non ultima, quella riscontrata nell'armonizzare le scelte di due diversi e lontani comitati, fecero mutare la cadenza da annuale a biennale. Nel breve corso degli anni, tuttavia, la mostra si trovò a soffrire maggiormente, oltre che la consueta mancanza di fondi, la concorrenza di altre rassegne ormai molto meglio radicate in Italia, quali la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia. Non sembra incauto affermare che l'interruzione di *Pittori d'oggi* nei primissimi anni Sessanta fosse contemporaneamente specchio e conseguenza del mutamento del baricentro della "produzione" dell'arte contemporanea, spostatosi dall'Île de France agli Stati Uniti.

Queste iniziative sono citate anche da Argan (*Vittorio Viale...cit.*, p.8), che le colloca nell'«intervento appassionato di Vittorio Viale nella problematica dell'arte contemporanea». Più recentemente, nel 2013, l'I.N.A.C. (Istituto Nazionale d'Arte Contemporanea) ha allestito nella palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti una nuova edizione di "Pittori d'oggi – Francia-Italia". L'esposizione ha visto la partecipazione di cinquanta artisti tra francesi e italiani, con duecento opere. Cfr. <https://www.lastampa.it/cultura/2013/02/20/news/peintres-d-aujourd-hui-france-italie-pittori-d-oggi-francia-italia-viii-edizione-1.36122661> (ultimo accesso: 28/09/2021) e <https://www.artribune.com/tribnews/2013/02/pittori-doggi-francia-italia-torino-rispolvera-la-mostra-che-fece-epoca-negli-anni-cinquanta-e-diventa-un-omaggio-allappena-scomparso-francesco-casorati-le-nostre-immagini-dall/> (ultimo accesso: 28/09/2021) e *Pittori d'oggi. Francia – Italia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, 21 febbraio-30 marzo 2013), a cura di Giovanna Barbero e Frédérique Malaval, Roma, Verso l'Arte, 2013. Sulla serie di mostre vedasi: LUCA PIETRO NICOLETTI, *Parigi a Torino, Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Milano (a.a. 2011/2012, relatore prof. Antonello Negri). Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...cit.*, p.7), poi, cita MARIA TERESA ROBERTO, *Tra "Francia Italia" e gli Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea: la costruzione dell'arte moderna a Torino*, intervento al convegno *Vita e attività* 5 maggio 2009.

<sup>77</sup> È soprattutto grazie al lavoro di questa commissione, di cui facevano parte anche Vito Agresti, Luciano Laurenzi, Bruno Molajoli e Pietro Romanelli, se il 22 settembre 1960 il Parlamento approvò la prima legge italiana sui musei non statali, che ne sancì finalmente un riconoscimento giuridico. Cfr.: <[https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie\\_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.data PubblicazioneGazzetta=1960-10-12&atto.codiceRedazionale=060U1080&elenco30giorni=false](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.data PubblicazioneGazzetta=1960-10-12&atto.codiceRedazionale=060U1080&elenco30giorni=false)> (ultimo accesso: 28/09/2021) e <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1960/10/12/250/sg/pdf> (ultimo accesso: 28/09/2021). Anche in: GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *Una sonora chiusura, La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, qui p. 59. Stando alle *Notizie Biografiche* (p. 138) l'intervento di Viale risultò decisivo anche quando, in seguito alla promulgazione della legge, si procedette alla classificazione e alla regolamentazione dei musei in questione. In effetti, vale la pena notare come in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela del patrimonio storico, archeologico artistico e del paesaggio, Vol. II, Roma, Colombo, 1967, qui pp. 952-959,

Numerosi furono i premi con cui il direttore venne insignito a partire dagli anni Cinquanta, a tangibile dimostrazione della stima nutrita nei suoi confronti: nel 1954 venne decorato con la Medaglia d'Oro ai Benemeriti della cultura e dell'arte, il 10 aprile 1962<sup>78</sup>, invece, fu annoverato tra le fila dei Soci nazionali residenti della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia delle Scienze di Torino. In seguito, il 24 dicembre 1964, la Società Ingegneri e Architetti gli conferì il "Premio Torino 1964", per la "Classe B"<sup>79</sup>. Di seguito la motivazione esplicitata nell'invito alla premiazione conservato presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, tra le carte del direttore<sup>80</sup>:

Direttore dei Musei Civici torinesi, impeccabile organizzatore di grandiose mostre di risonanza internazionale, riordinatore di storici musei, promotore tenace ed espertissimo collaboratore della costruzione della nuova Galleria d'Arte Moderna ha contribuito, da maestro, alle più moderne ed importanti ricerche e realizzazioni museologiche nel campo della cultura architettonica.

Il Premio Torino gli fu, dunque, assegnato non solo per aver promosso la costruzione della nuova sede espositiva della collezione d'Arte Moderna e Contemporanea, ma anche per le soluzioni museografiche sperimentali di cui si era fatto promotore lungo tutto l'arco della sua carriera. Il 1° novembre del

---

siano riportate anche alcune parti del promemoria, compilato da Viale, che fu ponte tra l'articolo 1 della legge del 1960 e la Dichiarazione n. 73 della Commissione Franceschini. In [https://www.treccani.it/enciclopedia/regioni-e-musei\\_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/regioni-e-musei_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>78</sup> <https://www.accademidellescienze.it/accademia/soci/vittorio-viale> (ultimo accesso: 28/09/2021). A differenza di quanto reperito nel sito internet dell'Accademia delle Scienze di Torino, le *Notizie biografiche* (p. 139) collocano l'avvenimento nel 1961. Tra gli interventi di Vittorio Viale in seno all'Accademia delle scienze Griseri (*Vittorio Viale...cit.*, p.194) ricorda l'organizzazione dei convegni: "Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco" (cfr. *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*: atti del convegno internazionale (Torino, 30 settembre-5 ottobre 1968) a cura di Vittorio Viale, Torino, Accademia delle Scienze, 1970) e "Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco" (*Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*: atti del convegno internazionale (Torino, 21-24 settembre 1970) a cura di Vittorio Viale, Torino, Accademia delle Scienze 1972). Altrettanto degno di nota è il contributo: VITTORIO VIALE, *I disegni di Filippo Juvarra per il Palazzo del conclave*, Torino, Accademia delle Scienze, 1969.

<sup>79</sup> L'Art. 3 del regolamento dei "Premi Torino" prevede che: «I premi potranno essere assegnati indifferentemente a persone, società od enti che abbiano onorato con la loro attività la Regione Piemonte e si siano distinti con la loro attività in una delle tre Classi seguenti: a) opere del pensiero, come contributi di studio, ricerca o progetto; b) iniziative e realizzazioni nei vari campi dell'Ingegneria e dell'Architettura; c) opere di interesse ed utilità pubblica». Nel 1964, il Premio di "Classe A" venne attribuito a Carlo Ferrero, professore ordinario del Politecnico di Torino, insigne studioso di fluidodinamica, mentre quello della "Classe C" andò a Giuseppe Grosso, ordinario di diritto romano e preside della facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Torino, che promosse lo sviluppo delle reti di trasporti di Torino e del Piemonte, nel contesto delle vie di comunicazione europee. L'anno seguente il Consiglio comunale di Torino lo elesse come sindaco; il suo mandato durò dal 1965 al 1968. L'unico regolamento che è stato possibile consultare è quello dell'edizione del 1962, che, data la cadenza biennale del premio, aveva preceduto quella del '64. Esso è conservato presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino tra la corrispondenza del direttore, che, nell'ottobre del 1962, era stato invitato dalla Società a far parte del Comitato d'Onore del premio. In archivio sono presenti inoltre due articoli di giornale su questo stesso argomento, entrambi del 27 dicembre 1964. Il primo, non firmato, è tratto dalla Gazzetta del Popolo, il secondo, tratto da "La Stampa", reca la sigla "Mar. Ber.": si tratta di Marziano Bernardi, giornalista, collaboratore e amico di Viale. L'attenzione particolare per il direttore traspare dallo spazio lui dedicato nell'articolo: quasi il doppio rispetto a quello dedicato agli altri due vincitori.

<sup>80</sup> To, AMC, SCD 19, dicembre 1964.

1965<sup>81</sup> Viale lasciava la direzione del Museo Civico di Torino dopo trentacinque anni di operato, due settimane dopo, il 15 novembre, il Sindaco Giuseppe Grosso gli consegnò una nuova medaglia d'oro; questa volta era la Città di Torino a tributargliela proprio negli spazi della Galleria d'Arte Moderna<sup>82</sup>.



Figura 4: Provini fotografici della cerimonia della consegna della medaglia attribuita a Viale dalla città di Torino. In To, AMC, SCD 20, 1965.

Sempre nel 1965, durante l'VIII Convegno<sup>83</sup> dell'Associazione nazionale dei direttori e funzionari dei musei di enti locali<sup>84</sup>, svoltasi il 7 settembre nel salone della Pinacoteca di Palazzo Chiericati a Vicenza, venne eletto all'unanimità Presidente onorario<sup>85</sup>. A riprova del fatto che il suo impegno nel campo dell'arte non si esaurì con "il collocamento a riposo" possono essere ricordate almeno tre collaborazioni, tutte avvenute nel corso del 1966. Curiosamente, nessuno degli eventi in questione si svolse a Torino, né fu correlato con il capoluogo piemontese. Il luogo più vicino a farsi teatro delle sue fatiche è Venezia, dove, in occasione della XXXIII Esposizione Internazionale

<sup>81</sup> Presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino sono conservati alcuni ritagli di giornale, tutti risalenti alla metà di aprile del 1965. L'«Unità», in un breve trafiletto senza firma, parlava del «collocamento a riposo [...] del prof. Vittorio Viale [...] il quale ha superato da tempo l'età del pensionamento». Di «limiti di età» ormai superati «da nove anni» parlava anche Marziano Bernardi che, oltre a ricordare alcuni tra i momenti salienti della direzione di Viale, si augurava che l'Amministrazione conservasse «a uno studioso di tanta fama e autorità il modo di giovare ancora alla cultura torinese affidandogli l'incarico di supervisore e consulente per tutti i problemi relativi ai Musei civici ed alle attività organizzative con questi connesse».

<sup>82</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit. 139.

<sup>83</sup> Sul convegno vedasi: *Convegno dell'Associazione Nazionale dei Direttori e Funzionari dei Musei di Enti Locali*, (Padova-Vicenza-Verona, 6-8 settembre 1967) in "Bollettino del Museo Civico di Padova" LIV (1965), 1-2 [ma 1968].

<sup>84</sup> Anche se la dicitura è diversa sembra che si tratti della stessa associazione che oggi opera con l'acronimo A.N.M.L.I. (Associazione Nazionale dei Musei Locali e Istituzionali). Sul sito internet dedicato, infatti, nella sezione "storia", si legge che fu fondata il 12 giugno 1950 e che «tra i fondatori dell'Associazione e coloro che furono lievito iniziale vanno annoverate figure prestigiose quali: Vittorio Viale, Direttore dei Musei Civici di Torino». Cfr. <https://www.anmli.it> (ultimo accesso: 14/07/2021). A tale associazione, forse, è possibile accostare anche la già citata "Associazione nazionale dei direttori e funzionari dei musei locali" che si trova sia in Villa (*Una sonora clausura...* cit., p.59) che nelle *Notizie Biografiche...* cit., p.139.

<sup>85</sup> VILLA, *Una sonora clausura...* cit., pp. 59-60.

d'Arte, Viale venne chiamato a far parte della sottocommissione italiana per gli inviti<sup>86</sup>. Un poco più lontana si colloca l'organizzazione della mostra "Filippo Juvarra"<sup>87</sup> a Messina, città d'origine dell'architetto e scenografo. I lavori per questa esposizione videro la collaborazione, tra gli altri, di Francesco Basile, storico dell'architettura e professore dell'Università degli Studi di Messina, dell'architetto Maria Grazia Conti Daprà e dell'ingegnere Mario Daprà, ma il risultato che giunse più lontano fu quello del lavoro svolto per la progettazione della mostra d'arte da allestire nel padiglione della Comunità Europea all'Esposizione Universale di Montréal "Terre des Hommes" del 1967<sup>88</sup>.

Certo è che, una volta "lontano" dalle sedi dei Musei Civici, Viale poté tornare a dedicarsi interamente allo studio, che - come accennato - non aveva mai abbandonato del tutto. È Griseri<sup>89</sup>, ancora una volta, a elencare gli studi più significativi di questo periodo. Tra questi, è bene citare quello sui disegni dal vero di Clemente Rovere, edito nel volume pensato per onorare Renzo Gandolfo, fondatore del Centro Studi Piemontesi, nel suo settantacinquesimo anno di età<sup>90</sup> e *Immagini di Torino nei secoli: proposta per la costruzione di un Museo storico della città di Torino*<sup>91</sup>. Questo "ritorno alle origini" non riguarda esclusivamente la ripresa dell'attività di studioso, ma anche una rinnovata attenzione - anch'essa, in realtà, mai venuta meno - verso i luoghi della sua infanzia. In questo filone vanno collocati il catalogo del Museo Borgogna di Vercelli<sup>92</sup>, il volume *Vercelli e il Vercellese nell'antichità*<sup>93</sup> e, sul Duomo di

---

<sup>86</sup> Sulla XXXIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e l'operato di Viale in seno alla sottocommissione italiana per gli inviti, cfr. *ultra*, sottoparagrafo 8.3.1, pp. 208-213.

<sup>87</sup> *Mostra di Filippo Juvarra, architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di Vittorio Viale, con premessa di Salvatore Pugliatti e testi di Francesco Basile e di Mercedes Viale Ferrero, Torino, F.Ili Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1966.

<sup>88</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 139. Purtroppo, per il momento, non si è riusciti a ricostruire in modo soddisfacente questa interessante collaborazione di Vittorio Viale. Tuttavia, nel 2015, alla partecipazione di Alexander Calder ed Emilio Vedova all'Expo '67 è stata dedicata una mostra a cura di Germano Celant, in collaborazione con la fondazione Calder di New York e la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova. La mostra, allestita nello Spazio Vedova, aveva lo scopo di documentare la genesi di *Man/Homme*, commissionata a Calder dall'International Nickel Company of Canada, e di *Percorso/Plurimo/Luce* voluta per il Padiglione Italiano dal Ministero Italiano per gli Affari Esteri. A questo proposito si veda: *Alexander Calder e Emilio Vedova. Frammenti Expo '67*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzino del Sale e Spazio Vedova, 6 maggio-8 ottobre 2015) a cura di Germano Celant, Milano, Skira, 2016 e <https://www.fondazionevedova.org/node/142> (ultimo accesso: 28/09/2021);

cartella stampa: [https://www.fondazionevedova.org/sites/default/files/2019-03/ENG%20-%202015%20-%20Alexander%20Calder\\_0.pdf](https://www.fondazionevedova.org/sites/default/files/2019-03/ENG%20-%202015%20-%20Alexander%20Calder_0.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>89</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 194.

<sup>90</sup> VITTORIO VIALE, *Clemente Rovere (1807-1860) e il suo "Piemonte antico e moderno delineato e descritto"*, in *Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di Gianrenzo P. Clivio e Riccardo Massano, Torino, Centro Studi Piemontesi, I, 1975, pp. 375-389.

<sup>91</sup> Cfr. *ultra*, capitolo 3, Il Museo della città di Torino, pp. 36-39.

<sup>92</sup> *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, a cura di Vittorio Viale, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, 1969.

<sup>93</sup> VITTORIO VIALE, *Vercelli e il Vercellese nell'antichità. Profilo storico, ritrovamenti e notizie*, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, 1971.



Vercelli, *Opere d'arte preromanica e romanica del Duomo di Vercelli*<sup>94</sup> e *Il Duomo di Vercelli. Il Nuovo Duomo. Opere d'arte dal XIII al XVIII secolo. La Pinacoteca dell'Arcivescovado*<sup>95</sup>.

Un discorso a sé merita, invece, il «volumetto di commiato»<sup>96</sup> scritto e pubblicato da Viale a proprie spese. Pagella definisce *Agli amici che hanno, come me, amato il museo civico di Torino*<sup>97</sup> - questo l'emblematico titolo del breve testo in questione - «un addio anche a una ben precisa idea del Museo Civico e delle sue necessità di gestione»<sup>98</sup>. Il fatto che il direttore emerito non fosse riuscito a stamparlo con il patrocinio del Comune di Torino o della nuova Direzione di quei musei che aveva egli stesso retto per trentacinque anni, è segno - per la direttrice dei Musei Reali di Torino<sup>99</sup> - di un significativo cambiamento che stava avvenendo in quegli anni: il clima culturale in cui si stava per entrare, quello ostile ai musei degli anni Settanta, determinò la «crisi [...] di un'identità e di un'efficace tradizione di servizio»<sup>100</sup>. La genesi di questo testo, «che coincide in larga parte con il bilancio personale del direttore»<sup>101</sup> era delineata dallo stesso Viale nella sintetica prefazione. Al momento del congedo, era già stato approntato un volume, che, collocandosi idealmente dopo *Il Museo Civico di Torino 1959-1960*<sup>102</sup>, «illustrava in circa 60 pagine e con 220 tavole i doni, gli acquisti e l'attività di mostre e di manifestazioni del museo dal 1961 al termine della [...] direzione.»<sup>103</sup>. Il testo non aveva, poi, visto la luce ma Viale aveva deciso di provvedere, secondo le proprie possibilità, riducendo i testi di quello che doveva essere un resoconto di sessanta pagine a un «semplice elenco»<sup>104</sup>. L'obiettivo perseguito era di perpetrare il ricordo di quanto svolto nei passati cinque anni e di ringraziare sentitamente tutti coloro che avevano reso possibile una tale crescita dei Musei Civici: i Comitati Direttivi, che si erano

---

<sup>94</sup> VITTORIO VIALE, *Opere d'arte preromanica e romanica del Duomo di Vercelli*, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1967.

<sup>95</sup> VITTORIO VIALE, *Il Duomo di Vercelli. Il Nuovo Duomo. Opere d'arte dal XIII al XVIII secolo. La Pinacoteca dell'Arcivescovado*, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, Arti grafiche Amilcare Pizzi, Vercelli, 1973.

<sup>96</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit. p. 146.

<sup>97</sup> VITTORIO VIALE, *Agli amici che hanno, come me, amato il museo civico di Torino*, Torino, Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1967, pagine non numerate.

<sup>98</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit. p. 146.

<sup>99</sup> Enrica Pagella è stata anche Direttrice del Museo Civico di Palazzo Madama dal 1999 al 2015, anno in cui ha assunto la Direzione dei Musei Reali di Torino.

<sup>100</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 146.

<sup>101</sup> Cfr. *ivi*, p. 145.

<sup>102</sup> VITTORIO VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960*, Torino, Tipografia F.lli Pozzo-Salviati-Monti & C., 1961. La maggior parte delle informazioni sulla genesi della Galleria d'Arte Moderna è tratta, per questa tesi, da detto resoconto di Viale sulla vita dei Musei Civici tra il 1959 e il 1960.

<sup>103</sup> VIALE, *Agli amici...* cit.

<sup>104</sup> Cfr. *ibidem*. Commentando contenuto e veste grafica, Pagella ("Uno specialista perfetto"... cit. p. 145) nota che «Il fascicolo [...] conserva la sobria impostazione inaugurata con le relazioni annuali degli anni Trenta».

via via avvicendati, gli amici, i collaboratori e le amministrazioni civiche<sup>105</sup>. Vittorio Viale si spense il 24 ottobre del 1977; con la sua scomparsa «si concludeva un'attività a favore dei Musei e dell'arte di un territorio»<sup>106</sup>.



Figura 5: Vittorio Viale in una caricatura di Felice Vellan, Archivio famiglia Viale Ferrero.

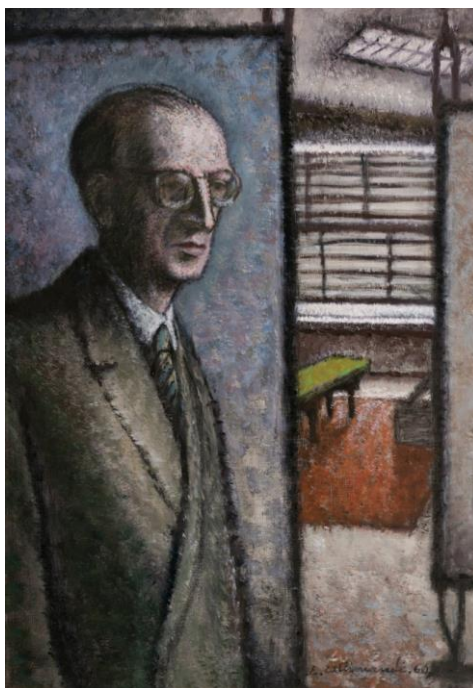


Figura 6: Enrico Allimandi, *Ritratto di Vittorio Viale*, Archivio Famiglia Viale Ferrero.

---

<sup>105</sup> I paragrafi che compongono il testo riportano in elenco: mostre e manifestazioni, doni e acquisiti del Museo d'Arte Antica, del Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi, della sezione d'arte orientale e della Galleria d'Arte Moderna, e due brevissimi resoconti inerenti alla biblioteca e all'archivio fotografico. Si fa inoltre speciale riferimento alle opere del "Museo Sperimentale" destinate da Eugenio Battisti alla Galleria d'Arte Moderna.

<sup>106</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 195.

## 2. Il Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea – La GAM

Alla voce "Curriculum ed incarichi attuali" della già citata scheda di adesione alla Settima Assemblea dell'I.C.O.M.<sup>107</sup> Viale scriveva:

Direttore del museo civico di Torino<sup>108</sup> che comprende fra l'altro un grande museo d'arte antica, ed una viva Galleria d'arte moderna da me sistemati ed ordinati. La Galleria è stata anche costruita dalle fondamenta ed è un esempio di organismo museale vivo e moderno. Ho risistemato ed ordinato anche i due musei (Leone e Borgogna di Vercelli).

Pertanto, dopo aver ripercorso molto brevemente alcuni tra i momenti salienti della sua biografia, e dopo aver fatto cenno ai fatti della raccolta civica d'arte antica, sembra opportuno - nell'economia di un testo che intende avvicinare la figura di Viale e indagarne i rapporti con l'arte contemporanea<sup>109</sup> e con la Biennale di Venezia - tentare di sintetizzare quale sia stato il ruolo del direttore nella conservazione e valorizzazione dell'arte contemporanea a Torino.

Nel 1961, riferendosi alla nuova Galleria d'Arte Moderna di Torino, Viale scriveva: «per quel molto che ne ho sentito dire, per quel che da tanti ne è stato scritto, mi pare che sia un'opera che onora la nostra Città.»<sup>110</sup>

L'atto di inizio della nuova sede risale a circa trent'anni prima: già nel 1930, infatti, Viale notificava ai lettori della rivista municipale la disposizione del podestà per la costruzione di una nuova sede per la Galleria d'Arte Moderna<sup>111</sup>. Tuttavia, prima di affrontare il cantiere, si optò per il riordino delle collezioni, che, stando ai suoi programmi, sarebbe stato portato a termine appena un anno dopo, nel 1931<sup>112</sup>. La risistemazione delle collezioni era sentita come un'urgenza dal direttore che poco oltre si trovava ad affermare: «[...] ve n'era

---

<sup>107</sup> To, AMC, SCD 17, pratica non numerata.

<sup>108</sup> La sottolineatura è nel dattiloscritto.

<sup>109</sup> L'operato di Viale nel campo dell'arte contemporanea fu molto apprezzato da diversi studiosi: lo si evince dalle lettere ricevute dal direttore nel corso degli anni, ora conservate nell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, nelle cartelle della corrispondenza e in quelle relative alle singole manifestazioni cui prese parte. Anche in Griseri (*Vittorio Viale...* cit., p. 193), dove è citato Giulio Carlo Argan.

<sup>110</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p.16. Ugualmente significativa è, poco oltre, la menzione del convegno di Museografia, indetto dall'Unesco per l'anno seguente, che si sarebbe svolto proprio negli spazi della GAM. Villa (*Una sonora clausura...* cit., p. 86), poi, riporta parte di una lettera del 12 novembre 1962, indirizzata a Bernard Giron, l'allora segretario generale della Jeunesse des Arts Plastiques di Bruxelles, in cui Viale sottoscrive un altro testo programmatico. Il fatto che il direttore esordisca rimarcando la sua provenienza dall'archeologia accresce, di fatto, la forza delle sue parole: «a me che provengo dall'archeologia, è sempre parso che solo una Galleria d'arte moderna possa rappresentare il centro vivo e catalizzatore per l'attività artistica di un paese e di una città. Per questo mi sono dato anima e corpo per ricostruire ab imis fundamentis la nuova Galleria d'arte moderna di Torino. [...] E solo in una Galleria d'arte moderna si può sentire la vita che pulsa, tutta la vita del nostro tempo, e si può attraverso alla divinizzazione degli artisti maggiori, veder balenare nel futuro».

<sup>111</sup> VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 3. La città di Torino aveva avviato, prima in Italia, una collezione d'arte contemporanea; Viale collocava la sua costituzione originaria nel 1860, il Museo Civico, invece, aprì al pubblico tre anni più tardi.

<sup>112</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

bisogno»<sup>113</sup>. Ciò che più lo aveva addolorato era stata la scarsa cura dedicata alle opere prima del suo arrivo; infatti, descrivendo quanto ereditato, era stato costretto ad ammettere: «Non vi è [...] nella disposizione dei quadri un ordine, un sistema, e la visita delle 14 sale riesce sempre, oltre che confusa, faticosa e poco proficua»<sup>114</sup>; il motivo di questo disinteresse veniva esplicitamente ricondotto alla «poca estimazione in cui [...] la galleria <era> tenuta»<sup>115</sup>. La soluzione proposta da Viale prevedeva che le opere venissero scelte, come per la sezione d'arte antica, con maggiore severità e che il nuovo ordinamento seguisse un criterio cronologico e per "scuole": prima i Piemontesi, poi gli altri artisti italiani e i pochi stranieri; una sala era inoltre riservata unicamente all'esposizione dei nuovi acquisti<sup>116</sup>.

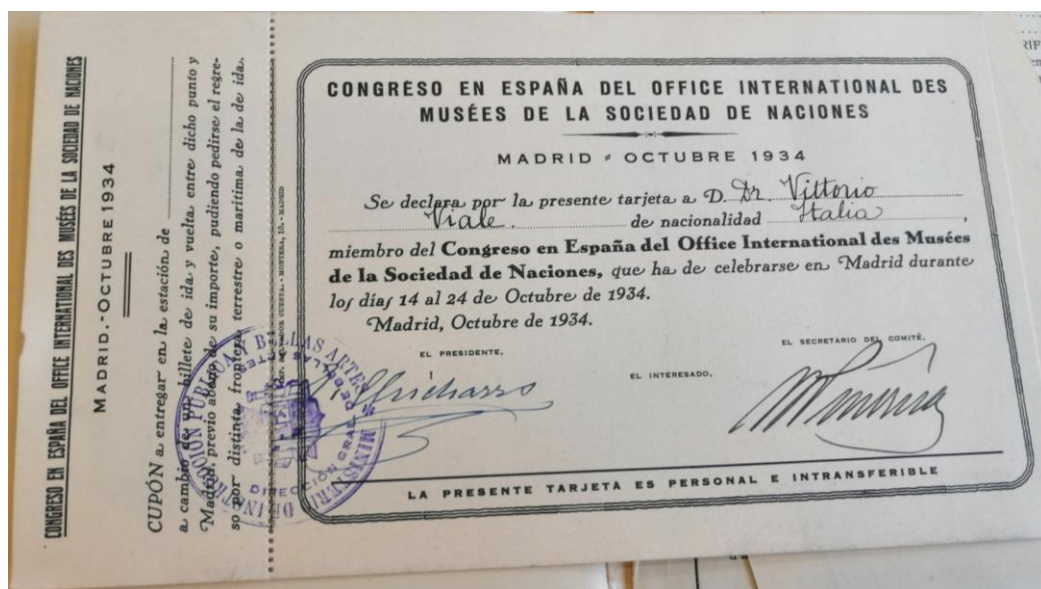


Figura 7: Tessera di ingresso per la Conferenza di Madrid (1934), recto. In To, AMC, CAA 139, "Varie", 1934.

<sup>113</sup> Cfr. ibidem.

<sup>114</sup> L'ordinamento di partenza, come accennato, risale alla direzione di Vittorio Avondo.

<sup>115</sup> Cfr. ibidem.

<sup>116</sup> Cfr. ibidem. Anche in: ZANARDO, *I musei civici negli anni Venti...* cit., p. 182. Parte del saggio, infatti, è dedicata alla Galleria Civica d'Arte Moderna durante la direzione di Lorenzo Rovere. Bertolino rileva che alcune immagini del nuovo allestimento erano comparse su *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*, gli atti della Conférence internationale d'études, svoltasi a Madrid tra il 14 e il 21 ottobre 1934, cui Viale partecipò come uditor. La pubblicazione, che faceva parte dei titoli conservati nella biblioteca del museo, era poi stata prestata a Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, i due architetti che, con Viale, avevano progettato la nuova Galleria Civica d'arte moderna. Bertolino desume questa informazione da una lettera di Bassi a Viale datata 13 ottobre 1953, in To, AMC 2730. Cfr. GIORGINA BERTOLINO, *Il museo architettato. La Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino nel dialogo fra Carlo Bassi, Goffredo Boschetti e Vittorio Viale* in *Dalle bombe al museo 1942-1959. La rinascita dell'arte moderna, l'esempio della GAM di Torino*, a cura di Riccardo Passoni e Giordina Bertolino, da un'idea di Carolyn Christov-Bakargiev, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016, pp. 71-83, qui p.74. Sul riordinamento della collezione d'arte moderna e della sua risonanza a livello internazionale si veda anche: VILLA, *Una sonora clausura...* cit., p. 25.

Tuttavia, dopo la riorganizzazione, restava ancora da risolvere il problema del «vecchio e inadatto baraccone provvisorio»<sup>117</sup>. Il Padiglione, progettato da Giuseppe Calderini e costruito lungo corso Siccardi in occasione della Quarta Esposizione Nazionale di Belle Arti (Torino, 1880), dal 1895 ospitava, o meglio, «mal ospitava»<sup>118</sup> le collezioni di arte moderna del museo civico. Questo, fino al 1942, quando - come già accennato - esso fu in parte abbattuto dallo scoppio di una bomba. Sebbene i danni causati dall'esplosione non fossero stati pochi - erano state danneggiate anche alcune grandi statue, cui non si era riusciti a trovare un ricovero adeguato -, nel 1947<sup>119</sup> una parte delle opere venne ricollocata nelle poche sale superstiti, riadattate allo scopo<sup>120</sup>. Quando, poi, nel 1949 si erano verificati dei cedimenti anche nelle parti riallestite, il Comune aveva approvato la costruzione di una nuova galleria; nei mesi immediatamente successivi alla delibera, a Viale spettò immaginare da zero il nuovo museo e

---

<sup>117</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p.9.

<sup>118</sup> Cfr. ibidem. Anche nel resoconto sulla vita dei musei nel 1931, Viale lamentava la situazione imposta dal Padiglione Calderini: tuttavia, si stavano eseguendo dei lavori per tentare almeno di «rafforzarlo in ogni sua parte». Le problematiche necessitate da questa sede, eretta originariamente solo per una funzione transitoria, si ripercuotevano sia sulla fruizione che sulla corretta conservazione delle opere; scriveva Viale: «le nebbie, l'umido, il gelo liberamente filtranti nell'ambiente hanno arrecato gravi danni ai dipinti». (VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1932*, in "Torino", rassegna mensile del comune XII (ottobre 1932), N.10, pp. 133-177, qui p. 133). (L'articolo, pur avendo come titolo *I Musei civici nel 1932*, si riferisce all'attività del 1931). Vedasi anche: PAOLO THAON DI REVEL, *La vita amministrativa della città di Torino nel 1931 - IX -X, relazione del Podestà alla consulta municipale in seduta 30 aprile 1932, X*, in "Torino", rassegna mensile del comune XII (aprile 1932), N 4, pp. 3-33, qui p. 23. Ancora nel 1933, ripercorrendo quanto avvenuto nel corso dell'anno appena concluso, Viale tornava sul «vecchio edificio». Il podestà aveva permesso che venisse svolta una nuova serie di lavori, tra cui il ripristino degli ambienti del primo piano, il rifacimento del tetto, dal quale - come accennato - filtravano freddo e umidità, e una nuova decorazione delle sale perché fosse data loro «una degna veste di decoro e di luminosa accogliente fastosità». Il direttore si soffermava, poi, ancora una volta, sull'ordinamento delle opere: tutte le statue più grandi erano state radunate in un solo, scenografico, ambiente, mentre i dipinti erano stati disposti cronologicamente su un unico registro, divisi, ove possibile, per «affinità di ideali d'arte». Una sala a se stante - come previsto - era stata adibita alla presentazione delle opere straniere: «un ben piccolo e poco importante nucleo [...]: ventotto quadri in tutto». Cfr. VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1932*, in "Torino", rassegna mensile del comune XIII (settembre 1933), N.9, pp. 9-31, qui pp. 9-10. È interessante notare che Viale, fin da quel momento, avesse espresso il desiderio di arricchire la sezione degli stranieri: avrebbe successivamente avuto modo di concretizzare questo intento, anche, e soprattutto, con le acquisizioni alla Biennale di Venezia.

<sup>119</sup> È bene ricordare che, nonostante le terribili condizioni della sua sede, l'attività del Museo Civico d'Arte Moderna non si era fermata: nel 1947, infatti, Viale e l'amico Marziano Bernardi avevano allestito una mostra di cinquanta dipinti di Antonio Fontanesi, da collezioni pubbliche e private, nella Galleria de "La Gazzetta del Popolo". Lo scopo di questa mostra era, ancora una volta, promuovere l'attività della Galleria. Cfr. MARCO ROSCI, *Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945*, in *1945-1965: Arte italiana e straniera: le collezioni della Galleria civica d'arte moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle belle arti, luglio-ottobre 1987), a cura di Paolo Fossati, Rosanna Maggio Serra, Marco Rosci, Milano, Electa, 1987 pp. 20-28, qui p. 22. Sull'attività della "Gazzetta del Popolo" nel campo dell'informazione e della cultura, con il patrocinio del Consiglio Regionale del Piemonte, del Polo del '900 e del Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, è stata organizzata la mostra "La Gazzetta del Popolo. 135 anni tra storia, giornalismo e cultura". L'esposizione, a cura di Luca Rolandi, è stata visitabile dal 18 aprile al 19 maggio 2019 in tre diverse sedi: il Museo nazionale del Risorgimento Palazzo Carignano, Palazzo Lascaris e il Polo del '900; in ciascuna di esse veniva raccontato un diverso momento della storia dell'importante testata. Poiché per il momento non è stato possibile reperire le specifiche bibliografiche del catalogo che è in corso di pubblicazione, tutte le informazioni sono state desunte dalla pagina web del Polo del '900 dedicata alla manifestazione <https://www.polodel900.it/la-gazzetta-del-popolo-135-anni-tra-storia-giornalismo-e-cultura/> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>120</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p.137; anche in BERTOLINO, *Il museo architettato...* cit., p.76.

redigere il bando di concorso nazionale, ufficializzato nel 1951, per la sua ricostruzione.<sup>121</sup> Nei due anni seguenti la commissione giudicatrice<sup>122</sup> esaminò in primo grado i 43 progetti ricevuti e ne promosse tre per il secondo grado<sup>123</sup>; il 16 luglio 1952 *Continuità 72*, il progetto di Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, venne designato vincitore.<sup>124</sup> I lavori iniziarono nel maggio del 1954<sup>125</sup> e alla fine di luglio<sup>126</sup> si tenne la cerimonia per la posa della prima pietra nello stesso luogo che per oltre settant'anni aveva ospitato il Padiglione Calderini<sup>127</sup>; le opere, invece, avevano trovato una sistemazione provvisoria nel Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, al Valentino<sup>128</sup>. Uno degli aspetti più rivoluzionari del progetto consisteva nel fatto che, per la prima volta nella storia urbanistica del centro di Torino, si sarebbe costruito lungo la diagonale dell'isolato e non parallelamente alla maglia ortogonale. Il motivo di una scelta così "ardita" era giustificato dal fatto che, in questo modo, il corpo centrale della nuova costruzione si sarebbe venuto a trovare lungo l'asse eliotermico «il più favorevole per una buona illuminazione»<sup>129</sup>. La nuova struttura era composta da tre corpi:

uno centrale più grande a tre piani fuori terra destinato oltre che alla direzione ed agli uffici, alle mostre permanenti delle raccolte del museo [...]; gli altri due, più piccoli, dipartentisi dalle opposte estremità del corpo centrale, e nei quali si trovano: in quello a est verso il Corso Galileo Ferraris [...], al pianterreno una bellissima sala per conferenze e per film capace di 380 posti [...], e al primo

---

<sup>121</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p.9. In *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 137, invece, l'anno riportato per l'ufficializzazione del bando di concorso è il 1950.

<sup>122</sup> I tredici giudici che componevano la commissione erano: il sindaco Amedeo Peyron, gli assessori Vitantonio Putaturo, Natale Reviglio e Maria Tettamanzi Cesaro, quest'ultima, assessore all'Istruzione e Belle Arti, poi Arturo Midana, e Vittorio Bonadè Bottino, in rappresentanza rispettivamente dell'Ordine degli Architetti e dell'Ordine degli Ingegneri, e, perché facessero le veci dei Comitati dei Musei Civici, Viale e i sei membri eletti per regolamento dal Consiglio Comunale: Felice Bardella, Franco Berlanda, Marziano Bernardi, Giovanni Chevalley, Gabriele Mucchi e Piero Sanpaulesi. Cfr. BERTOLINO, *Il museo architettato...* cit., p. 82, nota 35.

<sup>123</sup> Bertolino (*Il museo architettato...* cit., p. 76) riporta anche i nomi degli altri progettisti selezionati per il secondo grado: dietro *Toro Museo 9967* e *Antigone 51*, si celavano i nomi di Romolo Donatelli, Ippolito Malaguzzi Valeri ed Ezio Sgrelli, per il primo, e Mario Roggero, Roberto Gabetti e Aymaro Oreglia d'Isola, per il secondo. Grazie ad alcune soluzioni innovative in essi proposte, erano poi stati menzionati altri due progetti, cui avevano collaborato Carlo Aymonino e Carlo Mollino.

<sup>124</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p.138. Bertolino (*Il museo architettato...* cit., p.76) nota come la modernità di questo progetto avesse posto Torino al centro del dibattito su museografia e architettura che andava sviluppandosi in Italia. Viene inoltre ricordato che il progetto per la nuova galleria era stato presentato al congresso internazionale dell'I.C.O.M., tenutosi a Milano e a Genova dal 6 al 12 luglio 1953. A giocare un ruolo fondamentale perché il progetto venisse discusso in questa occasione erano stati donne e uomini di museo: Fernanda Wittgens, Giulio Carlo Argan, Caterina Marcenaro e, ovviamente, Viale.

<sup>125</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 8.

<sup>126</sup> 30 luglio 1954, in GIUSEPPE BERTA, *Torino e la GAM: tra storia e contemporaneità*, in *Dalle bombe al museo...* cit. pp. 27-50, qui p.33 e in BERTOLINO, *Il museo architettato...* cit., p. 77.

<sup>127</sup> La galleria «è sorta nell'isolato di circa 7800 mq. fra il Corso Galileo Ferraris, Via Magenta, Via Fanti e Via Vela, in una zona urbanisticamente centralissima della città, a pochi passi da Porta Nuova, lungo il Corso Vittorio Emanuele che è l'asse del futuro centro direzionale cittadino», in VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 9.

<sup>128</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 138.

<sup>129</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 9. Qui il direttore manifestava altresì profonda soddisfazione per la possibilità di lasciare le parti dell'isolato risparmiate dal volume del museo, libere per «ampie e riposanti zone di verde».

piano la biblioteca e fototeca di storia dell'arte ricca di oltre 20.000 volumi ed aperta agli studiosi [...]; nell'altro ad ovest verso Via Fanti [...] due grandiosi saloni, ciascuno di oltre 600 mq., nel seminterrato e al pianterreno, e due luminose gallerie al primo piano da servire per quelle mostre temporanee che costituiscono una necessità, una ragione d'essere ed una funzione essenziale connaturata agli scopi di un museo e specie di una galleria d'arte moderna.<sup>130</sup>

La disposizione strategica dei tre corpi permetteva che essi fossero tra loro distinti e indipendenti per le rispettive funzioni ma che, allo stesso tempo, compenetrandosi, garantissero «le condizioni per l'organismo vivo che deve essere un museo d'arte moderna»<sup>131</sup>.



Figura 8: La nuova sede in costruzione, da GAM "Storia di un edificio", presso artsandculture.google.com

Era stato Viale, nella relazione sulla vita dei Musei Civici tra il 1959 e il 1960, a descrivere le soluzioni museografiche impiegate per la nuova costruzione che, a un anno dall'inaugurazione, avevano finalmente dato prova della propria funzionalità, smentendo tutti gli scetticismi e neutralizzando il sarcasmo. Oltre all'orientamento dell'edificio, anche la scelta di dotare i due piani dedicati alle mostre di pareti inclinate che permettessero, «con una concezione del tutto nuova nella casistica museale», «di illuminare ottimamente con la luce dall'alto anche le sale del piano sottostante», era stata, in origine, molto criticata.<sup>132</sup> Per

<sup>130</sup> Cfr. *ivi*, p. 10. Le omissioni corrispondono alle indicazioni delle tavole allegate al testo originale.

<sup>131</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>132</sup> Cfr. *ivi*, p. 11. Oltre all'illuminazione artificiale, un'intercapedine aperta nella parte centrale del piano superiore permetteva che la luce illuminasse verticalmente anche il centro del primo piano. Inoltre, un velario composto di lastre di Vetrocokke dava vita a «un ininterrotto soffitto luminoso», «diffondendo una luce intensa, e tuttavia uniforme e riposante negli ambienti e sulle opere». Sulla questione del velario ritorna anche Bertolino (*Il museo architettato...* p.78): i lavori di realizzazione dei lucernari durarono a lungo e determinarono l'allungamento delle tempistiche dell'intero cantiere.

la divisione interna degli spazi, invece, era stato predisposto un sistema di pareti mobili, in questo modo, veniva complessivamente salvaguardata l'unitarietà dei grandi ambienti, ma allo stesso tempo la sede era stata resa versatile per ogni tipo di esposizione.<sup>133</sup> I dipinti, invece, su suggerimento del direttore, venivano disposti grazie a una «leggera arpa di fili di ferro che distacca<va>no l'opera dal fondo, la isola<vano> creandole una sua più ariosa atmosfera»<sup>134</sup>.

Come gli altri musei progettati da Viale anche la nuova Galleria d'Arte Moderna era «a misura d'uomo», voluta e ordinata per i suoi visitatori. A metà di ogni piano, infatti, erano state allestite delle «sale di riposo» e, in anticipo sui tempi dei musei italiani, nel progetto originale era prevista anche una caffetteria<sup>135</sup>.

Nel 1961, con sollievo e soddisfazione, Viale scriveva:

Ora la galleria c'è. Bisognerà però renderla ricca ed aggiornata anche nelle collezioni, inserirla coraggiosamente nel movimento artistico internazionale, imprimerle con le mostre e le manifestazioni una sua fervida vita, ampliare la cerchia dei fedeli ed attivi amici, rendere il Museo abituale, accogliente meta del pubblico.<sup>136</sup>

In realtà prima che la nuova galleria fosse portata a termine non erano stati pochi i problemi occorsi durante i lavori<sup>137</sup>: in effetti, - dicendolo con le parole di Berta - si trattò di «un percorso tutt'altro che lineare, costellato di momenti

---

Ai rallentamenti, dovuti certamente anche a motivi economici, non si sarebbe potuto porre rimedio senza la donazione, sollecitata dagli amici del Museo Civico, della Vetrocoke, al Comune di Torino. In ultimo, sembra opportuno ricordare che, anche in occasione della citata risistemazione del Museo Archeologico di Ancona, nei soffitti restaurati erano stati aperti ampi lucernari. (Cfr. BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 23). Ulteriori notizie sul cantiere sono reperibili in Bertolino (*Il museo architettato...* cit., p.78), che ricorda le numerose visite di studiosi e uomini di museo alla "fabbrica" e cita i direttori del Boijmans Van Beunigen di Rotterdam e del Rijksmuseum di Amsterdam. Anche Rodolfo Pallucchini, che stava vagliando diverse possibilità per la risistemazione del Padiglione Centrale nei Giardini della Biennale di Venezia, aveva chiesto a Viale informazioni sui dispositivi che sarebbero stati approntati alla G.A.M. Pallucchini aveva già espresso questa stringente necessità nel 1952: «È chiaro che il padiglione italiano non risponde più alle esigenze della museografia moderna: poiché la sua ricostruzione, almeno per ora, resta una lontana aspirazione è gioco-forza ogni due anni sottoporlo a parziali modifiche». Cfr. RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952), Venezia, Alfieri, luglio 1952<sup>2</sup>, pp. XIX-XXXI, qui pp. XXVIII-XXIX.

<sup>133</sup> Cfr. ibidem. Ancora Bertolino (*Il museo architettato...* cit., p.79) riconosce: «il modulo offre a Viale l'opportunità per articolare una narrazione storica e raccoglierne le scansioni entro la dimensione raccolta di piccoli ambienti».

<sup>134</sup> Cfr. *ivi*, p. 12. Questa soluzione permetteva anche di ovviare al "problema" delle pareti inclinate. Poco oltre (p. 13) viene specificato che le soluzioni a ogni problema incontrato in sede di studio e realizzazione del progetto erano state tutte trovate col comune accordo del direttore, degli architetti progettisti, dell'ingegnere Mario Daprà, direttore dei lavori, e dei Servizi municipali.

<sup>135</sup> Cfr. ibidem. Villa (*Una sonora clausura...* cit., p. 67) segnala un altro "dispositivo" atto a fidelizzare i Torinesi: le domeniche gratuite. Di fatto, quella delle domeniche gratuite era una consuetudine dei Musei Civici di Viale, qui reiterata.

<sup>136</sup> Cfr. *ivi*, p. 16. Viale (pp. 54-55) rendeva anche conto del numero dei visitatori dei Musei Civici e, nonostante il dato fosse «abbastanza confortante», il direttore notava con disappunto: «potrebbero essere molti e molti di più, se si avessero a disposizione modeste possibilità di propaganda per attrarre il pubblico, per portarlo al Museo, per avvicinarlo alle opere d'arte». Peraltro, non si può non notare che il volume si chiude proprio sui visitatori, visto che «per un museo non c'è cosa più bella che veder affollate di pubblico le sue sale».

<sup>137</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 138. Qui vengono citati: «problemi costruttivi, di illuminazione, di sistemazione e di arredamento».



di difficoltà e di temporanee battute d'arresto, che solo la determinazione profusa da Viale nel compito che s'era attribuito permise di superare»<sup>138</sup>. Una delle motivazioni che Berta adduce per questi ritardi è l'eterogeneità del retroterra culturale torinese in bilico tra conservazione del passato e desiderio di innovazione<sup>139</sup>. Anche il rapporto con l'Amministrazione fu spesso ancipite e la difficoltà più grande, come spesso accade, fu quella riscontrata nella gestione delle spese. Inizialmente, il preventivo, che teneva conto dell'indennizzo statale per i danni bellici subiti dal Padiglione Calderini, era di 521 milioni di lire, ma al termine dei lavori cifra stimata arrivò quasi a raddoppiare<sup>140</sup>. A ogni modo, il 31 ottobre 1959<sup>141</sup> Giovanni Gronchi inaugurò la nuova Galleria e, nel padiglione appositamente costruito per le mostre temporanee, la mostra "Capolavori di arte moderna nelle raccolte private italiane".<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> BERTA, *Torino e la GAM...* cit., p.28; si è già citato, a titolo di esempio, il caso dei velari in Vetrocoker. Poche righe dopo, inoltre, Berta insiste sul ruolo giocato da Viale non solo in sede di progettazione, ma anche nel tessere la rete di relazioni necessarie al suo completamento: «La sua era stata, per certi versi, un'impresa solitaria, o almeno che aveva condotto contando in primo luogo sulle sue forze e sulla costante capacità di persuasione, rivolta a tutti coloro che potevano essere in grado di influire sul risultato finale».

<sup>139</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>140</sup> Cfr. *ivi*, p. 33; Viale (*Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 9) notifica che si è riusciti a costruire la Galleria con «una spesa poco sotto il miliardo di lire». Berta (p.33) ricorda inoltre che, probabilmente anche a causa di questo sfioramento di budget, Viale non solo non era stato invitato a parlare alla cerimonia di inaugurazione, ma non era stato nemmeno nominato nel discorso tenuto dall'assessore Maria Tettamanzi Cesaro. Questa volontaria omissione doveva poi aver innescato la reazione di quattro membri del consiglio direttivo della nuova Galleria d'Arte Moderna. Si trattava di due critici e due artisti: Luigi Carluccio, Marziano Bernardi, Felice Casorati e Umberto Baglioni, che rassegnarono le dimissioni nei primissimi giorni di novembre proprio all'indomani della cerimonia di inaugurazione. Sembra opportuno evidenziare che per il quadriennio in questione il comitato direttivo era composto dai quattro membri dimissionari, da Viale e dalla Tettamanzi stessa. (Cfr. VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. non numerata.) Il rumoroso silenzio era giunto nel frattempo anche alle orecchie di altri insigni colleghi di Viale. Giulio Carlo Argan gli aveva espresso la propria solidarietà in una lettera, in cui era specificato che il nuovo museo non sarebbe stato per le istituzioni ma per gli studiosi e sarebbe vissuto più del ricordo di una «cerimonia inaugurale guastata da una penosa, ma in fondo spiegabile, incomprendibile». Anche Pallucchini, esprimendo le proprie considerazioni sulle scelte espositive e sulle soluzioni museografiche, aveva invitato Viale a bilanciare la delusione provocata dal misconoscimento delle autorità con la soddisfazione di quanto era riuscito a costruire. Cfr. VILLA, *Una sonora clausura...* cit., p. 68.

<sup>141</sup> Viale (*Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., pp. 7; 9) notava che nel 1960 sarebbe caduto il centesimo anniversario della costituzione del Museo Civico di Torino. La GAM, invece, era stata la prima sede museale «progettata e costruita dalle fondamenta» in Italia.

<sup>142</sup> Cfr. *ivi*, p. 18. Anche in *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 138.



Figura 9: Uno scatto dell'inaugurazione della G.A.M., in GAM "Storia di un edificio", artsandculture.google.com.

Un anno dopo, Viale definiva la GAM «uno dei più moderni complessi museografici d'Europa»<sup>143</sup>. Il termine «complesso» non è utilizzato in maniera casuale dal momento che la nuova sede non era stata pensata come semplice spazio espositivo: era infatti stata corredata di ambienti che le avrebbero permesso di esprimere appieno le funzionalità di un museo. Nel sottosuolo, in un'area circa 3000 metri quadrati, si celavano i suoi depositi, che, attrezzati con speciali supporti, permettevano una facile consultazione delle opere<sup>144</sup>. Erano anche stati costruiti spazi *ad hoc* per l'atelier di restauro, per il laboratorio fotografico, «corredato» di un ricco archivio<sup>145</sup>, per la biblioteca e per la sala conferenze, che contava 400 posti<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> Cfr. *ivi*, p. 8. Un concetto simile, espresso in termini diversi, ritorna in Argan (*Vittorio Viale...* cit., pp. 5-6), che nella primissima riga del testo descrive Vittorio Viale come «un magnifico costruttore di attrezzature culturali».

<sup>144</sup> Cfr. *ivi*, p. 12.

<sup>145</sup> Sull' archivio fotografico, che – come accennato - era stato fondato a partire dal 1931, vedansi anche VITTORIO VIALE, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, estratto da "Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti" XV (1933 - XI), pp. 3-6, consultabile online in <http://mostrabarocco1937.fondazione1563.it/doc/viale-necessita-archivio-fotografico.pdf> (ultimo accesso: 28/09/2021).; VIALE, *Agli amici...* cit., p. non numerata; BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 11-12 e PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 149.

<sup>146</sup> La sala conferenze della Galleria d'Arte Moderna, nel maggio seguente, avrebbe ospitato il citato convegno dei migliori architetti museali provenienti da tutto il mondo, indetto dall'Unesco, e, nel maggio del 1959, la conferenza "Muséet et Architecture" promossa dall'I.C.O.M. Tra il 15 e il 16 novembre 1959, inoltre, il Museo organizzò un convegno in collaborazione con l'Associazione nazionale dei Musei Italiani e l'Associazione dei direttori e funzionari dei musei locali. In realtà, tra

Quando nel 1965 Viale passò il testimone al suo collaboratore di lunga data Luigi Mallé<sup>147</sup>, la Galleria aveva all'attivo 35 mostre di arte antica e moderna, organizzate tra il 31 ottobre 1959 e il 31 ottobre 1965<sup>148</sup>.



Figura 10: La G.A.M. in uno scatto che lascia intravedere la manica della Biblioteca d'Arte. Fotografia di Fabrizia Di Rovasenda, 2010, museotorino.it

---

gli usi immaginati per detta sala c'erano anche «cicli di conferenze da tenersi da insigni studiosi e critici, proiezioni di documentari, dibattiti sui più scottanti problemi d'arte moderna». Purtroppo, a causa dei tagli alle dotazioni del museo, fino al 1960 l'unica conferenza che fu possibile organizzare fu quella di Pallucchini su Giorgio Morandi. Più numerose, fortunatamente, furono le presentazioni di mostre tenute dai curatori, come nel caso di Jacques Lassaingne per "Robert e Sonia Delaunay", di Franco Russoli per "Nicolas de Staël" e di Argan per "Cinque scultori d'oggi Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani". (In VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., pp. 20-21).

<sup>147</sup> Su Luigi Mallé vedasi: *Studi e ricerche di storia dell'arte in memoria di Luigi Mallé*, a cura di Luciano Tamburini, Torino, Associazione Amici dei musei civici di Torino, 1981. Sul museo da lui fondato vedasi: *Museo Mallé*, a cura di Elena Ragusa, Savigliano, l'Artistica, 1995.

<sup>148</sup> *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 138. Quando, nel 1978, a un anno dalla sua scomparsa scrive il suo saggio su Vittorio Viale (*Vittorio Viale...*cit.), Griseri riferisce della necessità di ristrutturare l'edificio perché il grande uso fatto, ne aveva logorato le strutture.

### 3. Il Museo della Città di Torino

Stando a una testimonianza di Silvana Pettenati raccolta da Bocasso nella propria tesi di laurea<sup>149</sup>, il direttore aveva una «visione organica» dei propri incarichi. È questa concezione che, secondo Pettenati, ci permette di comprendere perché Viale continuò a reggere contemporaneamente le direzioni del Museo Civico di Arte Antica e della Galleria d'Arte Moderna. In effetti, il contenuto di questa affermazione può trovare un altro chiaro riscontro, oltre che nella biografia dello stesso Viale, anche nei racconti di chi, nel corso degli anni, aveva lavorato con lui. È utile, forse, tenere a mente questa indicazione per parlare, almeno per sommi capi, di un altro progetto museale, di cui, sebbene Viale lo avesse fortemente desiderato, non poté mai vedere il compimento. «Per trenta e più anni il Museo della Città di Torino è stato mio costante pensiero, mia fervente speranza, mio fermo, ed ahimè! Sempre deluso proposito», ammetteva il direttore.<sup>150</sup>

La volontà di fondare il Museo di Torino, in effetti, era già stata espressa nei primi anni Trenta<sup>151</sup>, quando - come spiega Pagella - già si cercava di costruire un «sistema museale cittadino». Un embrione di detto sistema aveva preso forma nel 1942, quando Borgo Medievale, Mole Antonelliana<sup>152</sup> e patrimonio archeologico erano venuti a trovarsi sotto l'egida del direttore dei Musei Civici.<sup>153</sup> Il sistema non poteva, però, considerarsi completamente funzionante proprio per la mancanza del Museo della Città di Torino. Viale era poi tornato sulla questione dell'unificazione dei musei quattro anni dopo, il 27 febbraio 1946, in municipio, durante una seduta dedicata a musei e biblioteche,

---

<sup>149</sup> Cfr. BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 27.

<sup>150</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 37.

<sup>151</sup> Già nella prima relazione, quella redatta nel 1931, inerente al 1930, Viale (*I Musei civici nel 1930...*cit., pp. 13-14) citava l'acquisto di «ben 25 rami incisi, riguardanti per lo più monumenti di Torino del sei e settecento» e aggiungeva: «questi ultimi oltre che per il loro intrinseco valore artistico, apportano un buon contributo ad una raccolta, che ritengo necessaria: quella che deve adunare i ricordi e le memorie di Torino, dalla romana Augusta, alla gloriosa Capitale del primo regno d'Italia: documenti, stampe, quadri, disegni, avanzi di edifici distrutti. Così i Torinesi potranno ripercorrere la storia, specialmente edilizia della loro Città, non solo nei suoi grandi tratti, ma anche nei minori dettagli, quasi sempre ignorati. Il Museo possiede già un cospicuo fondo di materiali: non sarà difficile accrescerlo e completarlo». Sembra utile, tuttavia, specificare che un simile progetto era già stato ragionato prima dell'arrivo di Viale ai Musei Civici. Il direttore, infatti, ricordava come cinque anni prima del 1930, diversi uomini di spicco della cultura torinese, tra cui anche Lorenzo Rovere e Silvio Simeom avessero, a più riprese, espresso la sua stessa necessità, mai soddisfatta. (Cfr. VITTORIO VIALE, *Il Museo storico di Torino*, in *Immagini di Torino nei secoli. Proposta per la costituzione di un museo storico della città di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 20 maggio-2 giugno 1969), a cura di Ada Peyrot e Vittorio Viale, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1969, pp. 15-19, qui p.15).

<sup>152</sup> Da Abram (SARA ABRAM, *Per un museo di storia della città a Torino. Ipotesi e progetti da Vittorio Avondo a Vittorio Viale*, intervento al convegno *Vita e attività* 21 aprile 2009), Bocasso (pp. 60-61) desume un'ulteriore fase che avrebbe avuto come sede di destinazione proprio la Mole Antonelliana. A partire dal 1940, infatti, il Comune aveva iniziato a consegnare a Viale materiale di varia natura che fino ad allora era stato conservato nell'Archivio generale; parallelamente, poi, Simeom si era impegnato a donare le sue raccolte proprio a quel museo che lì si sarebbe dovuto allestire.

<sup>153</sup> Cfr. PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...*cit. p. 153.

proponendo la costruzione di un unico edificio in grado di ospitare adeguatamente la Galleria d'Arte Moderna, la Pinacoteca Sabauda e le opere provenienti dell'Accademia Albertina di Belle Arti<sup>154</sup>; la proposta però non venne accolta<sup>155</sup>. Un momento di svolta sembrò giungere nel 1961, anno in cui Viale notificava una deliberazione della Civica Amministrazione, datata settembre 1960, grazie alla quale era finalmente stato istituito il Museo della Città di Torino, provvisoriamente disposto al primo piano di Palazzo Cavour.<sup>156</sup> In realtà, nello stesso anno, dopo che al medesimo scopo era stato suggerito anche il Castello del Valentino, ennesima proposta esauritasi in un nulla di fatto, il direttore sperava ancora di poter vedere il suo progetto concretizzato almeno in occasione di "Italia '61", celebrazione del centesimo Anniversario dell'Unità d'Italia<sup>157</sup>. Secondo Pagella, la ragione ultima che impedì la realizzazione del Museo della Città di Torino fu, nel 1974, l'acquisto<sup>158</sup> da parte dell'Archivio Storico Comunale della collezione Simeom<sup>159</sup>.

L'importanza di un museo che avrebbe dovuto «raccolgere e conservare i documenti e le memorie, ed illustrare le vicende storiche, lo sviluppo edilizio, i monumenti, le caratteristiche ed i costumi locali, la vita ed il lavoro del suo popolo»<sup>160</sup> è chiarita da Berta<sup>161</sup>. Il professore sottolinea, infatti, che alla base di questo progetto stava l'incertezza di una città che stava cambiando radicalmente perseguendo una vocazione industriale, causa di sostanziali modifiche a livello urbano, e il direttore «era convinto che la città avesse necessità di pervenire a una coscienza di sé agendo attraverso la cultura e le sue istituzioni»<sup>162</sup>. Un'altra fondamentale fonte di informazioni su questo argomento è la relazione<sup>163</sup> tenuta da Viale il 12 marzo del 1959, durante una seduta del Rotary Club, poi rielaborata in occasione della mostra "Immagini di Torino nei secoli. Proposta per la costituzione di un museo storico della città di

---

<sup>154</sup> È bene notare che, se la proposta avesse avuto seguito, alle collezioni di proprietà del Comune sarebbero state annesse collezioni di proprietà statale come quelle della Regia Pinacoteca e del Museo di Antichità e - come sottolinea Avataneo (*I musei di Torino dal 1860 al 1930...cit.*, p- 219) - le collezioni di appartenenza regia sarebbero state trasferite al Municipio in comodato perpetuo.

<sup>155</sup> Cfr. GREGORIO MAZZONIS, *Cronologia*, in *Dalle bombe al museo...* cit., p. 122.

<sup>156</sup> Cfr. VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 37.

<sup>157</sup> Cfr. ibidem. A proposito Viale scriveva: «È auspicabile coincidenza che il Museo nasca nell'anno delle gloriose celebrazioni centenarie del 1961; ed è bella e lieta promessa per la sua prima organizzazione che i maggiori collezionisti di memorie e di cimeli su Torino abbiano generosamente consentito al temporaneo prestito di molti materiali. [...] Il Museo presto ci sarà: possa anch'esso entrare nel cuore dei torinesi creandosi un'attiva appassionata schiera di patroni e di amici». Anche in: PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., pp. 153-154.

<sup>158</sup> Su Silvio Simeom vedasi: VITTORIO VIALE, *In memoria di Silvio Simeom*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", N.S., II (1948), pp. 218-219.

<sup>159</sup> Cfr. *ivi*, p. 154.

<sup>160</sup> La citazione è tratta da PAGELLA, *"Uno specialista perfetto"...* cit., p. 153.

<sup>161</sup> Cfr. BERTA, *Torino e la GAM...* cit., p.29.

<sup>162</sup> Cfr. ibidem.

<sup>163</sup> VITTORIO VIALE, *Il Museo di Torino*, Rotary Club di Torino, 12 marzo 1959, Museo Civico, Torino, Tip. Graziano, Torino, 1959. Tale relazione, rielaborata, costituisce la premessa del catalogo di cui alla nota 164.

Torino”<sup>164</sup>. Berta ne riporta alcuni significativi passaggi, utili per comprendere quale fosse un’altra finalità sottesa al progetto che avrebbe accomunato Torino non solo ad altre città italiane<sup>165</sup>, che avevano già visto la nascita di un museo che ne divulgasse la storia, ma anche a importanti città oltre oceano, come New York. In proposito, Viale scriveva: «Il museo rappresenta un elemento importante per la formazione di buoni cittadini»<sup>166</sup>; la volontà, dunque, era quella di fare in modo che - con le parole di Berta - «Torino si riappropriasse di un passato che non <era> presente nella sensibilità dei suoi abitanti»<sup>167</sup>.

Un progetto molto simile, e allo stesso tempo molto diverso rispetto a quanto Viale avesse potuto immaginare negli anni Trenta del Novecento o nel 1961, vide la luce il 17 marzo 2011, giorno del 150° Anniversario dell’Unità d’Italia<sup>168</sup>; si tratta di MuseoTorino<sup>169</sup>: «un museo della città e di storia della città», non «un nuovo museo, ma [...] un museo nuovo»<sup>170</sup>. Il MuseoTorino, infatti, grazie alle moderne tecnologie, può «assumere la duplice identità di museo reale - un museo diffuso, “grande come la città” - e di museo virtuale»<sup>171</sup>. Dotata di una ricca biblioteca digitale, di una galleria di immagini e di una sitoteca, la pagina web del MuseoTorino ha un’interfaccia particolarmente intuitiva, che rende la consultazione molto semplice. Il “visitatore” può infatti scegliere di esplorare un luogo individuato sulla mappa di Torino che si apre nella homepage; un menù a tendina, inoltre, permette la navigazione per cronologia, per tema o per categoria. Il progetto è stato insignito del premio “Information Communication Technology”, uno dei tre riconoscimenti assegnati dal “Premio Icom Italia – Musei dell’anno 2011”<sup>172</sup>.

---

<sup>164</sup> Cfr. *Immagini di Torino nei secoli...* cit. Anche Carboneri (*Commemorazione...* cit., p.9) cita la mostra, rimarcando la sua natura «di [...] proposta, tenacemente perseguita, di un Museo storico della città di Torino».

<sup>165</sup> In proposito Avataneo (*I musei di Torino dal 1860 al 1930...* cit., p. 219) cita i casi di Bologna e Venezia.

<sup>166</sup> Cfr. VIALE, *Il Museo di Torino...* cit., riportato da Berta (*Torino e la GAM...* cit., p. 29).

<sup>167</sup> BERTA, *Torino e la GAM...* cit., p. 30.

<sup>168</sup> Il progetto si concretizzava esattamente cinquant’anni dopo Italia ’61, occasione che, come visto, era a suo tempo stata indicata da Viale tra le più plausibili per la costituzione del Museo della Città di Torino.

<sup>169</sup> Cfr. <https://www.museotorino.it> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>170</sup> Lettera del Direttore, 17 marzo 2011, consultabile online all’indirizzo [https://www.museotorino.it/resources/pdf/archive/lettera\\_del\\_direttore\\_17\\_marzo\\_2011.pdf](https://www.museotorino.it/resources/pdf/archive/lettera_del_direttore_17_marzo_2011.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021). All’epoca della fondazione il direttore era Daniele Jalla, oggi a dirigere il MuseoTorino è Monica Sciajno.

<sup>171</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>172</sup> [https://www.museotorino.it/resources/content/160276/CS\\_MuseoTorino\\_Premio\\_ICOM\\_2011.pdf](https://www.museotorino.it/resources/content/160276/CS_MuseoTorino_Premio_ICOM_2011.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021). Nella motivazione si legge: «Il progetto MuseoTorino costituisce una delle più avanzate interpretazioni dell’ecomuseologia internazionale, in cui una grande metropoli - Torino - si fa letteralmente museo di se stessa». In particolare, esso permette di unire il concetto «tutto italiano» di “museo diffuso” con quello di “ecomuseo”, riconducibile a una matrice internazionale. Viene anche posto in evidenza come, per esso, lo «strumento tecnologico» non sia mero «accessorio», ma costituisca «il vero *medium* del museo stesso». La possibilità di partecipare data ai “visitatori”, infine, con l’apertura di «nuove frontiere all’applicazione delle nuove tecnologie al patrimonio culturale», mira «al superamento dell’idea enciclopedica che stava alla base della nascita del museo moderno che prevedeva lo spostamento fisico degli oggetti, in una logica di rispetto delle connessioni spazio temporali in cui il contesto arricchisce di senso ogni incontro».

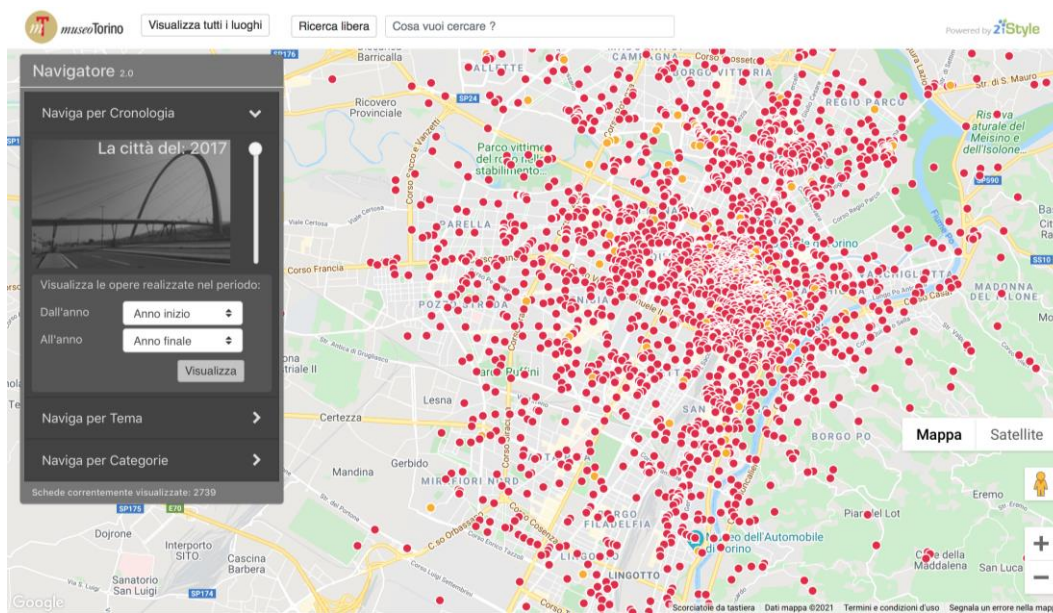


Figura 11: Un dettaglio del navigatore di MuseoTorino.

Anche se in una veste completamente diversa, sembra di poter comunque intravedere in MuseoTorino parte di quelle speranze che Viale aveva riposto nel proprio progetto del Museo della Città di Torino: un'istituzione, cioè, che fosse costruita da e per chi, come lui, amasse Torino.

#### 4. Le Mostre

Nei trentacinque anni che videro Viale alla direzione dei Musei Civici, furono oltre ottanta le mostre organizzate<sup>173</sup>. Tra coloro che hanno espresso ammirazione anche per questo ramo di attività, oltre a Roberto Longhi<sup>174</sup>, va ricordato almeno Giulio Carlo Argan che, nel volume di studi in onore di Viale, subito dopo aver reso conto delle difficoltà incontrate da chi organizza una mostra, notava:

Ebbene Vittorio Viale ha al suo attivo poco meno che un centinaio di mostre, di arte antica e di arte moderna, un primato assoluto; e, tra queste, alcune di difficilissima preparazione e di grande responsabilità, sì da richiedere anni di pazienti ricerche.<sup>175</sup>

Sebbene gli esempi portati da Argan immediatamente dopo siano "Gotico e Rinascimento in Piemonte", del 1939, e le due mostre dedicate al Barocco piemontese, del 1938 e del 1963, tutte esposizioni afferenti alla sezione di Arte Antica, quelle di arte moderna non furono di minore qualità e non passarono inosservate alla critica dell'epoca. Vale la pena, quindi, citare le parole che Marco Valsecchi dedicava all'attività della Galleria e alla campagna di mostre promosse da Viale.

Senza dubbio alcuno la più attiva istituzione artistica che possieda l'Italia e ormai i cataloghi delle sue esposizioni occupano un posto importante nella biblioteca di uno studioso o comunque di un amatore d'arte. Le sue mostre sono veri e propri appuntamenti con la cultura artistica di tutto il mondo, con un panorama vastissimo di interessi che va dall'archeologia alla più avanzata mostra di avanguardia.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 145.

<sup>174</sup> Pagella (cfr. ibidem) rimanda al «lusinghiero giudizio» formulato da Roberto Longhi, nel 1959, al Convegno Internazionale delle Mostre d'Arte organizzato a Palazzo Sormani, tra il 12 e il 14 novembre, dall'Ente Manifestazioni Milanesi. Cfr. ROBERTO LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969, Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 13, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 60-74.

<sup>175</sup> ARGAN, *Vittorio Viale...* cit., pp. 7-8. Per meglio collocare il giudizio di Argan verso le mostre di Viale, sia per lo studio e i lavori preliminari, sia per risultati ottenuti a livello di critica e pubblico, può essere utile riportare qui le caratteristiche fondamentali che lo studioso attribuiva alle esposizioni d'arte. «Se il museo è un nucleo deve avere intorno un'area culturale. L'area di attività del museo è costituita dalle mostre che si organizzano nel o per iniziativa del museo stesso. La mostra non è soltanto un richiamo per il gran pubblico: è il prodotto dell'attività scientifica, educativa, orientata del museo; è proposta, analisi, dimostrazione di problemi critici particolarmente attuali; è un'occasione eccellente per la sperimentazione di nuovi e più efficaci modi di presentazione museografica, nonché raccordo tra i musei delle varie città e dei vari paesi». Parlando, poi, della relazione tra direttori e promozione di mostre, era costretto ad ammettere che non molti in Italia erano disposti ad affrontare «la fatica quasi disperante della loro organizzazione»; per via delle troppe, e troppo diverse, accortezze necessarie: «dalla fase preliminare alla ricerca storica e filologica al reperimento, alla richiesta, all'eventuale restauro, alla catalogazione ed ordinamento delle opere, all'allestimento dei locali, alle questioni relative alla sicurezza e alla custodia, e via via discendendo, ai fastidiosi particolari delle cerimonie inaugurali e dei servizi stampa».

<sup>176</sup> MARCO VALSECCHI, *Esemplarità di Torino*, in "Il Tempo", 47, 18 novembre 1964. La citazione è stata desunta da: VILLA, *Una sonora clausura...* cit., p. 87.



Anche Griseri, parlando di Viale «organizzatore di mostre»<sup>177</sup>, pone l'attenzione sulle mostre d'arte contemporanea degli anni '60; il verbo utilizzato per descriverne il processo di organizzazione è "sperimentare". Secondo la professoressa, il ruolo che Viale affidava loro - dopo essersi votato ad «argomenti espositivi che avevano [...] segnato la fortuna critica di interi capitoli dell'arte subalpina» - era quello di ricongiungere «Torino agli interessi dell'arte contemporanea»<sup>178</sup>. La studiosa precisa inoltre che la sperimentazione aveva funzionato e le mostre si erano rivelate di un'importanza tale da procedere di pari passo con la fortuna dell'arte contemporanea in Italia<sup>179</sup>. Può rivelarsi interessante, a questo proposito, citare ancora una volta Bocasso che, nel suo studio, ha evidenziato i rapporti di proporzione tra le mostre d'arte antica e moderna organizzate dopo il 1960. Se nel 1960 tra le quattro mostre organizzate era stato mantenuto l'equilibrio, due anni più tardi le distanze si erano fatte più significative con un rapporto di cinque su sei, mutato poi in sei su sette nel 1965. Un caso estremo era stato quello dell'anno 1962, quando tutte e sei le mostre organizzate avevano presentato artisti contemporanei<sup>180</sup>. In realtà, in seguito a una verifica di tali rapporti, eseguita con l'aiuto dell'elenco contenuto in *Studi di Storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*<sup>181</sup>, alcuni calcoli hanno avuto un esito leggermente diverso. Nel 1960, infatti, tra le quattro mostre organizzate dai Musei Civici, solo una aveva per argomento l'arte antica: "Attività archeologica italiana in Asia"<sup>182</sup>. Il "sorpasso", che si era già verificato in diverse annate di attività, risultava invece meno netto per l'anno 1963, quando su cinque esposizioni quelle riguardanti l'arte antica e moderna erano state due: "Sculture buddiste dello Swat" e la colossale "Mostra del Barocco piemontese", disposta in tre sedi differenti.

A presentare le soluzioni museografiche avviate da Viale a Torino è Maria Beatrice Failla che, già a partire dalla "Mostra Storica" tenutasi a Palazzo Carignano nel 1935, riscontra una grande consapevolezza nell'utilizzo «degli strumenti didattici ed esplicativi di massa messi a punto dalle grandi mostre

---

<sup>177</sup> GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 193.

<sup>178</sup> Cfr. ibidem.

<sup>179</sup> Cfr. ibidem. Qui Griseri specifica che dal 1951 al 1965 Viale era stato segretario del comitato che si occupava di promuovere le manifestazioni.

<sup>180</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 51. Qui viene inoltre sottolineato come prima della Seconda Guerra Mondiale l'unica mostra ad argomento contemporaneo fosse stata, nel 1932, la citata rassegna di Fontanesi, organizzata con lo scopo di sensibilizzare il pubblico sui capolavori della collezione contemporanea del Museo.

<sup>181</sup> *Principali mostre e manifestazioni che Vittorio Viale ha organizzato o alle quali ha dato precipua collaborazione in Studi di storia dell'arte...* cit., pp. 143-147. Queste pagine sono state alla base anche dei calcoli di Bocasso.

<sup>182</sup> Le altre tre mostre erano state: "L'incisore Shiko Munakata", "Robert e Sonia Delaunay" e "Nicolas de Staël".

nazionali fasciste di quegli anni» e cita cartelli, legende, cartine, ingrandimenti fotografici e, laddove necessario - come già visto - calchi e riproduzioni<sup>183</sup>. Muovendo dai dispositivi atti a educare il pubblico e dalle diverse strategie adottate e ampliando il discorso, può rivelarsi utile dare conto di quanto notato da Bocasso, ossia della precedenza assoluta data alle opere a giusto discapito degli allestimenti, considerati mero strumento di presentazione<sup>184</sup>.

Tuttavia, le fonti da cui attingere informazioni su questo argomento non sono solo quelle della critica, più e meno recente; anche i numerosissimi cataloghi dati alle stampe in occasione di quasi ogni mostra testimoniano la ferma volontà di perpetuare i risultati dello studio e del lavoro oltre la durata dell'esposizione. Eppure, per chi vuole studiare questo aspetto dell'attività del direttore, ancor più utili dei cataloghi sono le sue stesse parole. Nel già citato testo del 1961, introducendo le otto mostre promosse dall'ottobre 1959 al dicembre 1960 - l'apertura della nuova sede aveva finalmente permesso al Museo di «svolgere ancora più intensamente quell'azione culturale ed educativa» che ormai da molto tempo, era tra i suoi scopi principali - Viale scriveva:

Ed io posso ben dire d'aver con tutte le mie forze, cercato di attuare, come sempre, un programma di manifestazioni di alto livello e interesse, e per quanto riguarda gli aspetti dell'arte contemporanea di viva attualità.<sup>185</sup>

Peraltro, alla fine dello stesso paragrafo il direttore dichiarava che le gravose fatiche erano sempre state ripagate dalla più che positiva risposta del pubblico, che - giova ricordarlo ancora una volta - era tra le sue prime preoccupazioni:

---

<sup>183</sup> FAILLA, *Ambientazioni e gusto modernissimo...* cit., p. 137. Qui si legge anche che la "Mostra Storica", patrocinata dal Regime, venne allestita nelle sale di Palazzo Carignano, una volta eliminate le attrezzature e il mobilio degli uffici universitari che all'epoca vi erano ospitati, grazie alla competenza di Augusto Cavallari Murat che aveva già collaborato con Viale al Museo Leone di Vercelli. Sulla mostra vedasi: *Catalogo-guida della Mostra Storica in Palazzo Carignano*, catalogo della mostra, in occasione delle "Celebrazioni dei grandi Piemontesi" (Torino, Palazzo Carignano, settembre-ottobre 1935), a cura della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti della "Unione Provinciale" di Torino, Torino, A.P.E., 1935. Sempre in Failla (p.12) si trova un rimando ai contributi del convegno *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-1940)*, svoltosi il 22 ottobre 2012, presso la Fondazione Ermitage Italia, a cura di Marco Folin e Marcello Toffanello. In questa occasione, grazie a uno studio di Cristina Maritano, era stato dato spazio anche all'attività di Vittorio Viale. Cfr. CRISTINA MARITANO, *Le mostre di Vittorio Viale a Torino e in Piemonte*, in *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di Marcello Toffanello, Mantova, Il Rio arte, 2017, pp. 69-82.

<sup>184</sup> BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 51, dove si fa riferimento anche a Enrica Pagella, *Viale e le mostre*, intervento al convegno *Vita e Attività* 19 maggio 2009.

<sup>185</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 17.

Mostre e manifestazioni attuate in successione quasi continua nel breve spazio di mesi, hanno costituito un pesante compito, confortato per altro dall'interesse vivissimo e dall'accoglienza calda e cordiale con la quale il pubblico ha assecondato il Museo e lo ha frequentato.<sup>186</sup>

Di seguito, sono elencate le mostre, allestite negli spazi dei Musei Civici o in altre sedi, cui Viale si dedicò in prima persona o per le quali fornì un contributo fondamentale. L'elenco è corredato, ove possibile, da note critiche e bibliografiche.

#### Anno 1931

1	Mostra della SS. Sindone <sup>187</sup>	Torino, Palazzo Madama	4-24 maggio
---	---	------------------------	-------------

#### Anno 1932

2	Mostra commemorativa delle opere di Antonio Fontanesi <sup>188</sup>	Torino, Galleria Civica d'arte moderna	ottobre-novembre
---	--	--	------------------

#### Anno 1933

3	Mostra di miniature <sup>189</sup>	Torino, "Il Faro"	25 maggio - 15 giugno
---	------------------------------------	-------------------	-----------------------

<sup>186</sup> Cfr. ivi, p. 21.

<sup>187</sup> Fu la primissima mostra di cui Viale si occupò in veste di direttore dei Musei Civici. (Cfr. *L'Ostensione della S. Sindone*, Torino, Bona, 1931). L'ostensione del 1931, decisa nell'ambito delle celebrazioni per le nozze tra Umberto II di Savoia e Maria José del Belgio, ebbe luogo dal 3 al 23 maggio. Fu in questa occasione che Giuseppe Enrie scattò una serie di fotografie, edite poi in GIUSEPPE ENRIE, *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia: raccolta delle ultime fotografie ufficiali della Santa Sindone con spiegazioni, dati tecnici, commenti, discussioni e sunto di notizie storiche*, Torino, Società editrice internazionale, 1933. Su Enrie, cfr. la voce compilata da Italo Zannier, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 42 (1993), consultata online in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-enrie\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-enrie_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 28/09/2021). Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...cit.*, p.53) ritiene che questa mostra sia da considerare esclusivamente come occasione di «presentazione ufficiale» di Viale.

<sup>188</sup> Dopo l'organizzazione di questa mostra Marziano Bernardi dedicò una monografia al pittore reggiano. Cfr. MARZIANO BERNARDI, *Antonio Fontanesi 1818-1882*, a cura dei Municipi di Torino e Reggio Emilia, Torino, Tipografia Rattero, 1932. Una nuova collaborazione tra Reggio Emilia e Torino ha dato vita, nel 2019, a una mostra, curata da Virginia Bertone, Elisabetta Farioli e Claudio Spadoni, che ha visto il coinvolgimento della Fondazione Torino Musei e della Galleria Ricci Oddi di Piacenza. Cfr. *Antonio Fontanesi e la sua eredità. Da Pellizza da Volpedo a Burri*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Musei Civici, 30 marzo-14 luglio 2019, a cura di Virginia Bertone, Elisabetta Farioli e Claudio Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019).

<sup>189</sup> Nel dicembre del 1933 Viale scriveva: «per quel che mi consta è forse la prima volta, che, in Italia si è adunato in così grande numero (330 pezzi) e in così splendida e varia scelta una pubblica mostra del piccolo ritratto». Secondo il direttore la scarsità di occasioni di studio sui ritratti in miniatura era dovuta, in Italia, al poco interesse nutrito verso un genere considerato «oggetto solo di sentimentale galanteria e di minuta arte casalinga». La mostra era stata promossa da Virginia Agnelli Bourbon Dal Monte e si era svolta sotto il patronato del Principe di Piemonte. In VITTORIO VIALE, *Una mostra di miniature al «Faro»*, in "Torino" XIII (dicembre 1933), n.12 consultabile online alla pagina web <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/522/#1484> (ultimo accesso: 28/09/2021). Anche in BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte... p. 54*.

## Anno 1935

/	Mostra Storica <sup>190</sup>	Torino, Palazzo Carignano	settembre-ottobre
---	-------------------------------	---------------------------	-------------------

## Anno 1936

4	Mostra d'arte sacra aostana <sup>191</sup>	Aosta	agosto-settembre
---	--	-------	------------------

## Anno 1937

5	Mostra del Barocco piemontese <sup>192</sup>	Torino, Palazzo Carignano	19 maggio-30 ottobre
---	--	---------------------------	----------------------



Figura 12: Silvio Ottolenghi, Visita alla mostra di Re Vittorio Emanuele III, Fondazione 1563.

<sup>190</sup> Questa esposizione non è annoverata in *Principali mostre e manifestazioni...* cit.

<sup>191</sup> Promossa dal Vescovo di Aosta, Imbert, la mostra perseguiva l'intento «di radunare tutti i più preziosi oggetti della sua Diocesi»; oltre agli oggetti provenienti dalle parrocchie e dalle rettorie locali, vennero esposte anche opere conservate presso il Museo Civico di Torino, «unico ente della regione, che in tempi tristi di dispersione si <era> preoccupato di salvare e di conservare al Piemonte insigni cimeli d'arte aostana». In VITTORIO VIALE, *La mostra d'arte sacra di Aosta*, in "Torino", *Rassegna mensile municipale* 16 (settembre 1936), n.9 pp. 3-18, qui pp. 3-4 consultabile online presso l'indirizzo: <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/531/index.html#604> (ultimo accesso: 28/09/2021). Anche in GRISERI (*Vittorio Viale... cit.*, p. 191), dove la mostra viene citata a supporto della definizione di Viale «studioso profondo del gotico internazionale», e in BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte... cit.*, pp. 55-56.

<sup>192</sup> Il catalogo della mostra venne minuziosamente progettato da Viale ma non venne mai dato alle stampe. Della *Mostra del Barocco piemontese*, come è noto, si era scritto molto, in questa sede ci si limita pertanto a segnalare una recensione coeva firmata da Marziano Bernardi (Cfr. MARZIANO BERNARDI, *La mostra del Barocco a Palazzo Carignano: spirito e forme dell'arte piemontese nel Seicento e nel Settecento*, Estr. da "Torino", *rassegna mensile municipale* 17 (agosto 1937), n.8 pp. 3-15; consultabile anche online <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/534/#1054> (ultimo accesso: 28/09/2021)). Più recentemente, Failla (*Ambientazioni e gusto modernissimo... cit.*, pp. 138-141) ha chiarito i rapporti intercorsi tra Vittorio Viale e Ugo Ogetti nella seconda metà degli anni Trenta e in occasione di questa mostra. Tra le nuove pubblicazioni si veda inoltre: SARA ABRAM, *La Mostra del Barocco piemontese del 1937*, in *Fortuna del Barocco in Italia, Le grandi mostre del Novecento*, a cura di Michela di Macco e Giuseppe Dardanella, Genova, Sagep Editori, 2019, pp. 3-33. La pagina web della "Fondazione 1563" propone poi un'esauritiva ricostruzione storica della mostra del 1937, visitabile a partire dal seguente link: <https://www.fondazione1563.it/alta-formazione/mostra-barocco-piemontese-1937/> (ultimo accesso: 28/09/2021).

## Anni 1938-39

6	Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte <sup>193</sup>	Torino, Palazzo Carignano e Palazzo Madama	17 settembre 1938 - 18 giugno 1939
---	---	--	------------------------------------

## Anno 1939

7	Vercelli e la sua Provincia dalla romanità al fascismo <sup>194</sup>	Vercelli, Museo Leone	maggio-ottobre
---	---	-----------------------	----------------

## Anno 1946

8	Tesori del Museo Civico d'arte antica <sup>195</sup>	Torino, Gazzetta del Popolo	2-29 dicembre
---	--	-----------------------------	---------------

## Anno 1947

9	Pittura francese di oggi <sup>196</sup>	Torino, Gazzetta del Popolo	13-26 gennaio
10	Il libro francese	Torino, Palazzo Madama	gennaio
11	Mostra antiquaria	Torino, Palazzo Madama	14-29 giugno
12	Cinquanta opere di Antonio Fontanesi <sup>197</sup>	Torino, Gazzetta del Popolo	15 giugno - 2 luglio

<sup>193</sup> Pagella ("Uno specialista perfetto"... cit., p. 154) cita questa mostra collocandola, insieme alla *Mostra del Barocco piemontese*, «a chiusura delle ricerche affrontate per il riallestimento del museo a Palazzo Madama». Quest'ultima, a differenza della precedente, poté essere documentata da un catalogo (cfr. VITTORIO VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte, Seconda mostra d'arte a Palazzo Carignano*, a cura della Città di Torino, Torino, Rotocalco Dagnino, 1939). Inoltre, nel 1938, la rivista "Torino" aveva dedicato due articoli alla mostra: PINO BAVA, *La mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*, in "Torino" rivista mensile municipale 18 (febbraio 1938), n.2 pp. 10-16 e MARZIANO BERNARDI, *La mostra del Gotico e Rinascimento piemontese*, in "Torino" rivista mensile municipale 18 (aprile 1938), n.4 pp.16-22. Vedasi inoltre la già più volte citata Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 81-268).

<sup>194</sup> La mostra, allestita in occasione della visita di Benito Mussolini a Vercelli e patrocinata dalla Federazione dei Fasci di combattimento di Vercelli, era inevitabilmente inserita nella temperie politica e culturale di quegli anni. L'innovativo allestimento che faceva da palcoscenico alla narrazione delle diverse fasi della storia della Provincia di Vercelli era, ancora una volta, frutto della collaborazione tra Viale e Cavallari Murat. Cfr. *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo: mostra di storia, di arte, di economia*, guida itinerario della mostra (Vercelli, Museo Leone, maggio-ottobre) a cura di Vittorio Viale, Torino, Rotocalco Dagnino, 1939.

<sup>195</sup> Si può affermare con quasi assoluta certezza che la mostra venne allestita nelle sale della "Gazzetta del Popolo" perché i Torinesi non fossero privati oltre del proprio patrimonio - già reso inaccessibile dallo scoppio della Guerra - mentre si portava a compimento il restauro di Palazzo Madama.

<sup>196</sup> La mostra, curata da Huyghe, Vieillefond e Jacques Veyssset giungeva a Torino dopo essere stata allestita anche a Roma, Firenze e Milano. *Pittura francese d'oggi*, catalogo della mostra (Torino, gennaio 1947), introduzione di René Huyghe, Roma, C.R.E.A., 1946. Vedasi anche NICOLETTI, *Parigi a Torino...* cit., pp. 21-34.

<sup>197</sup> *Cinquanta opere di Antonio Fontanesi*, catalogo della mostra (Torino, Gazzetta del Popolo, 15 giugno - 2 luglio 1947) a cura del Museo Civico di Torino, Torino, Società Editrice Torinese, 1947.

13	Mostra dell'orafo. Oreficeria e argenteria antica e moderna <sup>198</sup>	Torino, Palazzo Madama	16 – 30 ottobre
----	--	------------------------	-----------------

#### Anno 1948

14	Arazzi e tappeti antichi <sup>199</sup>	Torino, Palazzo Madama	16 settembre – 30 novembre
----	---	------------------------	----------------------------

#### Anno 1950

15	Giovanni Battista Bazzi, detto il Sodoma <sup>200</sup>	Vercelli, Museo Borgogna	14 maggio – 30 giugno
----	---	--------------------------	-----------------------

#### Anno 1951

16	La moda in cinque secoli di pittura <sup>201</sup>	Torino, Palazzo Madama	28 aprile – 8 agosto
17	Mostra d'arte antica dei musei di Vercelli	Torino, Gazzetta del Popolo	12 maggio – 16 giugno
18	Le tavolette senesi dell'arte della Biccherna e della Gabella <sup>202</sup>	Torino, Palazzo Madama	20 settembre – 31 dicembre
19	1° Mostra di «Pittori d'Oggi – Francia-Italia» <sup>203</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	7 ottobre – 18 novembre

<sup>198</sup> Anche in: ANNA LA FERLA, *Gli Amici del Museo Civico (1947-1958): prove di museo partecipativo nella ricostruzione culturale del dopoguerra*, in "Palazzo Madama Studi e Notizie" V (2020), n. 4., pp. 236-239; consultabile online: [https://www.palazzomadamatorino.it/sites/default/files/234-239\\_PALAZZO%20MADAMA%204\\_saggio%2017\\_La%20Ferla\\_17%20dic\\_da%20fare.pdf](https://www.palazzomadamatorino.it/sites/default/files/234-239_PALAZZO%20MADAMA%204_saggio%2017_La%20Ferla_17%20dic_da%20fare.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>199</sup> *Arazzi e tappeti antichi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, settembre - ottobre (sic) a cura di Vittorio Viale e Mercedes Viale Ferrero, Torino, ILTE, 1952).

<sup>200</sup> *Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi detto "Il Sodoma"*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna; Siena, Pinacoteca, 1950), Vercelli, SAVIT, 1950.

<sup>201</sup> Cfr. *La moda in cinque secoli di pittura: 200 opere di maestri d'ogni Paese dal '400 all'800*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 28 aprile – 8 agosto 1951), a cura di Anna Maria Brizio, Ente Italiano della moda, 1951. In *Principali mostre e manifestazioni...* cit. p. 144 la mostra è indicata come "Cinque secoli di pittura nella moda".

<sup>202</sup> La mostra, a cura di Enzo Carli, era giunta a Torino da Firenze, dove l'anno prima era stata allestita nelle sale di Palazzo Strozzi. Cfr. *Mostra delle Tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1950), a cura di Enzo Carli, Firenze, Electa editrice, 1950; cfr. anche LA FERLA, *Gli Amici del Museo Civico (1947-1958)...* cit., p. 238. In *Principali mostre e manifestazioni...* cit. p. 144, la mostra è indicata come "Mostra delle Biccherne di Siena" e la fine dell'esposizione è collocata al 5 gennaio 1952.

<sup>203</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 1*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, ottobre-novembre 1951), a cura di Jacques Lassaing e Luigi Carluccio, Torino, TECA, 1951. Per ciascuna delle esposizioni venne data alle stampe anche un'edizione francese del catalogo.

## Anno 1952

20	Mostra Celebrativa del 1° centenario della Società Promotrice <sup>204</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	maggio - luglio
21	Pittori di Nizza e della Costa Azzurra <sup>205</sup>	Torino, Gazzetta del Popolo	maggio - giugno
22	Paesisti Piemontesi: Fontanesi, Avondo, Delleani, Reycend <sup>206</sup>	Venezia, XXV Biennale	14 giugno - 19 ottobre
23	2° Mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>207</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	21 settembre - 4 novembre

## Anno 1953

24	Marc Chagall <sup>208</sup>	Torino, Palazzo Madama	aprile - giugno
25	3° Mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>209</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	5 settembre - 4 novembre

<sup>204</sup> Cfr. *Mostra del Centenario della Società della Promotrice di Belle Arti in Torino 1842-1952*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo al Valentino, maggio 1952) a cura di Vittorio Viale e Marziano Bernardi, Torino, SATET, 1952; vedasi anche *ultra*, nota n. 745, p.156.

<sup>205</sup> La mostra era stata organizzata dalla città di Torino con la collaborazione dell'Union Méditerranée pour l'Art Moderne; la collaborazione aveva previsto che alcuni pittori di Torino esponessero le proprie opere alla Galerie des Ponchettes di Nizza. *I Pittori di Nizza e della Costa Azzurra*, catalogo della mostra (Torino, Galleria della Gazzetta del Popolo, maggio - giugno 1952), Torino, Officina Grafica Panelli, 1952.

<sup>206</sup> Cfr. *ultra*, sottoparagrafo 7.1.1, "La mostra dei Paesisti piemontesi dell'Ottocento", pp. 133-144.

<sup>207</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 2*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, ottobre-novembre 1952), a cura di Pierre Descargues e Luigi Carluccio, Torino, SATET, 1952.

<sup>208</sup> *L'opera di Marc Chagall: dipinti, guazzi, acquerelli, disegni, sculture, ceramiche, incisioni*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, aprile-giugno 1953), a cura di Lionello Venturi e Jean Cassou, Torino, Stabilimento f.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., 1953. Per Griseri (*Vittorio Viale...* cit., p. 192) la mostra di Chagall «costituì l'inizio per un'apertura di Torino a problemi che la cultura andava da tempo dibattendo, in sede universitaria ad esempio con la presenza di Lionello Venturi (promotore della mostra, n.d.r.) e della Brizio, ma che ora il museo proponeva fattivamente alla città». In *Principali mostre e manifestazioni...* cit. p. 144 la data di chiusura della mostra è posta al 15 luglio 1953.

<sup>209</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 3*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, settembre-novembre 1953), Torino, Teca, 1953.



Figura 13: Marc Chagall, *Dans mon pays*, guazzo e tempera su carta applicata su tela, 1943, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

#### Anno 1954

26	Espressionismo e arte tedesca del XX secolo <sup>210</sup>	Torino, Palazzo Madama	21 aprile – 30 giugno
27	Monete sabaude del medagliere civico di Torino <sup>211</sup>	Torino, Palazzo Madama	29 maggio – 13 giugno

#### Anno 1955

28	Mostra dell'Industrial design	Torino, Palazzo Madama	8 – 29 gennaio
----	-------------------------------	------------------------	----------------

<sup>210</sup> Cfr. *Espressionismo e arte tedesca del XX Secolo: dipinti, sculture, disegni del museo Wallraf-Richartz, Collezione Josef Haubrich di Colonia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, aprile – giugno 1954) a cura di Gunter Aust, e Luigi Mallé, presentazione di Leopold Reidemeister, Torino, Tip. F.lli Pozzo Salvati-Gros Monti e C., 1954.

<sup>211</sup> Cfr. *Mostra delle monete sabaude del Museo Civico di Torino: Collezione Ettore Mentore Pozzi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 29 maggio-13 giugno 1954), a cura della Direzione del Museo Civico e del Circolo Numismatico Torinese, Torino, SATET, 1954.



29	Manieristi piemontesi e lombardi del primo '600 <sup>212</sup>	Torino, Palazzo Madama	5 maggio - 26 giugno
30	Mostra d'arte per il decennale della Resistenza	Torino, Palazzo Madama	28 maggio - 18 giugno
31	4° Mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>213</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	23 settembre - 13 novembre
32	Libri e stampe olandesi	Torino, Palazzo Madama	19 ottobre - 13 novembre
33	Mostra delle raccolte della Galleria Civica d'Arte Moderna <sup>214</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	dicembre 1955 - giugno 1959

#### Anno 1956

34	La figura umana nell'arte dei primitivi <sup>215</sup>	Torino, Palazzo Madama	21 febbraio - 31 marzo
35	Gaudenzio Ferrari <sup>216</sup>	Vercelli, Museo Borgogna	14 aprile -15 luglio
36	Capolavori della Galleria Sabauda <sup>217</sup>	Torino, Palazzo Madama	maggio 1956 - giugno 1957
37	Disegni scenografici dei Galliari <sup>218</sup>	Torino, Palazzo Madama	28 giugno - 24 settembre

<sup>212</sup> La mostra dei "Manieristi piemontesi e lombardi del primo '600" era stata occasione di collaborazione tra Viale e Testori. Cfr. *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1955), a cura di Giovanni Testori, Roma, Edizioni Rai, 1955.

<sup>213</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 4*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, settembre-ottobre 1955), Torino, Teca, 1955.

<sup>214</sup> La mostra era coincisa con la provvisoria sistemazione nel Palazzo della Promotrice di Belle Arti delle collezioni contemporanee della Città di Torino, in attesa che venisse ultimata la costruzione della nuova sede.

<sup>215</sup> Cfr. *La figura umana nell'arte dei primitivi: collezioni del Museo nazionale preistorico-etnografico Luigi Pigorini di Roma*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, febbraio-marzo 1956) a cura di Vinigi Lorenzo Grottanelli, Firenze, Sansoni, 1956.

<sup>216</sup> Cfr. *Mostra di Gaudenzio Ferrari: aprile-giugno 1956*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956) a cura di Anna Maria Brizio e AA.VV., Milano, Silvana Editoriale, 1956.

<sup>217</sup> Cfr. *Capolavori della Galleria Sabauda in mostra a Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 1956-1957), a cura della Sovrintendenza alle Gallerie del Piemonte, Torino, Bona, 1956.

<sup>218</sup> Cfr. *Disegni scenografici dei Galliari*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, giugno-settembre 1956), a cura di Mercedes Viale Ferrero, Torino, Museo Civico di Torino, 1956. Agli studi di Mercedes Viale Ferrero dedicati ai progetti scenografici, la Professoressa Marinella Pigozzi ha dedicato il proprio intervento *Sui palcoscenici dell'opera in musica. Il ruolo di Mercedes Viale Ferrero* in occasione del webinar online "Ricordo di Mercedes Viale Ferrero", organizzato a due anni dalla sua scomparsa dai Musei Reali di Torino, il 25 marzo 2021. Cfr. <https://www.museireali.beniculturali.it/events/ricordo-di-mercedes-viale-ferrero-webinar-online/> (ultimo accesso: 28/09/2021).

38	Mostra delle donazioni Mario Ponzio <sup>219</sup> e Alberto Rossi <sup>220</sup>	Torino, Palazzo Madama	ottobre - novembre
----	---	------------------------	-----------------------

#### Anno 1957

39	Disegni di Pietro Bagetti <sup>221</sup>	Torino, Palazzo Madama	8 maggio 1957 - 17 gennaio 1958
40	Pittori Piemontesi dell'800 <sup>222</sup>	Exilles, Scuole comunali	22 settembre - 6 ottobre
41	5° Mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>223</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	20 ottobre - 5 dicembre

#### Anno 1958

42	Pittori giapponesi contemporanei <sup>224</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	31 maggio - 13 giugno
43	Arte del Gandhara e dell'Asia centrale <sup>225</sup>	Torino, Palazzo Madama	12 luglio - 14 settembre
44	Il kimono, anima di un popolo <sup>226</sup>	Torino, Palazzo Madama	25 luglio - 14 settembre

<sup>219</sup> Cfr. *La collezione d'arte orientale donata da Mario Ponzio alla città di Torino*, a cura del Museo civico Palazzo Madama, Torino, Vincenzo Bona, 1956.

<sup>220</sup> Cfr. VITTORIO VIALE, *La collezione donata da Alberto Rossi alla Città di Torino per la Civica Galleria d'arte moderna*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, ottobre 1956), a cura della direzione del Museo Civico, Milano, Tipografia Pizzi, 1956.

<sup>221</sup> Cfr. *Giuseppe Pietro Bagetti: pittore di battaglie e di paesaggi, 1764-1831*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, maggio 1947 - gennaio 1948) a cura di Mercedes Viale Ferrero, Torino, Museo Civico di Torino, 1957.

<sup>222</sup> Cfr. *Mostra di pittori piemontesi dell'800*, catalogo della mostra (Exilles, Scuole comunali, settembre-ottobre 1957) a cura dell'Amministrazione provinciale di Torino con la collaborazione del Museo Civico di Torino, Torino, Roggero e Tortia, 1957.

<sup>223</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 5*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, ottobre-novembre 1957), Torino, Edizioni La Bussola, 1957.

<sup>224</sup> Cfr. *Mostra della pittura giapponese contemporanea*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, maggio-giugno 1958), a cura di Giuseppe Morichini, testo di Atsuo Imazumi, Roma, Colombo 1958. Prima di arrivare a Torino la mostra era stata esposta anche a Roma, a Palazzo Brancaccio dall'11 al 26 aprile 1958 e a Livorno, al Centro Artistico Livornese dal 3 al 18 maggio 1958.

<sup>225</sup> Cfr. *L'arte del Gandhara in Pakistan e i suoi incontri con l'arte dell'Asia centrale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Brancaccio, giugno 1958; Torino, Palazzo Madama, luglio-settembre, 1958), a cura di Mario Bussagli e Giuseppe Tucci, con il patrocinio dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, Roma, Colombo, 1958.

<sup>226</sup> Cfr. *Il kimono giapponese: anima di un popolo*, catalogo della mostra (Torino, luglio-settembre 1959) a cura di Giacinto Auriti, Torino, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958. Anche in LUCIA CATERINA e ADOLFO TAMBURELLO, *L'arte estremorientale in Italia: mostre e cataloghi*, in "Il Giappone", 18 (1978), pp. 5-18, qui p. 13.

Anno 1959

45	La famiglia dell'uomo <sup>227</sup>	Torino, Palazzo Madama	28 aprile - 17 maggio
46	6° mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>228</sup>	Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino	settembre - novembre
47	Tanzio da Varallo <sup>229</sup>	Torino, Palazzo Madama	30 ottobre - 31 gennaio 1960
48	Capolavori d'arte moderna in raccolte private <sup>230</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	31 ottobre - 3 dicembre



Figura 14: Invito alla mostra "La famiglia dell'uomo", da Un biglietto per l'arte, Ad Arte, a cura di Silvia Cestari.

<sup>227</sup> La mostra, ideata da Edward Steichen e allestita per la prima volta nel 1955 al MoMA di New York, nel corso del suo viaggio lungo otto anni, si era fermata anche a Torino, unica tappa italiana. Cfr. *The family of man: the greatest photographic exhibition of all time - 503 pictures from 68 countries*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1955) a cura di Edward Steichen, prefazione di Carl Sandburg, New York, Museum of Modern Art, 1955.

<sup>228</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 6*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice di Belle Arti, settembre-novembre 1959), Torino, Edizioni La Bussola, 1959.

<sup>229</sup> Cfr. *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, ottobre 1959 - gennaio 1960), a cura di Giovanni Testori, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti, 1959. Anche questa mostra aveva visto Vittorio Viale lavorare a fianco di Giovanni Testori.

<sup>230</sup> La mostra "Capolavori d'arte moderna in collezioni private" era stata la mostra inaugurale della nuova Galleria Civica d'Arte Moderna. Cfr. *Capolavori di arte moderna nelle raccolte private: mostra inaugurale della Civica Galleria d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'arte moderna, 31 ottobre-8 dicembre 1959), Milano, Edizioni del Milione, 1959. La mostra fu ordinata con la collaborazione di Marco Valsecchi che ne curò anche il catalogo.

Anno 1960

49	L'incisore Shiko Munakata <sup>231</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	3 febbraio – 6 marzo
50	Robert e Sonia Delaunay <sup>232</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	8 marzo – 19 aprile
51	Attività archeologica italiana in Asia <sup>233</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	2 aprile - 1 5 maggio
52	Nicolas de Staël <sup>234</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	3 maggio – 12 giugno

Anno 1961<sup>235</sup>

53	Cinque scultori: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani <sup>236</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	10 dicembre 1960 – 29 gennaio 1961
54	La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane <sup>237</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	4 marzo – 9 aprile
55	L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo <sup>238</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	20 aprile – 25 maggio

<sup>231</sup> Cfr. *Shiko Munakata: incisioni*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, febbraio-marzo 1960), Torino, Poligrafiche Riunite, 1960. Anche in CATERINA e TAMBURELLO, *L'arte estremorientale in Italia...* cit., p. 12. Viale (*Il Museo Civico di Torino 1959-1960...*cit., p. 19) spiega che questa era stata per «l'originale e incantevole artista» la prima esposizione in Europa.

<sup>232</sup> Cfr. *Robert e Sonia Delaunay*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1960) a cura di Jacques Lassaigne, Guy Weelen e Madeleine Rocher-Jauneau, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1960. La mostra, promossa dal Comitato Pittori d'oggi – Francia-Italia, era stata organizzata dal Museo Civico di Torino in collaborazione con il Musée des Beaux-Arts di Lione; anche in VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...*cit., p. 19.

<sup>233</sup> Cfr. *Attività archeologica italiana in Asia: mostra dei risultati delle missioni in Pakistan e Afghanistan, 1956-1959*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 2 aprile-15 maggio 1960) a cura di Giorgio Gullini, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1960.

<sup>234</sup> Cfr. *Nicolas de Stael*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio-giugno 1960) a cura di Franco Russoli e Lando Landini, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1960. La mostra, patrocinata dalla Città di Torino e dal Comitato Pittori d'oggi – Francia-Italia, fu frutto di una collaborazione del Museo Civico di Torino con Kestner Gesellschaft di Hannover.

<sup>235</sup> Come visto, nel 1961, il 23, 24, 25 maggio, la Galleria Civica d'Arte Moderna aveva ospitato anche il convegno internazionale indetto dall'I.C.O.M. sul tema "Musées et architecture". Cfr. anche *Principali mostre e manifestazioni...* cit., p. 146).

<sup>236</sup> Cfr. *Cinque scultori: Henry Moore, Lucio Fontana, Umberto Mastroianni, Mirko, Alberto Viani*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dicembre 1960 - gennaio 1961), a cura di Michelangelo Masciotta, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1960. Sui "cinque scultori" vedasi anche: GIULIO CARLO ARGAN, UMBRO APOLLONIO, MICHELANGELO MASCIOTTA, *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Bologna, Minerva Artistica, 1960.

<sup>237</sup> Cfr. *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1961) a cura di Giuseppe Marchiori, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti, Poligrafiche Riunite, 1961. Nella prefazione del catalogo (p.8) Viale spiega che «alla mostra <aveva> dato spunto ed occasione il bel volume sulla pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane di Giuseppe Marchiori e di Ezio Gribaudo», che avevano anche collaborato alla realizzazione del progetto.

<sup>238</sup> Cfr. *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile-maggio 1961) a cura di Germain Bazin, Gaston Palewski ed Emilio

56	L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam. Capolavori del Museo di Kabul <sup>239</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	luglio - agosto
57	Disegni del pittore Tadeuz Kulisiewicz	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	settembre
58	7° mostra di «Pittori d'oggi - Francia-Italia» <sup>240</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	29 settembre - 21 novembre
59	La Collezione di George David Thompson <sup>241</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	16 ottobre - 17 dicembre
60	Giovanni Battista Piranesi <sup>242</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	1° dicembre 1961 - 21 gennaio 1962

#### Anno 1962

61	Aspetti del Secondo Futurismo torinese <sup>243</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	27 marzo - 30 aprile
62	Disegni ed incisioni del XX secolo. Dalle raccolte al museo.	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	27 marzo - 13 maggio
63	Hans Richter <sup>244</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	19 maggio - 12 giugno

Lavagnino, introduzione di Ilaria Toesca, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1961. La mostra, organizzata dalla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, era stata esposta al Palazzo delle Esposizioni dall'8 febbraio al 26 marzo 1961.

<sup>239</sup> Cfr. *L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam. Capolavori del Museo di Kabul*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-agosto 1961) a cura di Giorgio Gullini, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1961. In *Principali mostre e manifestazioni...* cit., p. 146 il periodo di apertura della mostra è collocato tra il 13 luglio e il 3 settembre.

<sup>240</sup> Cfr. *Pittori d'oggi - Francia-Italia 7*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-novembre 1961), Torino, Edizioni La Bussola, 1961. La Settima edizione della mostra era stata la prima a essere disposta nelle sale della nuova sede del museo.

<sup>241</sup> Cfr. *La collezione di G. David Thompson*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre-dicembre 1961), Zurigo, E. Scheiddegger, 1961.

<sup>242</sup> Cfr. *G. B. Piranesi: acqueforti e disegni*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, dicembre 1961 - gennaio 1962), a cura di Ferdinando Salamon, prefazione di Vittorio Viale, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1961.

<sup>243</sup> Cfr. *Aspetti del Secondo Futurismo torinese, cinque pittori e uno scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi e Costa*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo - aprile 1962), a cura di Enrico Crispolti e Albino Galvano, prefazione di Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962. In *Principali mostre e manifestazioni...* cit., p. 146 il periodo di apertura della mostra è collocato tra il 27 marzo e il 13 maggio.

<sup>244</sup> Cfr. *Hans Richter*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio - giugno 1962), a cura di Franco Russoli e Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962. In *Principali mostre e manifestazioni...* cit., p. 146 il periodo di apertura della mostra è collocato tra il 19 maggio e il 2 luglio.

64	Strutture e Stile <sup>245</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	18 giugno - 24 agosto
65	Francis Bacon <sup>246</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	11 settembre - 14 ottobre
66	Jean Pougny <sup>247</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	22 novembre 1962 - 13 gennaio 1963

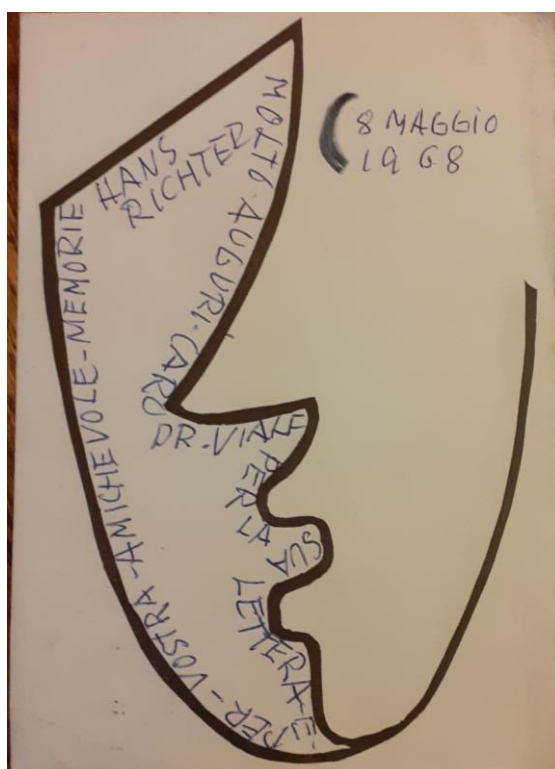


Figura 15: Saluti di Hans Richter, 8 maggio 1968, Archivio famiglia Viale Ferrero.

<sup>245</sup> Cfr. *Strutture e stile, pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone: metafisica della materia e dello spazio, strutture di ripetizione, insiemi di strutture, insiemi barocchi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno - agosto 1962), a cura di Michel Tapié de Céleyran, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962. La mostra aveva previsto la collaborazione con l'ICAR, l'International Center for Aesthetic Research, fondato dallo stesso Tapié nel 1960. A riguardo vedansi, a titolo di esempio: MICHEL TAPIÉ, *Morphologie autre*, Torino, F.lli Pozzo, 1960 e MIRELLA BANDINI a cura di, *Torino, Parigi, New York, Osaka: Tapié un art autre*, Moncalieri, Edizioni d'Arte F.lli Pozzi, 1997. Ho avuto modo di approfondire l'attività di Michel Tapié e dell'ICAR, a Torino e fuori, grazie alla "chiacchierata" con l'Architetto Claudio Daprà.

<sup>246</sup> Cfr. *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre - ottobre 1962), a cura di Roland Alley, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962. Per la presentazione della mostra firmata da Luigi Carluccio, vedasi: <https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/gam/Francis%20Bacon.pdf> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>247</sup> Cfr. *Jean Pougny*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1962 - gennaio 1963), a cura di Jean Albert Cartier, con scritti di Vittorio Viale e Luigi Mallé, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1962.

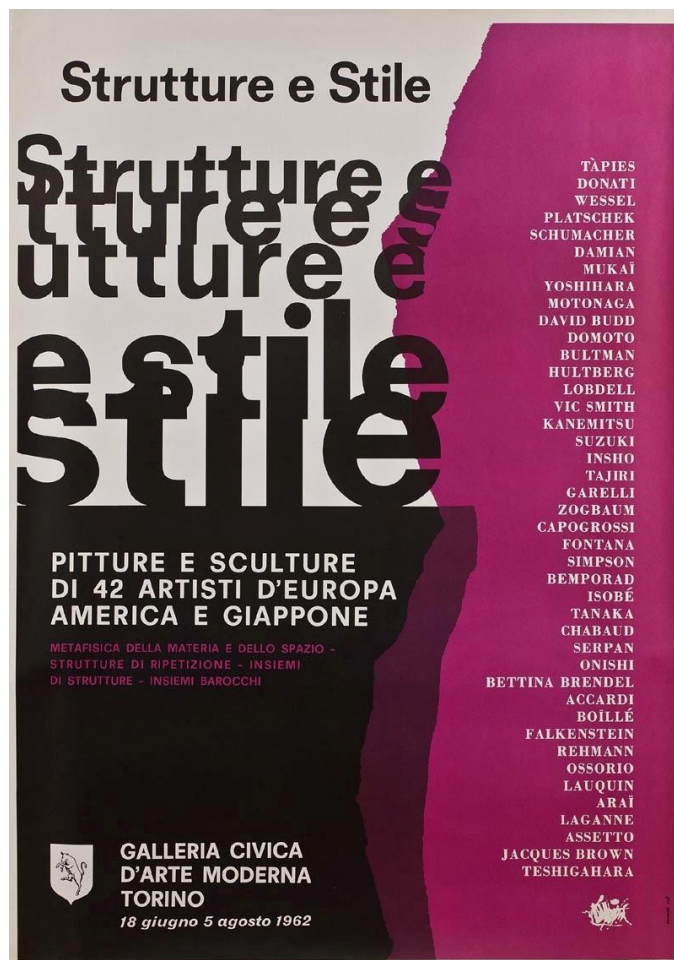


Figura 16: Manifesto della mostra "Strutture e stile", da Un biglietto per l'arte, Ad Arte, a cura di Silvia Cestari.

1963

67	Giacomo Balla <sup>248</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	4 aprile - 26 maggio
68	Sculture Buddiste dello Swat <sup>249</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	10 aprile - 26 maggio
69	Mostra del Barocco piemontese <sup>250</sup>	Torino, Palazzo Reale e Palazzo Madama, Stupinigi, Palazzina di caccia	22 giugno - 10 novembre

<sup>248</sup> Cfr. *Giacomo Balla*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile-maggio 1963), a cura di Enrico Crispolti, Maria Drudi Gambillo e Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1963.

<sup>249</sup> Cfr. *Mostra delle sculture buddiste dello Swat: sculture rinvenute a Mingora dalla missione archeologica in Pakistan del Centro scavi dell'Ismeo e di Torino assegnate agli enti torinesi e da questi donati al Museo Civico*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile - maggio 1963), Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1963.

<sup>250</sup> Cfr. *Mostra del Barocco Piemontese...* cit.

70	Luigi Spazzapan <sup>251</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	1° luglio – 30 settembre
71	Franz Kline <sup>252</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	5 novembre-1° dicembre



Figura 17: L'inaugurazione della Mostra del Barocco Piemontese, Archivio famiglia Viale Ferrero.

#### Anno 1964

72	Ottanta pittori da Renoir a Kislign <sup>253</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	7 febbraio – 5 aprile
73	Felice Casorati <sup>254</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	28 aprile - 12 giugno

<sup>251</sup> Cfr. *Spazzapan*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-settembre 1963), a cura di Luigi Carluccio, prefazione di Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1963. Per la presentazione della mostra redatta da Luigi Carluccio, vedasi: [https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/gam/Spazzapan\\_civica.pdf](https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/gam/Spazzapan_civica.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>252</sup> Cfr. *Franz Kline*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre-dicembre 1963), a cura di Frank O'Hara, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1963. La mostra si era svolta «sotto gli auspici dell'International Council del Museum of Modern Art di New York.

<sup>253</sup> *80 pittori da Renoir a Kislign, Modern Art Foundation Oscar Ghez, Geneve*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, febbraio-aprile 1964), a cura di Oscar Ghez e François Daulte, con la collaborazione di Luigi Mallé ed Ezio Gribaudo, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1964.

<sup>254</sup> Cfr. *Casorati*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile-giugno 1964), a cura di Luigi Carluccio, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1964. Per la presentazione della mostra redatta da Luigi Carluccio, vedasi:



74	Sculture in metallo <sup>255</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	19 settembre – 18 ottobre
75	Vieira da Silva <sup>256</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	27 ottobre – 8 dicembre
76	Il medagliere delle raccolte numismatiche torinesi <sup>257</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	15 novembre – 17 dicembre

#### Anno 1965 (fino al 31 ottobre)

77	Hans Hofmann <sup>258</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	31 marzo – 30 aprile
78	Edward Steichen il fotografo <sup>259</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	31 marzo – 30 aprile
79	Capolavori dal Museo di Baghdad <sup>260</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	5 maggio – 1° giugno
80	Arte e resistenza in Europa <sup>261</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	giugno – luglio
81	I Sei di Torino <sup>262</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	4 settembre – 10 ottobre

<https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/gam/casorati%20gam.pdf> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>255</sup> Cfr. *Sculture in metallo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre - ottobre 1964), Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1964. La mostra era stata organizzata in occasione del primo salone europeo della metallurgia «sotto il patronato della città di Torino e dell'Associazione Italiana di Metallurgia».

<sup>256</sup> Cfr. *Vieira da Silva*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre - dicembre 1964), a cura del Museo Civico di Torino e del Comitato "Pittori d'Oggi - Francia-Italia", Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1964. Per la presentazione della mostra redatta da Luigi Carluccio, vedasi: <https://www.luigicarluccio.it/images/carluccio/mostre/pdf/gam/Vieira%20Da%20Silva.pdf> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>257</sup> Cfr. *Il medagliere delle raccolte numismatiche torinesi, esemplari scelti delle serie greca, romana, bizantina, sabauda, piemontese e di altre zecche italiane*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre - dicembre 1964), a cura di Anna Serena Fava, Luigi Sachero e Vittorio Viale, Torino, Poligrafiche Riunite, 1964.

<sup>258</sup> Cfr. *Hans Hoffman*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo - aprile 1965), a cura di William C. Seitz, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1965. Anche questa mostra era stata organizzata «sotto gli auspici dell'International Council del Museum of Modern Art di New York».

<sup>259</sup> Cfr. *Steichen il fotografo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo - aprile 1965), a cura dell'International Council del Museum of Modern Art di New York, prefazione di Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1965.

<sup>260</sup> Cfr. *Capolavori del Museo di Baghdad: 6 millenni di arte mesopotamica*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, maggio - giugno 1965), a cura di Giorgio Gullini, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1965.

<sup>261</sup> Cfr. *Arte e Resistenza in Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 26 aprile - 28 maggio 1965 e Torino, Galleria d'Arte Moderna, 5 giugno - 11 luglio), a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Arti Grafiche Tamari, 1965.

<sup>262</sup> Cfr. *I Sei di Torino 1929-1932*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre - ottobre 1965), a cura di Vittorio Viale, con testi di Giulio Carlo Argan, Carlo Levi, Enrico Paulucci, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1965.

82	Graham Sutherland <sup>263</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	14 ottobre – 31 dicembre
83	Barbara Hepworth <sup>264</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	28 ottobre – 31 dicembre
84	Mostra degli antichi tipografi trinesi <sup>265</sup>	Trino Vercellese	Novembre – dicembre

#### Anno 1966

85	Filippo Juvarra, architetto e scenografo <sup>266</sup>	Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna	9 ottobre – 30 novembre
----	---	--	-------------------------

#### Anna 1967

86	Bernardo Vittone <sup>267</sup>	Vercelli, Chiesa di Santa Chiara	21 ottobre – 26 novembre
----	---------------------------------	----------------------------------	--------------------------

<sup>263</sup> Cfr. *Sutherland*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre – dicembre 1965), a cura di Douglas Cooper, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1965.

<sup>264</sup> Cfr. *Barbara Hepworth*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre – dicembre 1965), Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1965. La mostra era stata organizzata in collaborazione con il British Council.

<sup>265</sup> Vedasi: *V Centenario della introduzione della stampa in Italia, celebrazioni in onore degli antichi editori e stampatori trinesi*, a cura di Ernesto Giovanni Ferrarotti, Torino, Marietti, dicembre 1965.

<sup>266</sup> Cfr. *Mostra di Filippo Juvarra, architetto e scenografo*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo dell'Università, ottobre 1966), a cura di Vittorio Viale, con premessa di Salvatore Pugliatti e testi di Francesco Basile e di Mercedes Viale Ferrero, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1966.

<sup>267</sup> Cfr. *Bernardo Vittone architetto*, catalogo della mostra (Vercelli, Chiesa di Santa Chiara, 21 ottobre – 26 novembre 1967), a cura di Nino Carboneri e Vittorio Viale, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1967.

## 5. Acquisizioni e Donazioni

Avvicinandoci alla seconda parte di questa tesi, pur lungi dal voler tracciare una storia completa delle donazioni e delle acquisizioni dei Musei Civici di Torino, sembra opportuno dare conto dei principali avvenimenti che, oltre a segnarne la storia, contribuirono ad accrescerne le collezioni.

Commentando le acquisizioni promosse da Viale nei primissimi anni '30, Pagella si è domandata se effettivamente fosse possibile riconoscervi una progettualità o si fosse piuttosto trattato di «curiosità onnivora»<sup>268</sup>. Nella scia della stanza donata nel 1930 da Werner Abegg, si collocava l'acquisizione, avvenuta l'anno seguente, della collezione di artigianato tipico valdostano di Giulio Brocherel<sup>269</sup>. È di nuovo Pagella a commentare questo acquisto, notando che: «accanto alla curiosità etnologica, la nostalgia per il passato ha venature che rimandano alla retorica del mondo rurale, tipica di quegli anni [...]»<sup>270</sup>. Ancora nel 1931 al museo era giunto il legato dell'antiquario Ettore Mentore Pozzi, che, con le sue circa 1700 unità, si era rivelato fondamentale per la costituzione del Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 153. A onor del vero, Pagella pone sull'altro piatto della bilancia una considerazione generale riguardo i criteri su cui si basava all'epoca la crescita dei musei civici, «segnata da processi esogeni, che avvengono in seno alla comunità di riferimento, la quale, in definitiva, modella il suo Museo con il suo specifico sistema di potenzialità e attese». La studiosa rimanda inoltre a Silvana Pettenati che riconosce nel collezionismo americano il modello che ispirava Viale e Accorsi in questa fase. Cfr. SILVANA PETTENATI, *L'emulazione dei musei americani: gli acquisti dalle collezioni Gualino e Trivulzio, il Tesoro di Desana*, in *Il tesoro della città...* cit., pp. 187-190.

<sup>269</sup> Sulla collezione di Giulio Brocherel vedasi: *Arte popolare valdostana: la collezione Jules Brocherel dei Musei Civici di Torino*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 18 dicembre 1999-7 maggio 2000, a cura di Sandra Barberi e Daniele Jalla, Quart, Industrie Grafiche Editoriali Musumeci, 1999).

<sup>270</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 148. Pagella riporta inoltre alcune parole del podestà Thaon di Revel, che, tra i doveri del museo, data la sua vocazione non solo artistica, ma anche regionale, annoverava la raccolta e la conservazione delle «belle e ormai rare creazioni di queste terre della tradizione». L'estratto è stato estrapolato da VALERIA SGAMBATI, *Il regime fascista a Torino*, in *Storia di Torino. Dalla Grande Guerra alla liberazione, 1915-1945*, Vol. VIII, a cura di Nicola Tranfaglia, Torino, Einaudi, 1998, pp. 179-261, qui pp. 241-242.

<sup>271</sup> Cfr. *ivi*, p. 153. La donazione Pozzi, unendosi ai doni di Pietro Antonio Gariazzo, direttore del Gabinetto Numismatico del museo dal 1930, fu fondamentale per la costituzione del medagliere del Museo Civico. Su Pietro Antonio Gariazzo che, oltre a dirigere il Gabinetto Numismatico del museo di Torino, fu consigliere del Comitato del Museo Civico d'Arte Antica e presidente della sezione di numismatica della S.P.A.B.A., per cui curò diversi saggi, vedasi: VITTORIO VIALE, *In memoria dell'ing. Pietro Antonio Gariazzo, deputato della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Direttore del Gabinetto Numismatico del Museo Civico di Torino (31-1-68 - 27-7-43)*, in "Bollettino storico-bibliografico subalpino" XLIV (1942), Fascicoli I-XII, pp. 153-160, consultabile anche on-line in [https://clavisbct.comperio.it/iss\\_articles/2048.pdf](https://clavisbct.comperio.it/iss_articles/2048.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021). Dovettero, però, passare ancora molti anni prima che tutte le raccolte numismatiche torinesi potessero essere unificate sotto un'unica giurisdizione: il Medagliere Torinese infatti vide la luce solo nel 1957 quando alle collezioni del comune vennero annesse quelle del Museo di Antichità, quelle del fondo Drovetti e quelle radunate da Carlo Alberto nel Medagliere Reale (cfr. PAGELLA, p. 149). Su Drovetti vedasi: *Epistolario, 1800-1851*, pubblicato da Silvio Curto in collaborazione con Laura Donatelli, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1985 e *Lettere e documenti di Bernardino Drovetti*, a cura di Laura Donatelli, Torino, Accademia delle Scienze, 2011; sul Medagliere Reale, invece, vedasi: *Il medagliere del Palazzo Reale di Torino. Storia del restauro della sala e delle collezioni*, in "Bollettino d'Arte del Ministero dei Beni Culturali, Volume Speciale" VII (2013), a cura di Alessandra Guerrini, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2014. Il testo accoglie anche contributi di Federico Barello e Gregorio Thaon di Revel Mazzonis. Il neonato medagliere venne ordinato da Viale e Gariazzo tra il 1932 e il 1934 (cfr. *Notizie biografiche e attività...* cit., p. 137). Argan ricorda inoltre che durante la direzione di Viale

Fin dai primi anni, molto numerose erano state le acquisizioni da ricondurre alla collaborazione con il celebre antiquario Pietro Accorsi<sup>272</sup>. Il nome di Accorsi è peraltro legato a un momento nodale nella storia delle collezioni del Museo Civico; nel 1935, infatti, l'antiquario era stato "assoldato" dalla direzione - con il beneplacito di Umberto di Savoia, allora Principe di Piemonte<sup>273</sup> - per condurre le trattative per l'acquisto della collezione d'arte e della biblioteca dei principi Trivulzio. Come è noto, nonostante Accorsi fosse riuscito a ottenere le raccolte, l'intervento di Mussolini aveva ne impedito il trasferimento a Torino e, in risarcimento, a Palazzo Madama erano andati *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina e il manoscritto delle *Très Belles Heures de Jean de Berry*<sup>274</sup>. Alla sua mediazione si deve anche, nel 1936, l'inserimento dei Musei Civici nella liquidazione del patrimonio di Riccardo Gualino, intervento che fruttò «l'acquisto [...] di un importante nucleo di opere, tra cui avori, vetri, oreficerie, ceramiche, sculture e dipinti»<sup>275</sup>.

---

le collezioni del Medagliere passarono da circa cinquecento pezzi a più di centomila (cfr. ARGAN, *Vittorio Viale...* cit., p.6). Sul Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi, vedansi anche VITTORIO VIALE, *Agli amici...* cit., pagine non numerate; *Il Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi: esemplari scelti della serie greca, romana, bizantina, sabauda, piemontese e di altre zecche italiane*, catalogo della mostra (Torino, Museo civico d'Arte Antica, novembre 1964) a cura di Anna Serena Fava, Luigi Sachero e Vittorio Viale, Torino, Poligrafiche riunite, 1964 e SERAFINA PENNESTRÌ, *Il Medagliere Civico di Torino e la storia delle raccolte numismatiche torinesi*, in "Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte" 17 (2000), pp. 45-63. Anche in BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., pp. 54-55, dove la studiosa rinvia a ENRICA PAGELLA, *Il Museo Civico di Torino. Le collezioni, gli uomini, le idee*, in *Il Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica*, a cura di Enrica Pagella, Torino, Allemandi, 2008, pp. 4-24, qui p. 22; 24.

<sup>272</sup> Cfr. ibidem. Le opere che pervennero al museo grazie alla mediazione di Accorsi furono oltre duemila.

<sup>273</sup> In <https://www.fondazioneaccorsi-ometto.it/la-fondazione/i-fondatori/> (ultimo accesso: 28/09/2021); su Pietro Accorsi vedasi: ROBERTO ANTONETTO, ALBERTO COTTINO, *Pietro Accorsi: un antiquario, un'epoca*, Torino, Omega Arte, 1999.

<sup>274</sup> In *Notizie biografiche e attività...* cit., p.138; in PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 153 e in FAILLA, *Ambientazioni e gusto modernissimo...*cit., p. 138. Failla ricorda inoltre che l'arrivo a Torino del dipinto e del manoscritto era stato celebrato con una esposizione al pubblico il 30 aprile dello stesso anno. A riguardo vedasi anche: PETTENATI, *L'emulazione dei musei americani...* cit.

<sup>275</sup> PAGELLA, "Uno specialista perfetto"... cit., p. 153.

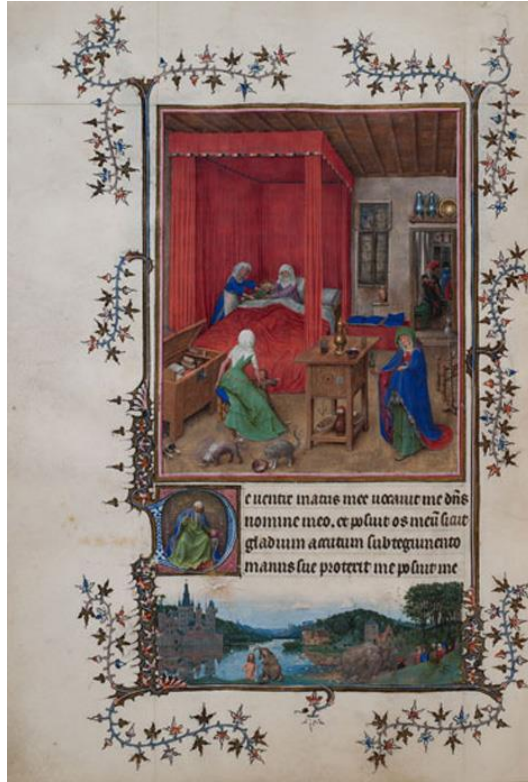


Figura 18: Jean Van Eyck, Una pagina delle *Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry*, tempera, oro e inchiostro su pergamena, 1380-1450, Torino, Palazzo Madama.

In altre occasioni, invece, l'accrescimento delle raccolte era stato interamente dovuto alla benevolenza dei collezionisti e delle loro famiglie. Oltre ai già citati casi di Ettore Mentore Pozzi, di Gariazzo e del senatore Fontana, particolarmente significativo era stato il dono di Ruy d'Andrade che, sempre nel 1931, aveva lasciato al museo «un complesso di molte migliaia fra quadri, studi, acquerelli, disegni, calchi e fotografie»<sup>276</sup> del padre Alfredo. Un caso diverso è quello della costituzione della sezione di arte orientale dei Musei Civici<sup>277</sup>, che

<sup>276</sup> THAON DI REVEL, *La vita amministrativa della città di Torino nel 1931...* cit., p. 24. Anche in ARGAN, *Vittorio Viale...* cit., p.7. Su Alfredo d'Andrade vedasi: MARZIANO BERNARDI, VITTORIO VIALE, *Alfredo d'Andrade: la vita, l'opera e l'arte*, Torino, Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti, 1957 e *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzo Madama, 27 giugno-27 settembre 1981), a cura di Maria Grazia Cerri, Daniela Biancolini Fea, Liliana Pittarello, Firenze, Vallecchi, 1981. Sulla donazione, vedasi: VIALE, *I Musei civici nel 1932...* cit., pp. 163-177. L'indice dell'archivio d'Andrade è consultabile online nella pagina web dell'Archivio di Stato di Torino al seguente link: [https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/upload/Archivio\\_d-Andrade\\_n.278\\_completo.pdf](https://archiviodistatotorino.beniculturali.it/upload/Archivio_d-Andrade_n.278_completo.pdf) (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>277</sup> La sezione di arte orientale aveva avuto avvio nel 1959 e, a partire dal 1964, era stata provvisoriamente esposta nei locali della Galleria d'arte moderna: cfr. VIALE, *Agli amici...* cit., pagine non numerate. Nel 1967 Argan (*Vittorio Viale...* cit., p.6), riguardo la sezione di arte orientale, notava: «sta diventando un vero e proprio museo a sé». Successivamente, nel 2008, nelle sale di Palazzo Mazzonis veniva aperto al pubblico il MAO, Museo d'Arte Orientale di Torino, costituitosi proprio a partire dalle collezioni d'arte orientale dei Musei Civici. Cfr. *MAO: il Museo d'Arte Orientale*, testi di Andrea Bruno e Franco Ricca, fotografie della Fondazione Torino Musei e di Ottavio Mazzonis, Torino, Allemandi & C., 2008.

all'epoca della direzione di Viale veniva costantemente alimentata, oltre che dalle donazioni<sup>278</sup>, anche dalle campagne di scavo<sup>279</sup>.

Il direttore, che - come visto in più di un'occasione - reputava fondamentale documentare la vita del Museo, utilizzava i canali di comunicazione a disposizione dell'istituzione anche per notificare donazioni e acquisti. Inizialmente, questo avveniva annualmente sulle pagine della rivista municipale "Torino"; più tardi, invece, i vettori delle informazioni sarebbero stati *Il Museo Civico di Torino 1959-1960* e *Agli amici che hanno, come me, amato il museo civico di Torino*<sup>280</sup>.

Segue tendenze simili l'accrescimento delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna<sup>281</sup>. Nel 1961 Viale desiderava che essa «fosse [...] la più ricca e la più rappresentativa ed aggiornata delle pubbliche raccolte d'arte moderna»<sup>282</sup>. Per concretizzare questa ambizione, già nel 1959 il Museo aveva acquistato, «a condizioni di particolare favore, ad un prezzo molto al di sotto del valore di mercato», alcune opere «scelte liberamente» dalla collezione del ragioniere Benedetto Fiore<sup>283</sup>: si trattava di «ben 56 dipinti, 2 sculture, 15 disegni e 2 incisioni»<sup>284</sup>. Questo acquisto si era rivelato «quasi provvidenziale» perché aveva permesso di colmare diverse lacune della sezione del '900, conferendo

---

<sup>278</sup> Tra le altre, particolarmente degna di nota è la donazione di Mario Ponzio: cfr. *La collezione d'arte orientale donata da Mario Ponzio...* cit.

<sup>279</sup> In VIALE, *Agli amici...* cit., pagine non numerate. Qui Viale, in poche righe, ne ripercorreva la fondazione, promossa da diversi enti, tra cui il Museo, il Comune, la Provincia, l'Università degli studi di Torino, il suo Istituto di archeologia e l'Istituto bancario San Paolo di Torino. Veniva inoltre istituito il Centro di ricerche e di scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia, che prima aveva lavorato con l'ISMEO in Afghanistan e in Pakistan, e poi si era spostato in Iraq, dove aveva condotto la missione in autonomia.

<sup>280</sup> In ciascuno dei due testi a doni e acquisti erano stati dedicati paragrafi distinti a seconda delle collezioni prese in esame; per l'Arte Antica, vedasi: VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., pp. 23-36, dove è menzionato un altro generoso benefattore del Museo: l'avvocato Ambrogio della Chà, e VIALE, *Agli amici...* cit., pagine non numerate.

<sup>281</sup> Come visto per le collezioni di arte antica, anche quelle di arte moderna ebbero occasione di arricchirsi grazie alla cessione di intere raccolte; è il caso, tra gli altri, delle volontà testamentarie di Ettore De Fornaris. Il pittore e collezionista aveva infatti disposto che venissero devoluti al Comune di Torino sia la propria collezione di opere d'arte che il proprio patrimonio. Le sue volontà, che erano già state raccolte fin dalla prima versione del suo testamento datata 1954, vennero eseguite nel 1978, anno della sua scomparsa. A partire da questo legato, nel 1982 venne costituita la Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris: cfr. ROSANNA MAGGIO SERRA, *Ettore De Fornaris artista, collezionista, mecenate*, in *Arte moderna a Torino: 200 opere d'arte acquisite per la Galleria Civica d'arte moderna*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice di Belle Arti, 15 novembre 1986-4 gennaio 1987), a cura di Ead., Torino, Allemandi, 1986, pp. 11-17, qui p. 15. Su Ettore De Fornaris vedasi: ROBERTA REPETTI, *Nuovi documenti su Ettore de Fornaris*: tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Torino (a.a. 2008/2009, relatore prof.ssa Enrica Pagella). Sulla vita artistica di De Fornaris, vedasi: *Acqueforti: dodici riproduzioni di acqueforti originali*, a cura di Terenzio Grandi, Torino, Fratelli Buratti Editori, 1932; sull'attività della Fondazione, invece, tra gli altri titoli, *Trent'anni d'arte 1982-2012*, catalogo della mostra, (New York, Istituto italiano di cultura, 12 dicembre 2012-11 gennaio 2013), a cura di Marina Paglieri, Savigliano, L'Artistica, 2012.

<sup>282</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 8.

<sup>283</sup> "Amico dei Musei Civici", Fiore contribuì altresì a implementarne la collezione d'arte antica, donando, per esempio, *La Vergine adorata da san Francesco e santa Chiara* di Pietro Francesco Guala, cfr. <https://www.palazzomadamatorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online/dipinto-160> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>284</sup> Cfr. *ivi*, p. 39.

«un aspetto di dignitosa organicità» alla costituenda Galleria<sup>285</sup>. Un acquisto tanto cospicuo era tra i motivi - come si avrà modo di vedere nel capitolo 8 -, che si celavano dietro all'assenza della Galleria tra gli acquirenti della VIII Quadriennale di Roma e della XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, nel 1960<sup>286</sup>. Parallelamente erano aumentate le donazioni degli artisti, desiderosi di essere rappresentati nel nuovo museo, nella «bella Casa, che, soprattutto per essi, la Città di Torino <aveva> edificato»<sup>287</sup>.

Tuttavia, già nel 1956, grazie alla liberalità di Alberto Rossi<sup>288</sup>, al museo era pervenuto quello che «insieme con il legato Fontanesi di Giovanni Camerana <era stato> il dono più cospicuo, più importante [...] mai pervenuto»<sup>289</sup>; esso constava di 156 opere di varia origine, tra cui almeno 57 - tra dipinti, acquerelli e disegni - firmate da Filippo de Pisis. Gli altri nomi ricorrenti nel catalogo erano quelli di Arturo Tosi, Giorgio Morandi e Felice Casorati<sup>290</sup>.

---

<sup>285</sup> Cfr, ibidem. Per un elenco completo degli acquisti vedansi pp. 39-42.

<sup>286</sup> Cfr. VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960... cit.*, p. 42. Cfr, *ultra*, capitolo 8, Gli acquisti degli anni Sessanta, pp. 168-170.

<sup>287</sup> Cfr. *ivi*, p.43. Quell'anno Umberto Mastroianni, che fu l'artista più munifico, donò cinque sculture, Enrico Paulucci, Daphne Maugham Casorati, Mario Becchis, Vincenzo Frunzo, Caty Torta, Gregorio Calvi di Bergolo e Sofù Teshigahara offrirono un'opera ciascuno (p. 49). Viale approfittava inoltre di queste pagine per ringraziare Teshigahara per aver composto nel giardino del Museo un *Ikebana* con il significato di "Felicitazioni" (p. 47).

<sup>288</sup> Alberto Rossi fu critico d'arte per "La Stampa" e membro del comitato direttivo del Museo Civico d'arte moderna. Dalle colonne del quotidiano torinese commentò anche la Biennale di Venezia, scrivendo alcuni articoli sulle mostre retrospettive, promosse da Pallucchini. Nel 1948 su dodici articoli dedicati alla Biennale cinque riguardavano le retrospettive e nel 1950 il rapporto era di cinque su dieci. Una serie di articoli scritti nel 1950 gli aveva inoltre guadagnato il primo premio della critica al concorso indetto dalla Biennale (cfr. PASCALE BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1954-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 30 e *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Venezia, Alfieri editore, luglio 1950<sup>2</sup>, p. 15. Per via del proprio carattere schivo, Rossi non aveva mai parlato della propria collezione e nemmeno Viale era stato a conoscenza della stessa prima del lascito.

<sup>289</sup> In VIALE, *La collezione donata da Alberto Rossi alla Città di Torino per la Civica Galleria d'arte moderna... cit.*, p. 5.

<sup>290</sup> Cfr. *ivi*, pp. 45-51. Viale aveva inoltre salutato il dono come «un affettuoso augurale auspicio per la nuova galleria che <stava> sorgendo ed un esempio da valere e da seguire» (p. 5).



Figura 19: Carlo Levi, *Ritratto di Alberto Rossi*, olio su tela, legato di Alberto Rossi, Torino, 1956, Galleria d'Arte Moderna di Torino

Almeno in un brevissimo accenno è necessario citare, infine, il dono di Eugenio Battisti, che, nel dicembre 1964 aveva manifestato a Viale il desiderio di cedere alla Galleria civica d'arte moderna le 140 opere che, a Genova, costituivano il "Museo sperimentale". La raccolta giunse al museo il 25 giugno 1965 e fu solo a causa di un ritardo, dovuto alla convocazione di Battisti alla State University di Philadelphia, che l'atto ufficiale di donazione venne sottoscritto il 6 dicembre 1965 quando Viale era ormai in pensione<sup>291</sup>.

Diversi sono stati gli studiosi che hanno scritto delle acquisizioni di Viale per la collezione di arte contemporanea del Comune di Torino. Tra di essi, Rosanna Maggio Serra, che pone l'accento sull'inversione di tendenza verificatasi fin dall'inizio della nuova direzione, dal momento che, ogni anno, veniva promosso l'acquisto di almeno venti pezzi «dalle pubbliche esposizioni o, più raramente, da mani private»<sup>292</sup>. Dopo tutto, notificando ai Torinesi la

---

<sup>291</sup> VIALE, *Agli amici...*cit., pagine non numerate. Mirella Bandini rimarca l'impegno di Viale «nel mantenere e ampliare i contatti con gli artisti per la donazione delle opere». Tale impegno, ricorda, fu perpetrato anche dal suo successore Luigi Mallé e dal conservatore Aldo Passoni, fino alla mostra dedicata al Museo Sperimentale nel 1967 e anche successivamente (cfr. MIRELLA BANDINI, *Appunti per una storia degli anni Sessanta attraverso una collezione*, in *Il Museo sperimentale di Torino: arte italiana dagli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria civica d'arte moderna*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 20 dicembre 1985-10 febbraio 1986), a cura di Ead. e Rosanna Maggio Serra, Milano, Fabbri Editori, 1985). Sulla mostra del 1967, vedasi: *Museo sperimentale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, (Torino, Galleria civica d'arte moderna, dal 26 aprile 1967), a cura di Germano Celant e Aldo Passoni, Torino, Tipografia Impronta, 1967.

<sup>292</sup> ROSANNA MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40. Storia minuta della politica degli acquisti*, in *Materiali: arte italiana 1920-40 nelle collezioni della*



triste situazione della raccolta, il direttore aveva subito dichiarato il proprio intento:

gravi sono le lacune che la Galleria presenta per i grandi nomi dell'ultimo Ottocento italiano, e anche per alcuni Maestri Piemontesi. È mia intenzione lavorare con tutte le forze e i mezzi per colmare a poco a poco i vuoti dolorosi.<sup>293</sup>

In precedenza, anche il nuovo Regolamento dei Musei, sottoscritto nel 1931, si era fatto portavoce della nuova tendenza, promuovendo «un equilibrio tra acquisti locali e orizzonti sovralocali»<sup>294</sup>; tuttavia, a tarpare le ali del direttore, come spesso accade, furono le scarse dotazioni del Museo. A questo proposito sembra comunque utile notare che, se le richieste inoltrate al Comune perché venisse impiegato più personale non vennero mai ascoltate, Viale riuscì invece a ottenere risultati abbastanza soddisfacenti per le dotazioni per gli acquisti. Gli stanziamenti, che nel 1928 ammontavano a venticinquemila lire, erano aumentati ai cinquantamila nel 1930 e agli ottantamila dell'anno seguente; entro la fine del decennio la disponibilità si era stabilizzata a quota settantamila lire<sup>295</sup>. Certamente non si può non prendere in considerazione il clima politico e culturale in cui Viale si era dovuto muovere nei primi dieci anni ai Musei Civici, che, con le sue ben note ingerenze, finiva inevitabilmente per influenzare la campagna acquisti. È, ancora una volta, Maggio Serra a descrivere esaustivamente questa tendenza, che non aveva riguardato solo i Musei, ma si era riverberata sulla temperie culturale di Torino a diversi livelli:

La politica delle acquisizioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino [...] è più che mai strettamente connessa a un'altra serie di fenomeni, dalla crescita industriale e demografica della città con l'affermarsi della cultura monoindustriale, al consolidarsi del regime fascista nelle istituzioni attraverso il consenso di massa, alle richieste di prestigio culturale delle classi al potere, alla

---

*Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, settembre-dicembre 1981), a cura di Luciano Caramel, Paolo Fossati e Ead., Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, 1981 pp. 11-19, qui p. 17. I bacini cui attingere erano, tra le mostre, a livello nazionale e internazionale la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia e, a livello locale, l'esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, divenuta, a partire dal 1929, "esposizione sindacale fascista", le mostre della Società degli Amici dell'Arte e, in minor percentuale, le personali degli artisti.

<sup>293</sup> VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 19, in cui è data notizia di due importanti acquisti effettuati tra il 1929 e il 1930: *Gotine Rosse* di Giovanni Fattori, acquistato da Attilio Materazzi e *Lo specchio della vita (E ciò che l'una fa, e le altre fanno)* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, acquistato da Pietro Accorsi.

<sup>294</sup> SARA ABRAM, *Museo della civitas e civiltà del museo: i primi decenni dei musei civici di Torino*, in *I direttori dei musei civici di Torino...* cit., p. 25. Abram riporta un estratto del regolamento dove la Galleria d'Arte Moderna è descritta come un'istituzione che ha «per scopo la storia della pittura, scultura, principalmente del Piemonte, ma con riguardo anche alle principali correnti dell'Italia dal principio del sec. XIX in poi».

<sup>295</sup> MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40...* cit., pp.16-17.

chiusura delle frontiere, alla vitalità artistica che tra le due guerre distinse Torino, città d'altra parte di pigre risposte sul piano della cultura.<sup>296</sup>

Non è quindi complicato immaginare, in un clima simile, il tenore delle «coscienziose e talvolta puntigliose discussioni» che sancivano le approvazioni degli acquisti<sup>297</sup> che, come si avrà modo di vedere, erano per lo più dettati dalla cautela. Un chiaro esempio di questa prudenza è desumibile dall'assenza dei Futuristi che, trascurati in questi anni, avrebbero fatto ingresso al Museo solo più tardi<sup>298</sup>. Un'altra accortezza che traspare dall'analisi degli acquisti effettuati consiste nella tendenza ad approvare esclusivamente le proposte riguardanti «opere ritenute indiscutibili», mentre alcuni altri membri del comitato per gli acquisti, tra cui il già citato Emilio Zanzi e lo scultore Michele Guerrisi, sembravano più inclini a favorire loro protetti o artisti anche emergenti che fossero allineati al regime<sup>299</sup>. Anche Fossati è di questo avviso e puntualizza che, se anche le nuove suggestioni presentate ogni due anni a Venezia venivano riconosciute da direzione e comitato, la propensione nel sancire le spese continuava a sottostare principalmente al criterio della «continuità» e solo in seconda istanza a quello del «"nuovo"»<sup>300</sup>. Il termine "nuovo" viene però subito ridimensionato dal critico che nota come, anche in un periodo ricco di divergenze come quello a partire dagli anni Cinquanta, le attenzioni fossero state comunque rivolte ai «*petits-maîtres* da Biennale di Venezia o da mostra di scambio internazionale», e le scelte continuassero a ricadere sugli «italici campioni di continuità»<sup>301</sup>

---

<sup>296</sup> Cfr. ibidem. L'ex direttrice della G.A.M. conclude la riflessione citando Viale, ingranaggio fondamentale in quel meccanismo socioculturale, che viene descritto come «uomo di forte personalità, di eccezionale capacità di lavoro e di alte ambizioni».

<sup>297</sup> Cfr. *ivi*, p. 17. Come si evince dalle carte di archivio, gli scambi più accesi erano quelli che interessavano opere singole, scelte per lo più senza che se ne volesse ricostruire il contesto di appartenenza o dare compiuta testimonianza della corrente da cui erano state generate.

<sup>298</sup> Cfr. ibidem. Maggio Serra riporta anche, a titolo di esempio, la mancata partecipazione del comitato direttivo alla *Prima mostra collettiva di Arte Astratta Italiana*. Va tuttavia specificato che, a detta espositiva, non sarebbe stato comunque possibile promuovere alcun acquisto dal momento che si trattava di un'esposizione organizzata per iniziativa privata; a pianificarla erano stati Felice Casorati ed Enrico Paulucci, che l'avevano allestita nel loro studio. Tra gli artisti invitati a esporre figuravano, tra gli altri, Bogliardi, De Amici, D'Errico, Fontana, Ghiringhelli, Licini, Melotti, Reggiani, Soldati e Veronesi (cfr. la voce *Ghiringhelli Virginio*, a cura di Francesco Tedeschi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 53 (2000); consultabile online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 28/09/2021)). Sulla mostra vedasi: *Prima mostra collettiva d'Arte Astratta italiana*, catalogo della mostra (Torino, studio privato di Felice Casorati e Enrico Paulucci, marzo 1935), a cura di Felice Casorati ed Enrico Paulucci, Torino, R. Muggiani, 1935.

<sup>299</sup> Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

<sup>300</sup> FOSSATI, *I percorsi della Galleria Civica d'arte moderna, in 1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 16.

<sup>301</sup> Cfr. *ivi*, p. 18. Circa trent'anni più tardi, Riccardo Passoni rimanda a queste analisi di Fossati, definendo eccessivamente severa la locuzione «medietà riconoscibile» e la proposizione: «naturalmente documentata, sceglie, propone: non scommette né preferisce», utilizzate dal critico per descrivere la progettualità che si celava dietro gli arricchimenti voluti per il Museo: in RICCARDO PASSONI, *Ricostruire un museo e ricostruire una collezione, Dalle bombe al museo...* pp. 93-102, qui p. 98.

Nella storia della nuova Galleria d'arte moderna Fossati<sup>302</sup>, prendendo in considerazione il quarantennio 1945-1985, ha riconosciuto tre fasi distinte: la prima, dalla fine del secondo conflitto mondiale ai primi anni Sessanta, è quella del museo come «puro ricettore»<sup>303</sup>; la seconda, dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta, coincide con il momento in cui il museo «si vede delegare una funzione di gestione di mostre [...], ma la responsabilità collezionistica e didattica delle sue raccolte non muta» mentre, nella terza, che dagli anni Settanta continuava almeno fino al 1987, «il gioco si rovescia e il contenitore permanente è un appetibile luogo di deposito e di vetrina». Se qualcosa della seconda fase può essere stato fatto trasparire nel paragrafo "4. Le Mostre", il riferimento alla prima fase è quello che più tornerà utile nel dare conto di una certa politica di acquisti perseguita da Vittorio Viale in occasione delle visite alla Biennale di Venezia.

---

<sup>302</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

<sup>303</sup> È bene ricordare ancora una volta che, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale fino almeno all'ultimo scorcio degli anni Cinquanta, Viale, con grande lungimiranza, acquistava opere per un museo che ancora praticamente non esisteva. Lo sottolineano CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Dopo la distruzione, si ricostruisce diagonalmente*, in *Dalle bombe al museo...* cit., pp. 9-13, qui p. 12 e GRISERI, *Vittorio Viale...* cit., p. 194, dove la professoressa, parlando dei primi anni Sessanta, specifica che Viale «incrementa *ex-novo* gli acquisti per la Galleria d'Arte Moderna costituendo nuove sale e sezioni per la parte contemporanea e sperimentale».

## **Vittorio Viale a Venezia: le Biennali**

Muovendo ora alla seconda parte di questa tesi, quella che riguarda la presenza di Vittorio Viale a Venezia<sup>304</sup>, è bene innanzitutto notare che le cinque edizioni che lo videro protagonista con incarichi sempre diversi hanno avuto luogo in tre momenti diversissimi della vita dell'esposizione veneziana. La prima collaborazione era avvenuta nel 1938, in pieno periodo fascista, la seconda nel 1952 durante l'era Pallucchini" e successivamente in tre edizioni consecutive: nel 1962, nel 1964 e nel 1966; si è pertanto cercato di tenere conto delle diverse temperie che avevano influenzato l'organizzazione delle mostre e, di riflesso, gli interventi che le avevano rese possibili. Con questo lavoro di ricerca, che ha fruttato circa duecento documenti inediti conservati presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino e circa sessanta presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, si è voluto quindi mettere in evidenza le due principali finalità perseguite dal direttore in laguna: la ferma volontà di promuovere in un contesto internazionale l'arte piemontese dall'Ottocento alla contemporaneità e la sentita esigenza di arricchire il patrimonio della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. La ricostruzione degli acquisti, ripartita nei tre macro-periodi individuati, è corredata da tabelle di regesto per ciascun anno di campagna e dalle trascrizioni integrali dei documenti più significativi. In ciascuno dei periodi si sono inoltre individuate le "Biennali attive", analizzate con un *focus* particolare sugli interventi di Viale. Anche questi paragrafi sono accompagnati dai testi delle missive e dei verbali.

---

<sup>304</sup> Sull'argomento Bocasso (*La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte...* cit., p. 7) rinvia a: RICCARDO PASSONI, *Viale di fronte alla contemporaneità. La crescita della collezione moderna dal "test" della Biennale del '30 all'inaugurazione della nuova Galleria*, intervento al convegno *Vita e attività*, 5 maggio 2009. Nonostante le ricerche non si è potuto prendere visione del testo, che non risulta essere stato per ora pubblicato.



Figura 20: "All'ingresso dei Giardini, il re Gustavo di Svezia con la regina in visita alla Biennale. Li accompagna lo storico Vittorio Viale", in *Ugo Mulas, Vent'anni di Biennale*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 20.

## 6. 1930 – 1942. Gli acquisti tra le due guerre

Dopo essere arrivato - come visto - ai Musei Civici di Torino nel febbraio del 1930, Viale aveva subito ricevuto una lettera di Antonio Maraini<sup>305</sup>, in cui gli era richiesto di dare un contributo per la "Mostra Retrospettiva del disegno e dell'incisione dell'800", da organizzare nel contesto della XVII Biennale. Il compito di Viale sarebbe stato quello di aiutare Guglielmo Pacchioni<sup>306</sup> a reperire disegni e stampe di quel periodo, sia nelle collezioni dei musei che in quelle private, per poi darne notizia in un elenco a Ugo Ojetti; il lavoro si era concretizzato in un elenco di quattro pagine controfirmato da Pacchioni, in cui una pagina era interamente dedicata agli "Album da disegno del Museo Civico di Torino". Dal momento che sul catalogo della XVII Biennale manca un riferimento alla mostra, si suppone che alla fine questa non fosse stata organizzata<sup>307</sup>. È bene ora ricordare che, al di là della richiesta che era giunta a Viale personalmente, i contatti tra l'Ente veneziano e il Comitato Direttivo della Galleria d'Arte moderna<sup>308</sup>, che si occupava anche di proporre e far approvare gli acquisti, si erano poi rinnovati per ogni edizione<sup>309</sup>. Nel 1930, in occasione della prima visita istituzionale di Viale a Venezia<sup>310</sup>, vennero acquistate sei opere<sup>311</sup> con una spesa totale di 32.500 lire. Per questa occasione, il 13 maggio, Viale aveva scritto al podestà Thaon di Revel una relazione<sup>312</sup> «riservata»<sup>313</sup> in cui, oltre a giustificare gli acquisti fatti, spiegava

---

<sup>305</sup> La lettera del 22 marzo 1930 e gli elenchi, non protocollati, sono conservati in To, AMC, CAA 78.2, "Acquisti Arte Moderna XVII Biennale Veneziana [...]".

<sup>306</sup> Guglielmo Pacchioni (Pavullo 1882 – Milano 1969), dal 1924 al 1932 fu direttore della Galleria Sabauda di Torino. A riguardo vedasi: GUGLIELMO PACCHIONI, *La Regia Pinacoteca di Torino*, Roma, La Libreria dello Stato, 1932.

<sup>307</sup> Stando al catalogo, l'unica manifestazione con argomento simile fu quella della "Galleria del Bianco e Nero", ordinata nella sala 8 del Padiglione Centrale: cfr. *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1930*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio – 4 novembre 1930), Venezia, Carlo Ferrari, 1930<sup>1</sup>, pp. 48-55. Anche in <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=3&c=f> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>308</sup> Come si evince dalle ricevute dei rimborsi delle spese di viaggio conservate presso l'Archivio Storico dei Musei Civici, a recarsi a Venezia nel 1930 erano stati, oltre a Viale, Emilio Zanzi, il pittore Domenico Valinotti, Michele Guerrisi, scultore e segretario provinciale del Sindacato Fascista di Belle Arti, e Guglielmo Pacchioni. Nel resoconto sull'attività dei Musei Civici nel 1930, Viale definiva il comitato «fervidamente attivo» e specificava che per l'anno 1930 erano state seguite le stesse direttive di acquisto adottate da Lorenzo Rovere, che nel 1928 aveva allargato «la scelta alle più significative opere d'arte italiana»: cfr. VIALE, *I Musei civici nel 1930... cit.*, p. 18. Il comitato direttivo della Galleria d'Arte moderna aveva carica quadriennale ed era composto da quattro membri: due nominati dal podestà su consiglio del direttore e due eletti dagli artisti di Torino; durante il regime era il Sindacato Fascista di Belle Arti a sceglierli (anche in MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40... cit.*, p. 15).

<sup>309</sup> La prima visita del comitato direttivo a Venezia era stata nel 1928 sotto la direzione Rovere.

<sup>310</sup> Tra i termini utilizzati per descrivere la mostra figurano anche «sgomento e noia»: cfr. *ultra*, p. 87.

<sup>311</sup> Cfr. *ultra*, p. 75-76.

<sup>312</sup> In To, AMC, CAA 78.2, "Acquisti Arte Moderna XVII Biennale Veneziana [...]". La relazione è trascritta anche in MAGGIO SERRA, *Materiali: arte italiana 1920-40...cit.* pp. 27-29. Cfr. *ultra*, pp. 86-89.

<sup>313</sup> In RICCARDO PASSONI, *Le acquisizioni del Museo Civico di Torino alla Biennale di Venezia del 1930. Uno sfogo – riservato e personale – di Vittorio Viale al Podestà*, in *Per Giovanni Romano*

quali, secondo lui, dovessero essere i «metodi da seguire per gli incrementi del Museo». Nonostante gli attriti verificatisi nel 1930, lo stesso comitato si era dovuto occupare anche degli acquisti della XVIII Biennale e anche in quell'edizione, come nella precedente, sia Guerrisi che Valinotti<sup>314</sup> erano presenti a Venezia anche come artisti espositori. La Commissione era stata convocata il 3 maggio; su consiglio del direttore ciascuno dei membri si era dovuto presentare con un elenco delle opere che intendeva proporre. La dotazione per sovvenzionare il viaggio e il soggiorno per i membri della commissione ammontava a L. 12.152,50<sup>315</sup>, mentre per gli acquisti la disponibilità totale del Museo era di L. 80.000<sup>316</sup>, di cui, alla fine delle trattative, si spesero L. 29.050 di cui 15.300 per gli "Artisti non piemontesi viventi" e 13.750 per gli "Artisti piemontesi viventi"<sup>317</sup>. Tra i 15 acquisti effettuati, come si evince anche dalle cifre spese, era stato mantenuto un certo equilibrio: i Piemontesi a entrare nelle collezioni erano stati sei<sup>318</sup>.

L'invito per l'anno 1934<sup>319</sup> era arrivato al podestà il 20 aprile con la "richiesta" di provvedere in tempo a «uno stanziamento nel bilancio comunale allo scopo di permettere alla raccolta d'arte [...] del Comune di fare acquisti alla Biennale»<sup>320</sup>. Con Viale, il podestà Paolo Thaon di Revel, il vicepodestà Piero Gianolio e il Soprintendente all'Arte di Piemonte e Liguria, Gioacchino Mancini, a Venezia si erano recati - come nelle edizioni precedenti - anche Zanzi, Guerrisi e Valinotti<sup>321</sup>. Le spese per questa edizione, che già il 21 maggio avevano

---

*scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti et al., Savigliano, L'Artistica, 2009, p. 139, qui p.139, dove Passoni, commenta queste pagine di Viale.

<sup>314</sup> È per questo motivo che il dipinto di Valinotti *Torre Murcia* era stato acquistato dal podestà e non dal comitato direttivo. Sulla partecipazione di Guerrisi e Valinotti vedasi: *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile - 28 ottobre 1932), Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932<sup>2</sup>, p. 20; p. 38.

<sup>315</sup> L'informazione è stata desunta da una copia della Deliberazione del Podestà del 7 maggio 1932, n.13 conservata in To, AMC, CAA 103, "Podestà".

<sup>316</sup> L'informazione è stata desunta da una copia della "Deliberazione del Podestà" del 13 agosto 1932, n.25 conservata in To, AMC, CAA 103, "Podestà", dove sono indicate anche le spese di trasporto, pari a L. 600, che erano tuttavia state pagate con le disponibilità di un altro fondo.

<sup>317</sup> L'informazione è desunta da una minuta manoscritta di Viale contenente il testo da sottoporre agli uffici del podestà per la compilazione della delibera ufficiale. Le diciture delle categorie degli artisti sono implicite negli articoli di bilancio citati nella Deliberazione di cui alla nota precedente.

<sup>318</sup> Cfr. *ultra*, pp. 77-78.

<sup>319</sup> Così Bernardi aveva descritto le presenze a questa Biennale: «Vi possono essere molte cose mediocri in questa Biennale, accanto alle molte cose decorose e schiettamente belle: non v'è però un nudo deforme, non v'è una sola pittura incomprensibile, non v'è una sola testimonianza - nel padiglione italiano - di follia individuale o collettiva». Il critico si era inoltre soffermato sulle impressioni suscitate dai piemontesi che, «gente per temperamento regionale più cauta, prudente, affatto proclive, fors'anche per innata diffidenza d'ogni specie di incertezza, a lasciarsi trascinare dalle avventure dubbie sia in pratica che in teoria, <sembravano> in <quella> XIX Biennale perfettamente respiranti nella loro adatta atmosfera»: cfr. MARZIANO BERNARDI, *Pittura e scultura alla XIX Biennale di Venezia*, Torino, Montes, 1934, pp. 17-18.

<sup>320</sup> To, AMC, CAA 133, "Arte Moderna", "Istruzione, M/12-2".

<sup>321</sup> Non è stata trovata testimonianza della trasferta a Venezia di Guglielmo Pacchioni, che manca anche tra i nomi fatti da Viale nella richiesta delle tessere di accesso alla Mostra, nonostante nella deliberazione del Comune per i rimborsi delle spese di viaggio si faccia riferimento a «5 componenti del comitato direttivo»: cfr. "Deliberazione del Podestà", 27 aprile 1934, n°29 in To, AMC, CAA 135, "Podestà", "P/2-12".

raggiunto le 64.500 lire<sup>322</sup>, erano arrivate a superare la somma dei valori degli acquisti delle due Biennali precedenti. Può tuttavia essere interessante notare che il dipinto di Felice Carena *Estate* era costato da solo 28.000 lire, quasi quanto le quindici opere acquistate nel 1932, anno in cui si era data particolare importanza al bianco e nero. Anche a questa XIX Biennale si era mantenuto l'equilibrio: su dieci opere, cinque erano di piemontesi, tre di artisti italiani e due erano state scelte tra quelle di Rassenfosse nel padiglione del Belgio<sup>323</sup>. Due anni più tardi, nel 1936, a visitare la Biennale erano stati, oltre al nuovo podestà Ugo Sartirana<sup>324</sup>, al nuovo vicepodestà, il Conte Pio Gloria, e a Viale, i nuovi membri del direttivo: lo scultore Edoardo Rubino e il pittore Cesare Maggi, in rappresentanza del Sindacato Artisti, il professor Carlo Aru<sup>325</sup> e il riconfermato Emilio Zanzi<sup>326</sup>. Maggio Serra ha constatato che anche con la nuova commissione non si era verificato alcun «cambiamento di rotta» e che - come per le edizioni precedenti - si era dato «considerevole spazio a quel generale "ritorno alla compostezza" che in Italia aveva il favore del regime, ma che era anche appoggiato da critici di larga udienza a Torino stessa, come Marziano Bernardi»<sup>327</sup>. La studiosa, peraltro, ha attribuito alla presenza di Rubino nella commissione un certo compiacimento sulla «scultura ufficiale e di ostentato turgore plastico» in grado di giustificare anche gli acquisti di Gelli, di Berti e - di nuovo - di Guerrisi<sup>328</sup>. È interessante inoltre notare che la spesa del 1936 aveva subito una nuova contrazione, scendendo a 40.500 lire<sup>329</sup>: le opere acquistate erano state ventuno, tredici delle quali erano andate ad arricchire la sezione del bianco e nero e il gabinetto dei disegni<sup>330</sup>. A partire da questa

---

<sup>322</sup> A queste 64.500 lire vanno aggiunte L. 1.500 spese per due disegni di Rassenfosse e L.150 di *Veduta di Capri* di Lipinsky: cfr. To, AMC, CAA 133, "Arte Moderna", "M/12-26"; anche nella deliberazione del Podestà del 29 giugno 1934, n. 48.

<sup>323</sup> Cfr. *ultra*, pp. 78-79.

<sup>324</sup> Per persuadere il nuovo Podestà ad autorizzare la visita a Venezia e gli acquisti che ne sarebbero derivati, l'8 maggio Viale scriveva: «mi permetto di rivolgere preghiera [...] perché a questa rassegna dell'arte italiana e straniera, che costituisce sempre ancora la più importante manifestazione artistica del mondo, il Museo di Torino possa essere presente, per compiere, se sarà il caso, acquisti, che arricchiscano e tengano aggiornata alle nuove tendenze, la nostra Galleria. Da lunghi anni questa è l'ottima consuetudine, voluta e desiderata dalla stessa Podesteria, per allargare a tutta l'arte nazionale gli acquisti. E tanto più si rende necessario ora l'essere presenti a Venezia, dopo che le mostre torinesi si limitano per legge all'esposizione di opere di artisti locali». Cfr. To, AMC, CAA 177, "Acquisti, offerte, ecc...", pratica: prot. 348, data 9/5 36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-1.

<sup>325</sup> Nel 1934 Carlo Aru era succeduto a Guglielmo Pacchioni alla direzione della Galleria Sabauda; ricoprì l'incarico fino al 1952.

<sup>326</sup> To, AMC, CAA 177, "Acquisti, offerte, ecc...", pratica: prot. 396, data 18/5 36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-4.

<sup>327</sup> MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40...* cit., p. 18.

<sup>328</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>329</sup> In To, AMC, CAA 177, "Acquisti, offerte, ecc...", pratica: prot. //, data 6/6/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-9 e in "fissato provvisorio interno", datato 22 giugno 1963, non protocollato.

<sup>330</sup> Cfr. *ultra*, pp. 80-82.



edizione si può anche notare che la presenza dei Piemontesi nell'elenco degli acquisti si era fatta via via sempre meno categorica.

Della Biennale del 1938 si parlerà più diffusamente nella parte dedicata alla collaborazione prestata da Viale per la già citata "Mostra retrospettiva del paesaggio dell'Ottocento"<sup>331</sup>, qui ci si limiterà pertanto a ripercorrere gli acquisti del Museo. Il comitato direttivo era lo stesso che si era già occupato delle scelte del 1936 e la consueta riunione di ricognizione era stata fissata per il 30 maggio<sup>332</sup>. La spesa, L. 44.100, leggermente aumentata rispetto all'edizione precedente, si era fermata comunque molto al di sotto della soglia massima raggiunta nel 1934 ma in questo caso era minore il numero di opere scelte per la categoria del "bianco e nero", solo due su otto<sup>333</sup>. In realtà, in un appunto, Viale aveva fatto riferimento anche ad altre opere di artisti stranieri - due dipinti e a una xilografia - «da scegliere»<sup>334</sup>. Due delle scelte operate dal comitato direttivo si erano rivelate particolarmente felici dal momento che Felice Casorati e Venanzo Crocetti avevano vinto il "Premio del Comune di Venezia" riservato rispettivamente a un pittore e a uno scultore italiani.

Nel 1940, a quattro anni dall'ultima nomina, il "Comitato direttivo degli acquisti" aveva nuovamente cambiato composizione: per il quadriennio 1940-1943 erano stati chiamati a farne parte, oltre al riconfermato professor Aru, lo scultore Rodolfo Castellana, il pittore Domenico Valinotti, che tornava in commissione dopo un quadriennio, e Marziano Bernardi. La missione a Venezia, approvata dal nuovo podestà, Matteo Bonino, aveva fruttato al Museo l'acquisto di dieci opere con una spesa di 33.600 lire. La nuova contrazione dell'importo era sicuramente stata causata dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale<sup>335</sup>: la mostra si era svolta dal primo maggio al 31 ottobre e il discorso di Palazzo a Venezia era stato pronunciato da Mussolini il 10 giugno. Sembra interessante porre in evidenza il fatto che nessun pezzo acquistato avesse argomento storico o politico, le scelte erano cadute quasi esclusivamente su soggetti meno

---

<sup>331</sup> Cfr. *ultra*, paragrafo 6.1, pp. 89-90 e sottoparagrafo 6.1.1, pp. 90-95.

<sup>332</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: prot. 494, data 27/5, Classe: Biennale, Sottoclasse: A, N°28. Rubino avrebbe raggiunto i colleghi il giorno seguente dal momento che era stato trattenuto a Roma per l'inaugurazione del monumento celebrativo per la fondazione dell'impero. To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: "prot. 523, data 30/5, Classe: Biennale, Sottoclasse: A, N°31 e N°31/1".

<sup>333</sup> Cfr. *ultra*, pp. 82-83.

<sup>334</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: prot. //, data //, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°17.

<sup>335</sup> Il 26 giugno 1940 Romolo Bazzoni aveva scritto a Viale per domandargli, a nome degli artisti, «date le loro difficili condizioni, dovute per alcuni anche al richiamo alle armi», di affrettare i pagamenti delle opere acquistate. (Cfr. To, AMC, CAA 343 "Acquisti e varie", pratica: prot. 318, data 1/7, Classe: Biennale - Venezia, Sottoclasse: /, N.°6). Il 12 dicembre, Bazzoni aveva nuovamente inoltrato a Torino le richieste degli artisti, «giustificate in questi momenti assai difficili» (Cfr. To, AMC, CAA 343 "Acquisti e varie", pratica: prot. 611, data 14/127, Classe: Arte Moderna - Biennale, Sottoclasse: A, N.°16).

impegnativi come paesaggi e ritratti di bambini e giovinette<sup>336</sup>. Con questa XXII Biennale, al museo erano entrate per la prima volta due medaglie, una di Giuseppe Romagnoli e una di Tommaso Bertolino.



Figura 21: Tessera di libero ingresso di Vittorio Viale per la Biennale del 1942, in To, AMC, CAA 403, "Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti", 1942.

Con la XXIII Biennale del 1942<sup>337</sup> si sarebbe in realtà conclusa una fase significativa della storia della manifestazione e neanche in un'occasione così critica il comitato direttivo dei Musei Civici di Torino aveva mancato l'ormai consueto appuntamento a Venezia<sup>338</sup>: «un esempio di tenacia che fa meditare»<sup>339</sup>. Maggio Serra nota come l'unica opera acquistata in questa occasione fosse stato un «grosso gelido marmo di Rubino, il *Ritratto di Eva*»<sup>340</sup>; in effetti, nel faldone "CAA403" dell'Archivio Storico dei Musei Civici, dedicato alla Biennale del 1942 -, non c'è traccia di notifiche relative ad altre spese, ma in un appunto di Viale si possono leggere le "Proposte della Commissione"<sup>341</sup>. Oltre al Rubino, si stavano valutando anche gli acquisti di *Nudo 1919*<sup>342</sup>, di

<sup>336</sup> Cfr. *ultra*, pp. 84-85.

<sup>337</sup> *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1942*, catalogo della mostra (Venezia, 21 giugno - 20 settembre 1942) Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, 1942<sup>1</sup>.

<sup>338</sup> Cfr. Deliberazione del Podestà, 16 maggio 1941, N°30, conservata presso To, AMC, CAA 403, "Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti".

<sup>339</sup> In MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40...* cit., p. 18.

<sup>340</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>341</sup> Il foglio manoscritto non presenta data e non è protocollato.

<sup>342</sup> Se non è possibile ricostruire la natura delle altre trattative, più numerosi sono i documenti che riguardano questo dipinto di Casorati. Il Museo non era riuscito ad aggiudicarselo perché, per un

Casorati, di un acquerello di Tosi, di un ritratto di Gerardi e di due acqueforti: una di Viviani e una di D’Ardia. Non solo, in una nota in coda all’elenco si legge infatti: «Valinotti e Castellana hanno insistito ancora per Alloati e hanno chiesto di includere anche Paulucci. Alloati ha però messo in catalogo per la sua terracotta ben L. 35.000, Paulucci è stato acquistato nel 1936 alla Biennale, poi il quadro è stato cambiato nel 1940 (con abbuono)»<sup>343</sup>.

## 1930-1942. Gli acquisti

### Anno 1930

Pittura<sup>344</sup>

Felice Casorati	<i>Nudo</i> <sup>345</sup>	1929	L. 8.000	Italia (P) <sup>346</sup>
Massimo Quaglino <sup>347</sup>	<i>Strada (paesaggio)</i> <sup>348</sup>	1930	L. 1.500	Italia (P)
Eso Peluzzi	<i>Santuario di Savona</i> <sup>349</sup>	1929	L. 1.500	Italia (P)
Carlo Levi	<i>Il letto</i> <sup>350</sup>	1929	L. 1.500	Italia (P)

disguido dovuto alle poste, l’offerta di Viale non era giunta in tempo né agli uffici della Biennale, né a Casorati stesso, che in quell’occasione faceva parte della Commissione del Ministero; i Musei di Torino erano stati dunque «battuti sul tempo» (Cfr. To, AMC, CAA 403 “Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti”, pratica: prot. 474, data 30/6, Cat. IX, Classe: 6, Fascicolo: A. Moderna, Pratica: 9/13). Viale desiderava acquistare il dipinto perché si trattava di un’opera dello stesso periodo de *Il Ritratto della sorella* di proprietà del Museo Civico, che era andato distrutto nell’incendio del Glaspalast di Monaco nel 1931. L’offerta massima, a causa delle «limitatissime possibilità», era stata di L. 6.000 «e rotti». (Cfr. To, AMC, CAA 403 “Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti”, pratica: pr. 458 data 24/6/42, Cat. IX, Classe: 6, Fascicolo: A. Moderna, Pratica: 9/9). In una lettera di Casorati del 26 giugno si legge che l’opera era stata poi venduta a Carlo Cardazzo, che, verosimilmente, aveva potuto fare un’offerta più consistente.

<sup>343</sup> La citazione è desunta dall’appunto di Viale. Sull’operazione di scambio «con abbuono» non è stato per il momento possibile reperire alcuna ulteriore informazione.

<sup>344</sup> Su sei artisti acquistati cinque erano piemontesi, di origine o di adozione, Viale aveva dato conto del «gretto concetto regionalistico» secondo cui erano stati proposti e approvati gli acquisti del 1930, nella già citata lettera scritta al podestà in via riservata il 13 maggio. Cfr. *ultra*, pp. 86-89.

<sup>345</sup> Per Viale (*I Musei civici nel 1930... cit.*, p. 18) il *Nudo* di Casorati era il dipinto più significativo tra quelli acquistati, «espressione della sua ultima maniera puramente coloristica». Anche in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte... cit.*, p. 111; *Il Novecento: catalogo delle opere esposte*, a cura di Rosanna Maggio Serra e Riccardo Passoni, Milano, Fabbri 1993, p. 174; *I dipinti della Galleria d’Arte Moderna catalogo*, a cura di Luigi Mallé, Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna, 1968, R. 1981, p. 102, in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, pp. 182-183, qui p. 183 e in <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/nudo> (ultimo accesso: 28/09/2021). Va tuttavia notato che nella lettera “riservata” inviata al podestà Thaon di Revel il direttore aveva definito quest’opera «scialbo studio». Cfr. *ultra*, p. 88.

<sup>346</sup> La dicitura “(P)” designa gli artisti di origine piemontese o che in Piemonte si erano formati.

<sup>347</sup> Alle ultime tre tele Viale (*I Musei civici nel 1930... cit.*, pp. 18-19) dedicava una descrizione tripartita. Per il direttore l’opera di Quaglino testimoniava una maniera più vicina alla tradizione, quella Peluzzi, con «uno stile spigliato ma poco profondo», era volta a ricerche essenzialmente tonali, mentre la terza, quella di Levi, perseguiva intenti novecentisti.

<sup>348</sup> In *XVII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte... cit.*, p. 66, in *I dipinti... cit.*, p. 257 e in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, p. 192.

<sup>349</sup> Cfr. ibidem. Anche in *I dipinti... cit.*, p. 247 e in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, p. 191.

<sup>350</sup> Cfr. *ivi*, p. 68; *Il Novecento... cit.*, p. 306; *I dipinti... cit.*, p. 207; in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, p. 188 e <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/il-letto-letto> (ultimo accesso: 28/09/2021).

## Scultura

Francesco Messina	<i>Pugilatore</i> <sup>351</sup>	1929	L. 15.000	Italia
Giacomo Giorgis	<i>Maternità</i> <sup>352</sup>	/	L. 5.000	Italia (P)



Figura 22: Francesco Messina, *Il pugilatore*, bronzo, 1929, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>351</sup> *Il Pugilatore* di Messina era stato descritto da Viale (*I Musei civici nel 1930... cit.*, p. 18) in questi termini: «è nella buona tradizione: e seppur risente forse di qualche ricordo oltremontano, è, anche nell'apparente suo verismo, una vigorosa opera scultoria, nobilmente concepita, e soprattutto magistralmente modellata». Anche in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte... cit.*, p.72; *Il Novecento... cit.*, p. 207, in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, p. 197 e in <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/pugilatore> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>352</sup> Nel 1931 Viale (*I Musei civici nel 1930... cit.*, p. 18), pur avendo definito *Maternità* di Giorgis: «una lodevole fatica», aveva espresso il proprio scetticismo riguardo la buona riuscita del gruppo scultoreo nel suo insieme. Cfr. *ultra*, p. 88. Anche in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte... cit.*, p. 132 e in *Materiali: arte italiana 1920-40... cit.*, p. 183.

**Anno 1932**<sup>353</sup>

## Pittura

Felice Carena	<i>Autoritratto con amico</i> <sup>354</sup> (spagnolo)	1930	L. 6.000	Italia (P)
Carlo Carrà	<i>Paesaggio</i> <sup>355</sup> (Fondamenta nuove)	1931	L. 2.000	Italia (P)
Arturo Dazzi <sup>356</sup>	<i>Barca al cinque</i> <sup>357</sup>	/	L. 2.000	Italia
Filippo De Pisis	<i>Via a Parigi</i> <sup>358</sup> (Rue de Clichy)	1930	L. 1.500	Italia
Alberto Saliotti	<i>Paesaggio Toscano</i> <sup>359</sup>	1929	L. 3.000	Italia
Emilio Sobrero <sup>360</sup>	<i>Piazza del Popolo</i> <sup>361</sup>	1932	L. 1.000	Italia (P)
Francesco Menzio	<i>La Modella</i> <sup>362</sup>	/	L. 2.500	Italia (P)

<sup>353</sup> In un appunto manoscritto di Viale si possono leggere i nomi di altri quattro artisti che, proposti, non erano stati acquistati: «Martini, 15.000, prop. Privata», «Montanari, 2.000, venduto a Genova», «Papi, 200» e «Morbiducci, 250». Cfr. To, AMC, CAA 102, "Acquisti Arte Moderna", pratica non protocollata. Il dipinto di Giuseppe Montanari *Il ritorno dalla Pesca* era stato acquistato dalla Galleria Civica di Genova per 3.000 lire, in cambio l'ufficio vendite aveva proposto a Viale l'acquisto de *Il figlio del pescatore*, il cui prezzo era di 2.000 lire, la proposta però non era stata accettata.

Il mancato acquisto di *Il Sogno* di Arturo Martini era dovuto, invece, al fatto che l'artista non avesse accettato di abbassare il prezzo della propria opera che era stata poi acquistata dal Conte Arturo Ottolenghi per la propria tenuta di Acqui Terme. Viale aveva quindi scritto personalmente agli Ottolenghi chiedendo loro se fossero disposti a cedere l'opera al Museo e, in caso affermativo, a quale prezzo, ma anche questo tentativo si era risolto in un nulla di fatto. Tuttavia, può essere utile ricordare che un'opera di Martini era giunta comunque a Torino nel 1932, quando Lionello Venturi aveva acquistato *Maternità* (L. 200.000) alla Mostra della Promotrice di Belle Arti per poi donarla al Museo (cfr. Deliberazione del Podestà del 13 agosto 1932, n°25, in To, AMC, CAA 102, "Acquisti Arte Moderna"). Ancora diverso è il caso di Morbiducci, che aveva deciso di regalare *San Secondo d'Asti* alla Galleria d'Arte Moderna dal momento che aveva ritenuto che «chiedere una riduzione sul già irrisorio prezzo di L.300» equivallesse a «un'elegante presa per il bavero». Anche queste ultime informazioni sono tratte dai documenti conservati in To, AMC, CAA 102, "Acquisti Arte Moderna".

<sup>354</sup> In *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 98; anche in *I dipinti...* cit., pp. 95-96, qui p. 95 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 182.

<sup>355</sup> Cfr. ibidem. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 203; *I dipinti...* cit., pp. 98-99, qui p.99; *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 182 e <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/paesaggio-laguna-fondamenta-nuove-veneziana-laguna> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>356</sup> Arturo Dazzi esponeva in una Mostra personale.

<sup>357</sup> In *Mostra Individuale di Arturo Dazzi in XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 76-77, in *I dipinti...* cit., p. 123 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 184.

<sup>358</sup> In *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 104. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 221; *I dipinti...* cit., pp. 130-132, qui p. 132; *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 185 e in <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/parigi> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>359</sup> In *Mostra Individuale di Alberto Saliotti in XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp.116-118, in *I dipinti...* cit., p. 278 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 192.

<sup>360</sup> Emilio Sobrero esponeva in una mostra individuale.

<sup>361</sup> In *Mostra Individuale di Emilio Sobrero in XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp.130-132. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 293, in *I dipinti...* cit., p. 288 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 193.

<sup>362</sup> In *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 111.

## Scultura

Libero Andreotti	<i>Ritratto di donna Chiappelli</i> <sup>363</sup>	1931	L. 8.000	Italia
------------------	--	------	----------	--------

## Bianco e nero e medaglie

Augusto Baracchi	<i>Capretta</i> <sup>364</sup>	/	L. 100	Italia
Anselmo Bucci	<i>Dosso Casina</i> <sup>365</sup>	/	L. 150	Italia
Giulio Cisari	<i>Barche</i> <sup>366</sup>	/	L. 200	Italia
Helios Gagliardo	<i>Il vagabondo</i> <sup>367</sup>	/	L. 150	Italia
Bernardo Morescalchi	<i>Vecchio fra delfini</i> <sup>368</sup>	/	L. 150	Italia
Aurelio Mistruzzi	<i>Città del Vaticano</i> <sup>369</sup>	/	L. 150	Italia
Francesco Mennye	<i>Una strada malinconica a Torino</i> <sup>370</sup>	/	L. 150	Italia (P)

Domenico Valinotti <sup>371</sup>	<i>Torre Murcia</i> <sup>372</sup>	/	L. 2.000	Italia (P)
-----------------------------------	------------------------------------	---	----------	------------

## Anno 1934

### Pittura

Felice Carena <sup>373</sup>	<i>Estate</i> <sup>374</sup>	1933	L. 28.000	Italia (P)
Cipriano Efisio Oppo	<i>Eugenia in grigio</i> <sup>375</sup>	1934	L. 6.000	Italia
Felice Casorati	<i>Daphne</i> <sup>376</sup>	1934	L. 10.000	Italia (P)

<sup>363</sup> Il dipinto era poi stato prestato dal Museo Civico per la retrospettiva di Libero Andreotti organizzata alla Biennale del 1934, in Torino, Archivio dei Musei Civici, CAA 129, "Esposizioni", "M/12-28". Cfr. *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 114, *Il Novecento...* cit., p. 200 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 196.

<sup>364</sup> In *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 147.

<sup>365</sup> Cfr. *ivi*, p. 87.

<sup>366</sup> Cfr. *ivi*, p. 150.

<sup>367</sup> Cfr. *ivi*, p. 152.

<sup>368</sup> Cfr. *ivi*, p. 97.

<sup>369</sup> Cfr. *ivi*, p. 141.

<sup>370</sup> Cfr. *ivi*, p. 145.

<sup>371</sup> Quello di Valinotti costituisce un caso a sé: l'acquisto non era infatti stato effettuato dalla Commissione, ma dal Podestà di Torino che lo aveva poi subito donato ai Musei Civici. Una giustificazione possibile per questa operazione potrebbe essere nel fatto che Valinotti - come visto - oltre a essere artista espositore faceva parte del comitato direttivo del museo.

<sup>372</sup> Cfr. *ivi*, p. 84 e *I dipinti...* cit., p. 309.

<sup>373</sup> Secondo Bernardi le tre opere di Carena *Estate*, *Lo Studio* e *Teatro popolare* sorgevano «al pari di vaste scene classiche fra le minori nature morte a riconfermare l'instancabile affinarsi, perfezionarsi e arricchirsi, magari a forza di rinunzie, dell'artista torinese». Cfr. BERNARDI, *Pittura e scultura...* cit., p. 14.

<sup>374</sup> In *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 131; in *Il Novecento...* cit., p. 202; *I dipinti...* cit., pp.95-96, qui p. 95; in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 182 e in <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/estate-lamaca> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>375</sup> Cfr. *ibidem*; *I dipinti...* cit., pp. 237-238, qui p. 238 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 191.

<sup>376</sup> Stando a Bernardi (*Pittura e scultura...* cit., p. 14), con *Daphne*, altre due tele e quindici tra «paesaggi, figure e ritratti» Casorati si imponeva «per la sua quasi implacabile energia costruttiva», che, con un nuovo uso del colore, si caratterizzava per «una raffinatezza triste, patetica, annunziatrice [...] di una comprensione più affettuosa e trepida delle cose naturali». Cfr. anche *XIX*

Carlo Vincenzo Terzolo	<i>Le rocce di Pocapaglia</i> <sup>377</sup>	1933-34	L. 2.000	Italia (P)
------------------------	--	---------	----------	------------

#### Scultura

Romano Romanelli	<i>Ritratto (del Duca d'Aosta)</i> <sup>378</sup>	1934	L. 16.500	Italia
Roberto Terracini	<i>Lola nuda</i> <sup>379</sup>	1934	L. 2.000	Italia (P)

Michele Guerrisi <sup>380</sup>	<i>Nuotatrice</i> <sup>381</sup>	1934	L. 10.000	Italia (P)
---------------------------------	----------------------------------	------	-----------	------------

#### Bianco e nero

Lino Lipinsky	<i>Veduta di Capri</i> <sup>382</sup>	/	L. 150	Italia
A. A. Louis Rassenfosse <sup>383</sup>	"Due disegni" <sup>384</sup>	/	L. 1.500	Belgio

*Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 155; *Il Novecento...* cit., p. 175; *I dipinti...* cit., pp. 100-102, qui p. 101; *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 182 e in <https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/daphne-daphne-pavarolo> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>377</sup> In *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 110, in *I dipinti...* cit., pp. 299-300, qui p. 299 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 194.

<sup>378</sup> La presenza di Romanelli è definita da Bernardi (*Pittura e scultura...* cit., p. 18) «maschia». Stando al critico, quello che nelle carte d'archivio è segnalato semplicemente come "ritratto", sarebbe in realtà il «nudo torso in bronzo del giovane *Duca d'Aosta*, che Torino ha fatto bene ad assicurarsi per suo Museo». Cfr. anche *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p.137; *Il Novecento...* cit., p. 208 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 199.

<sup>379</sup> In *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 126; *Il Novecento...* cit., p. 297 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 199.

<sup>380</sup> Nel 1934, similmente a quanto accaduto nel 1932 con l'acquisto del Valinotti, il Podestà Thaon di Revel aveva patrocinato l'acquisto della *Nuotatrice* di Michele Guerrisi, membro del comitato direttivo del Museo Civico d'Arte Moderna.

<sup>381</sup> In *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 147; *Il Novecento...* cit., p. 292 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197.

<sup>382</sup> Da un appunto di Viale datato 30 maggio si evince che l'intento originario era quello di acquistare un'acquaforte con lo stesso soggetto ma di misura più grande; non era stato possibile concludere l'accordo perché la prima scelta non era più disponibile. To, AMC, CAA 133, "Arte Moderna", "M/12-8". Cfr. anche *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 202.

<sup>383</sup> A Rassenfosse era dedicata una mostra retrospettiva nel padiglione del Belgio. Cfr. <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=226&c=s&s=7559> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>384</sup> Nel sopracitato appunto, Viale faceva riferimento al prezzo troppo elevato dei due Rassenfosse; il nuovo prezzo era stato ottenuto dagli eredi dell'artista grazie all'intercessione del Commissario del Belgio, Paul Lambotte. La riduzione aveva costituito un'opportunità esclusiva, dal momento che di solito gli eredi dell'artista non vendevano che a privati. In To, AMC, CAA 133, "Arte Moderna", "M/12-11". Cfr. anche *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 247.



Figura 23: Felice Carena, *Estate, (L'amaca)*, olio su tela, 1933, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

## Anno 1936<sup>385</sup>

### Pittura

Gianni Vagnetti	<i>Il parto</i> <sup>386</sup>	/	L. 8.000	Italia
Ferruccio Ferrazzi	<i>Sera di Estate</i> <sup>387</sup>	/	L. 5.000	Italia
Enrico Paulucci	<i>Appennino ligure</i> <sup>388</sup>	/	L. 3.000	Italia
Gigi Chessa <sup>389</sup>	<i>Anticoli (acquerello)</i> <sup>390</sup>	/	L. 800	Italia
Teonesto Deabate	<i>Paese</i> <sup>391</sup>	/	L. 2.000	Italia

<sup>385</sup> Il primo elenco di riferimento è quello protocollato dal Museo Civico il 6 giugno (To, AMC, CAA 177, "Arte Moderna 1936", pratica: prot. //, data 6/6/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-9), tuttavia ai titoli qui riportati sono stati aggiunti quelli che compaiono nell'elenco del "Fissato Provvisorio Interno" del 22 giugno.

<sup>386</sup> Nell'elenco inviato a Torino dall'ufficio acquisti si legge per quest'opera la dicitura "affresco". In To, AMC, CAA 177, "Arte Moderna 1936", pratica: prot. //, data 6/6/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-9. Cfr. anche *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno – 30 settembre 1936), Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1936<sup>1</sup>, p. 117; *I dipinti...* cit., p. 308 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 195.

<sup>387</sup> Anche in *Mostra personale di Ferruccio Ferrazzi in XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 46-47; *I dipinti...* cit., p. 143 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 186.

<sup>388</sup> In *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 129.

<sup>389</sup> Quell'anno «un gruppo di amici del pittore Chessa» aveva acquistato alla mostra postuma organizzata alla XX Biennale un dipinto da donare al Museo Civico di Torino. Purtroppo, nella minuta conservata presso l'Archivio Storico dei Musei Civici, manca sia il nome dei donatori, sia il titolo dell'opera, anche se potrebbe trattarsi di *Ciclamens*, dipinto spedito a Torino il 31 ottobre del 1936. (In To, AMC, CAA 177, "Arte Moderna 1936", pratica: prot. 457, data 10/6/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-13; e pratica: prot. 838 All.i, data 5/11/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-24, all. (Cfr. anche *Il Novecento...* cit., p. 300.) Dall'elenco delle Opere inviate il 31/6/36 alla S.A.I.M.A. e destinate al Museo Civico di Torino", si possono inoltre desumere i titoli dei dipinti prestati a Venezia per la retrospettiva di Chessa, ossia: *Paesaggio di Anticoli (Anticoli sole a picco)* del 1921, *Nudo (Nudo seduto)* del 1932, acquistati alla Mostra della Società Promotrice di Belle Arti nel 1935, e *Venezia alle zattere* del 1928. (Cfr. anche *Il Novecento...* cit., pp. 300-302).

<sup>390</sup> In *Mostra retrospettiva di Gigi Chessa in XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 119-121, qui p. 119.

<sup>391</sup> In *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 152; *I dipinti...* cit., p. 124 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 184.



## Scultura

Bruno Innocenti	<i>Greta</i> <sup>392</sup>	/	L. 11.000	Italia
Lelio Gelli	<i>Ragazzo del Chianti</i> <sup>393</sup>	/	L. 1.900	Italia
Antonio Berti	<i>Busto di Paola Ojetti</i> <sup>394</sup>	1935	L. 5000	Italia

Michele Guerrisi <sup>395</sup>	<i>S.E. De Vecchi di Val Cismon</i> <sup>396</sup>	/	L. 3.000	Italia
---------------------------------	--	---	----------	--------

## Bianco e nero e disegni

Massimo Quaglino	<i>Mausur</i> <sup>397</sup>	/	L. 400	Italia
Fabio Mauroner	<i>Toledo</i> <sup>398</sup>	/	L. 200	Italia
Dante Zamboni	<i>Canto II della Secchia rapita</i> <sup>399</sup>	/	L. 150	Italia
Francesco Chiappelli	<i>La freccia d'oro</i> <sup>400</sup>	/	L. 200	Italia
Remo Branca	<i>L'ulivo</i> <sup>401</sup>	/	L. 200	Italia
Italo Zetti	<i>Ritratto di A. Bartolini</i> <sup>402</sup>	/	L. 200	Italia
Giuseppe Biasi	<i>La processione</i> <sup>403</sup>	/	L. 200	Italia
Mimì Quilici Buzzacchi	<i>Mantova, il lago di Virgilio</i> <sup>404</sup>	/	L. 250	Italia
Mario Gambetta	<i>La Maddalena</i> <sup>405</sup>	/	L. 200	Italia

<sup>392</sup> Cfr. *ivi*, p. 56 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197.

<sup>393</sup> Cfr. *ivi*, p. 128 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197.

<sup>394</sup> Con il placet di Ugo Ojetti, il *Busto di Paola Ojetti* era stato replicato dal Berti, con l'aggiunta di alcune varianti. L'originale era stato acquistato da un "Museo di Roma", verosimilmente dalla Galleria Nazionale di Arte Moderna. Cfr. To, AMC, CAA 177, "Arte Moderna 1936", pratica: prot. 447, data 6/6/36, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°6-10. Anche in *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 96; *Il Novecento...* cit., p. 201 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 196.

<sup>395</sup> Anche in questo caso, come nel 1932 e nel 1934, l'acquisto era stato patrocinato dal podestà Sartirana; va tuttavia notato che Guerrisi non era più membro del comitato direttivo e aveva fatto parte della Commissione Giudicatrice della XX Biennale. (Cfr. <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=8&c=g> (ultimo accesso: 28/09/2021). L'acquisto era stato salutato con grande entusiasmo - e non poca retorica - in una deliberazione *ad hoc*.

<sup>396</sup> In *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 106 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197.

<sup>397</sup> Anche in *Disegni di Massimo Quaglino* in *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 51-53, qui p. 53. L'introduzione alla sezione era stata curata da Marziano Bernardi.

<sup>398</sup> In *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 188.

<sup>399</sup> Cfr. *ivi*, p. 190.

<sup>400</sup> Cfr. *ivi*, p. 191.

<sup>401</sup> Cfr. *ivi*, p. 192.

<sup>402</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>403</sup> Cfr. *ivi*, p. 193.

<sup>404</sup> Cfr. *ivi*, p. 197.

<sup>405</sup> Cfr. *ivi*, p. 201.

Felice Vellan	<i>Scoiattoli</i> <sup>406</sup>	/	L. 350	Italia
Lino Bianchi Barriviera	<i>Xilografia N°18</i> <sup>407</sup>	/	L. 200	Italia
Renata Cuneo	<i>Bozzetto per Danae</i> <sup>408</sup>	/	L. 250	Italia
Giulio (Gyula) Rudnay	<i>Paesaggio di Bábony</i> <sup>409</sup>	/	L. 1000	Ungheria

## Anno 1938<sup>410</sup>

### Pittura

Felice Casorati <sup>411</sup>	<i>Ragazza in collina</i> <sup>412</sup>	1937	L. 6.000	Italia
Giovanni Brancaccio	<i>L'abito antico</i> <sup>413</sup>	1938	L. 6.000	Italia
Arturo Tosi <sup>414</sup>	<i>Paese</i> <sup>415</sup> (Dezzo)	c. 1930	L. 15.000	Italia
Eso Peluzzi	<i>Bambini in classe</i> <sup>416</sup>	/	L. 4.000	Italia

### Scultura

Carlo Rivalta	<i>Ritratto della signora Dudy</i> <sup>417</sup>	/	L. 3000	Italia
Venanzo Crocetti <sup>418</sup>	<i>Giovane con cane</i> <sup>419</sup>	/	L. 9.500	Italia

<sup>406</sup> Cfr. *ivi*, p. 200.

<sup>407</sup> Cfr. *ivi*, p. 190.

<sup>408</sup> Cfr. *ivi*, p. 198.

<sup>409</sup> Cfr. *ivi*, p. 349.

<sup>410</sup> Le informazioni sono tratte da un appunto di Viale (To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: prot. //, data //, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°17), in cui sono riportate anche le opere «da decidere». Si tratta di: *Ballo campestre*, tempera su legno dell'ungherese Vilmos Aba Novák (prezzo: 1.200 pengó), *Amor Materno*, xilografia dell'austriaco Switbert Lobisser (prezzo non indicato) e un *Nudo* del francese Henri Lebasque (prezzo: 20.000 franchi).

<sup>411</sup> Nella lettera dell'8 novembre in cui Romolo Bazzoni notifica a Viale l'avvenuta spedizione delle opere acquistate dal Museo di Torino, si legge che nelle casse mancavano *Ragazza in collina* di Casorati e *Paese* di Tosi, che erano stati concessi in prestito per la "Mostra d'Arte contemporanea italiana" a Berna. In To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: prot. //, data //, Classe: Arte Moderna, Sottoclasse: A, N°17. *Ausstellung der modernen italienischen Kunst = Mostra d'arte contemporanea italiana = Exposition d'art contemporain italien*, catalogo della mostra (Berna, ottobre, 1938, XVI), Roma, Soc. Editrice di Novissima, 1938. Nel 1938 Felice Casorati aveva inoltre vinto il "Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano".

<sup>412</sup> In *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 163. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 175; *I dipinti...* cit., pp. 100-102, qui p. 101 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., pp. 182-183, qui p. 183.

<sup>413</sup> Cfr. *ivi*, p. 168; *I dipinti...* cit., p. 85 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 181.

<sup>414</sup> L'acquisto è citato con il titolo *Dezzo* anche in MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40...* cit., p. 18.

<sup>415</sup> In *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 165. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 213; *I dipinti...* cit., pp. 303-304, qui p. 303 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 194.

<sup>416</sup> Cfr. *ibidem*. Anche in *I dipinti...* cit., p. 247 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 191.

<sup>417</sup> Cfr. *ivi*, p. 150 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 199.

<sup>418</sup> Come già detto, Venanzo Crocetti era stato insignito del "Premio Comune di Venezia riservato a uno scultore italiano".

<sup>419</sup> Cfr. *ivi*, p. 143. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 203 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 196.

Bianco e nero e disegni

Marcello Boglione	<i>Piazza S. Giovanni a Torino</i> <sup>420</sup>	/	L. 300	Italia
Stow Wengenroth	<i>Chiaro di Luna</i> <sup>421</sup>	/	L. 300.	U.S.A.



Figura 24: Felice Casorati, *Ragazza di Pavarolo*, olio su tela, 1937, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>420</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.

<sup>421</sup> Cfr. *ivi*, p. 335.

## Anno 1940<sup>422</sup>

### Pittura<sup>423</sup>

Cesare Maggi	<i>Marzo a Ponte di legno</i> <sup>424</sup>	c. 1939	L. 6.000	Italia
Carlo Terzolo	<i>Fornace</i> <sup>425</sup> (Bra)	1939	L. 6.300	Italia
Cesare Ferro	<i>Bambina Cibrario</i> <sup>426</sup>	c.1900	L. 3.700	Italia
Vincenzo Ciardo	<i>Tramonto</i> <sup>427</sup> (Tramonto a Torregaveta)	c.1940	L. 1.800	Italia
Carlo Prada	<i>Terra Umbra</i> <sup>428</sup>	/	L. 4.300	Italia

### Scultura

Guido Galletti <sup>429</sup>	<i>Nudo di giovinetta</i> <sup>430</sup>	/	L. 7.700	Italia
Oscar Gallo	<i>Bimbo</i> <sup>431</sup>	/	L. 2.300	Italia

<sup>422</sup> Alla XXII Biennale erano state organizzate anche le mostre retrospettive di Cesare Ferro e Giacomo Grosso; Il Museo Civico di Torino e la Regia Accademia Albertina, oltre ad alcuni collezionisti privati, avevano collaborato alla loro buona riuscita inviando numerosi dipinti. Per Grosso erano stati inviati: *La cella delle pazze*, *Ritratto di V. Reiter*, *Ritratto della Signora Ojtana*, *Ritratto di Lorenzo Delleani*, *Ritratto della Signora Gallo*, di proprietà del Museo Civico, e *Ritratto del Padre*, *La Signorina Bianco*, *Ritratto della fidanzata*, *Ritratto di Pascarella*, *La Signora Chessa*, di proprietà della Regia Accademia Albertina; le opere di Cesare Ferro *Ritratto della Contessa Tournon* e *Ritratto della Famiglia*, esposte a Venezia, appartenevano anch'esse al Museo Civico. Cfr. To, AMC, CAA 333 "Mostra postuma Grosso e Ferro alla Biennale di Venezia", pratica: prot. 194, data 30/4/1940, Classe: B. - V., Sottoclasse: B, N.º3. Cfr. anche *Mostra Retrospettiva di Cesare Ferro*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1940*, catalogo della mostra (Venezia, 1º maggio - 31 ottobre 1940) Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1940<sup>1</sup>, pp. 70-73 (La mostra era stata ordinata da Edoardo Rubino, Felice Carena e Marziano Bernardi) e *Mostra Retrospettiva di Giacomo Grosso*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Il Novecento...* cit., pp. 74-79. (La mostra era stata ordinata da Edoardo Rubino, Felice Carena ed Emilio Zanzi).

<sup>423</sup> To, AMC, CAA 343 "Biennale di Venezia. Acquisti e varie", pratica: prot. //, data //, Classe: //, Classe: Arte Moderna, Fascicolo: Biennale". L'elenco è datato 2 gennaio 1941.

<sup>424</sup> In *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia...* cit., p. 89. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 211-212, qui p. 212 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 188.

<sup>425</sup> *Fornace* doveva essere stato preferito a *Fattoria*, opera citata una sola volta tra gli appunti di Viale. Cfr. anche *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 160; *Il Novecento...* cit., p. 158; *I dipinti...* cit., pp. 299-300, qui p. 299 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 194.

<sup>426</sup> Cfr. ivi, p. 70, e in *I dipinti...* cit., pp. 145-146, qui p. 145.

<sup>427</sup> Cfr. ivi, p. 136, *I dipinti...* cit., pp. 109-110, qui p. 110 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 183.

<sup>428</sup> Da uno degli appunti di Viale si evince che la commissione era indecisa tra *Terra Umbra* (*Paesaggio*) e la prima scelta «Bambina»; prezzo catalogo: L.10.000, offerta: L. 6.000. Cfr. anche *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 144; *I dipinti...* cit., p. 254 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 191.

<sup>429</sup> Alla XXII Biennale Guido Galletti era stato insignito del "Premio Comune di Venezia per uno scultore Italiano".

<sup>430</sup> Cfr. ivi, p. 150 e *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197.

<sup>431</sup> Il bronzo *Bimbo* doveva essere stato acquistato al posto della terrasecca *Bimbo Malato*, citata da Viale nella pagina di appunti, di cui alla nota n. 410. Cfr. anche <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=14&c=l&a=412383> (ultimo accesso: 28/09/2021), dove le opere sono titolate *Bambino* e *Bambino Malato*. Anche in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 98 e in *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit., p. 197, qui il dipinto figura con il titolo *Bimbo che dorme*.

## Bianco e nero, disegni e medaglie

Giuseppe Romagnoli	<i>Gioietta</i> (medaglia) <sup>432</sup>	/	L. 500	Italia
Tommaso Bertolino	<i>Maria Maddalena</i> (medaglia) <sup>433</sup>	/	L. 500	Italia
Mario Gambetta	<i>Fra le quinte</i> <sup>434</sup>	/	L. 500	Italia

A onor del vero, tra i documenti relativi alla XXII Biennale di Venezia, sono state conservate diverse pagine di appunti manoscritti, in cui Viale aveva riportato anche le «opere prese in considerazione»<sup>435</sup> e le «opere prese in considerazione dal comitato ma non proposte per l'acquisto»<sup>436</sup>.

Alla voce "pittura", oltre alle opere effettivamente acquistate, erano elencate anche *I Saltimbanchi* di Cipriano Efisio Oppo<sup>437</sup> (prezzo di catalogo L. 10.000, offerta L. 3.500), *Nuda o*, in alternativa, *Natura Morta* di Mario Varagnolo, *Toeletta del mattino* di Vincenzo Migliaro, per il quale in un'altra pagina<sup>438</sup> era stato citato anche *Ritratto del fratello* e *Caffè in Piazza San Marco* di Italice Brass. Per la scultura, oltre alla «Bimba» di Galletti, erano riportati solo due cognomi, ossia Gallo, di cui fu poi acquistato *Bimbo*, e Tallone<sup>439</sup>, che però non comparve mai negli elenchi ufficiali. Alla voce "Disegno e Bianco e Nero" l'unico artista annotato era Gambetta con *Ballerina*, mentre per le medaglie erano già stati individuati Bertolino e Romagnoli. In una seconda versione della lista erano poi stati depennati *Bambina* di Prada, entrambi i titoli di Varagnolo, Italice Brass e Filippo Tallone. In una versione ancora più recente degli appunti, dove erano state evidenziate le opere di cui, verosimilmente, si era già pattuito l'acquisto, restavano ancora in bilico Oppo e Migliaro<sup>440</sup> per la pittura, mentre accanto al nome del medaglista Romagnoli era stato aggiunto il titolo *Prometheus*.

<sup>432</sup> Cfr. *ivi*, p. 115.

<sup>433</sup> Cfr. *ivi*, p. 111.

<sup>434</sup> Cfr. *ivi*, p. 170.

<sup>435</sup> L'appunto è conservato insieme ad altri fogli in To, AMC, CAA 343 "Biennale di Venezia. Acquisti e varie", il primo foglio del plico è protocollato "Prot. //, Data: 18/6, Classe: Biennale, Sottoclasse: A, N°3".

<sup>436</sup> Anche questo elenco fa parte del plico di cui alla nota n. 140.

<sup>437</sup> In una lettera inviata il 5 giugno 1940, Viale chiedeva a Bazzoni di intercedere per il Museo presso Oppo per ottenere *Donna Toscana* a 7.000 lire. In To, AMC, CAA 343 "Biennale di Venezia. Acquisti e varie", il primo foglio del plico è protocollato "Prot. 305, Data: 18/6, Classe: Biennale - Venezia, Sottoclasse: // N°//".

<sup>438</sup> Questa pagina, non numerata, è forse la meno recente, dal momento che presentava anche il nome di Giuseppe Graziosi, di cui era stato proposto un *Torso*, che non era stato più citato nelle "fasi" successive.

<sup>439</sup> Tallone è citato in una lettera del 20 maggio 1940, in cui Viale chiedeva all'ufficio vendite della Biennale il prezzo di *Giovanetta che si sveste per il bagno*. In To, AMC, CAA 343 "Biennale di Venezia. Acquisti e varie", pratica: prot. 252, data 24/5, Classe: Biennale di Venezia, Sottoclasse: //, N.°1.

<sup>440</sup> Nella già citata missiva del 5 giugno 1940 Viale rimandava anche alle trattative per Migliaro: non avendo ricevuto risposta aveva desunto che la «cosa <fosse> caduta». In To, AMC, CAA 343 "Biennale di Venezia. Acquisti e varie", il primo foglio del plico è protocollato "Prot. 305, Data: 18/6, Classe: Biennale - Venezia, Sottoclasse: // N°//". A Vincenzo Migliaro era stata dedicata una mostra

## Anno 1942

### Scultura

Edoardo Rubino	<i>Ritratto di Eva</i> <sup>441</sup>	/	L. 40.000 <sup>442</sup>	Italia
----------------	---------------------------------------	---	--------------------------	--------

#### «Piccole lotte» e «simpatie personali».

Dopo aver espresso alcune critiche sull'organizzazione della mostra che presentava una «grigia e squallida unità di tono e di forma», Viale aveva informato il podestà Thaon di Revel delle «lunghe, laboriosissime e anche vivaci discussioni» sulle opere da scegliere avvenute tra i membri del consiglio direttivo. Da queste parole si evince chiaramente quale fosse il suo punto di vista rispetto a quanto visto nel padiglione italiano: secondo il direttore la Mostra era stata un vero e proprio fallimento e si sarebbe fatto meglio a tornare a Torino senza aver fatto acquisti. Non era infatti stato possibile aggiudicarsi uno dei pochi pezzi significativi - uno tra tre dipinti di Mancini - dal momento che il prezzo non era stato ribassato per soddisfare le scarse possibilità del Museo; la stessa motivazione stava alla base anche del mancato acquisto di alcuni disegni di Modigliani<sup>443</sup>. Erano inoltre state esercitate pressioni perché venissero scelti artisti originari del Piemonte, tali ingerenze si erano concretizzate nella spesa: dei sei artisti che erano entrati nelle collezioni del Museo cinque erano piemontesi e l'unico «gretto criterio» che si era fatto valere era quello di «regionalistico campanilismo». Secondo Viale, per garantire un'efficace crescita alla galleria sarebbe stato fondamentale non considerarla più un ricovero per opere di artisti locali e abbandonare definitivamente «le piccole lotte fra i gruppi artistici» e «le simpatie personali».

---

retrospettiva. Cfr. *Mostra Retrospettiva di Vincenzo Migliaro*, in *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Il Novecento...* cit., pp. 80-82.

<sup>441</sup> L'unica comunicazione ufficiale reperita a riguardo è la notifica di spedizione dell'opera da Venezia. In To, AMC, CAA 403 "Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti", pratica: pr. 863, data 4/12/42, Cat. IX, Classe: 6, Fascicolo: A. Moderna, Pratica: 9/20. Cfr. anche *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 85 e *Materials: arte italiana 1920-40...* cit., p. 199.

<sup>442</sup> Il prezzo dell'opera è desunto da una lettera in cui Viale si complimenta con Bazzoni «per la notevole e quasi normale realizzazione della mostra in tempi così difficili». In To, AMC, CAA 403 "Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti", pratica: pr. 459, data 24/6/42, Cat. IX, Classe: 6, Fascicolo: A. Moderna, Pratica: 9/10.

<sup>443</sup> Viale ammette che quando si era concordato l'acquisto de *Lo specchio della vita* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, i fondi del Museo erano già stati esauriti: cfr. VIALE, *I Musei civici nel 1930...* cit., p. 19. Sulla mostra di Amedeo Modigliani ordinata da Lionello Venturi, vedasi: *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., pp. 113-118.

Relazione di V. Viale al podestà circa gli acquisti fatti alla Biennale di Venezia del 1930 e i metodi da seguire per gli incrementi del Museo, 13 maggio 1930<sup>444</sup>.

Museo Civico, *Carte Amministrative*, 1930

Ill.mo Signor Podestà di Torino,

Con precedente mia lettera ho avuto l'onore di sottoporre alla ratifica della S.V. Ill.ma le proposte di acquisto del Comitato Direttivo della Civica nostra Galleria di Arte Moderna alla XVII Biennale di Venezia. Mi pare opportuno però di aggiungere ora una più dettagliata e ampia relazione sui criteri che hanno informato il Comitato Direttivo nella sua scelta, e di esporre il mio franco giudizio, sia su questi criteri, sia sugli acquisti fatti.

La Biennale di Venezia, che dovrebbe essere la più completa mostra dell'eccellenza artistica del nostro tempo, non ha purtroppo, in questo suo XVII ritorno, corrisposto all'attesa e all'augural voto di tutti coloro che amano l'arte e sono ansiosi dei suoi futuri sviluppi. L'impressione che ritrae chiunque abbia minutamente visitato il padiglione italiano (degli stranieri non mi occupo) è di sgomento e di noia. Tranne rare eccezioni, rappresentate da pochi grandi maestri o da qualche caposcuola, il resto della produzione artistica, volutamente riservata dal Comitato di accettazione ai giovanissimi, mostra una grigia, squallida uniformità di tono e di forma, dalla quale nulla o ben poco si eleva, si distacca, a dimostrare la viva individualità dell'artista, e le sue personali capacità.

E questo specialmente nella pittura, dove chi guarda serenamente e coraggiosamente, si avvede di trovarsi d'innanzi molto spesso o al vuoto o al "bluff".

In queste condizioni, facile e difficile nello stesso tempo, poteva presentarsi il compito della nostra Commissione: ché se era infatti agevole discernere le opere, che dal grigiore uniforme della Mostra eccellevano, difficile diveniva il giudizio, quando si fosse dovuta fare la scelta tra l'innumerabile folla dei mediocrissimi o dei cattivi.

Come già ebbi l'onore di dire alla S.V. Ill. ma, la Commissione unanime fermò dapprima la sua attenzione su tre tele di Antonio Mancini che, dipinte dal grande Vegliardo con animo e foga tutti giovanili, sarebbero state davvero o l'una o l'altra, un magnifico ornamento alla nostra Galleria. La irriducibile fermezza dell'espositore nel non voler concedere nessuna riduzione sul prezzo notificato, superiore alle nostre disponibilità, ci obbligò purtroppo a rinunciare, e con rincrescimento, all'acquisto.

Fu allora proposto da più Commissari di acquistare un'opera del pittore Modigliani, ma poiché anche per questo artista, salito ora così in alto nell'estimazione della critica d'arte e nella valutazione materiale dei mercanti parigini, che detengono la maggior parte delle sue opere, i nostri mezzi non avrebbero consentito di prendere che due o tre disegni, o qualche scialba opera di scarto, la Commissione, tenuto anche calcolo di una mia osservazione, che proprio a Torino in una raccolta privata<sup>445</sup> esistono le più belle e significative opere dell'artista, rinunciò, con giusto criterio, ad un acquisto, che pur avendo aspetto di attrazione e di interesse, era forse troppo oneroso per noi.

<sup>444</sup> Il testo è stato qui trascritto a partire da MAGGIO SERRA, *Materiali: arte italiana 1920-40...* cit. pp. 27-29; cfr. anche PASSONI, *Le acquisizioni del Museo Civico di Torino alla Biennale di Venezia del 1930...* cit., p.139.

<sup>445</sup> Viale si riferiva probabilmente alla collezione di Riccardo Gualino; a riguardo, vedasi LIONELLO VENTURI, *La collezione Gualino*, Torino-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1926; GUGLIELMO PACCHIONI, *La collezione Gualino*, in "Torino", rivista mensile municipale, VIII (aprile 1928), N. 4, pp. 182-195 e *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, 7 giugno - 3 novembre 2019), a cura di Annamaria Bava e Giorgina Bertolino, Torino, Allemandi, 2019.

Scartate queste soluzioni (le migliori e anche quindi le più ovvie certo che si erano presentate), la scelta fu resa difficile, perché ben poche opere restavano, a mio avviso, degne di figurare in una grande Galleria, come la nostra.

Dopo lunghe, laboriosissime e anche vivaci discussioni, e successive votazioni, si addivenne infine, dalla maggioranza dei Commissari, a quella scelta che ho sottoposto alla ratifica della S.V. Ill.ma.

La scelta, fatta da eminenti critici ed artisti, collaboranti con me in cordiale cooperazione, non è, a mio giudizio, cattiva, ma per la maggior responsabilità che mi viene dalla mia carica e per il vivo amore che porto alla Galleria nostra, io debbo dire francamente che non tutte le decisioni sulla scelta delle singole opere, e più specialmente il criterio che questa scelta ha guidato, mi hanno trovato consenziente e favorevole.

E infatti, dopo la forzata rinuncia alle uniche, o quasi uniche, opere, di cui valesse la pena di occuparci, a questa XVII Biennale, sarebbe stato bene, a mio avviso (e l'ho vivacemente sostenuto), che si fosse avuto il coraggio di confessare il fallimento della Mostra e si fosse tornati a Torino senza nessun acquisto.

Invece no: si è voluto a tutti i costi comprare, e per comprare, si è fatto prevalere, tranne che in un caso (e questo non senza vivace lotta), un gretto concetto regionalistico, che già tanto male ha fin dall'origine portato alla nostra Galleria.

Per la gelosissima guardia che gli artisti locali hanno montato alla porta della nostra Galleria, quasi fosse ancora possibile nell'800 o nel '900 il sussistere di piccole scuole regionali, con propri caratteri distintivi, la Civica Quadreria di Torino manca dei più gloriosi nomi dell'Arte italiana dell'800, anche di quelli che, pur non essendo piemontesi, esponevano spesso a Torino nelle gloriose nostre Promotrici. Basti l'esempio di Segantini e di Previati.

Ora, se due anni fa si era chiesto ed ottenuto di andare a Venezia, era proprio per rompere questo gretto criterio di regionalistico campanilismo, che minacciava di fossilizzare la nostra Galleria.

I buoni propositi di due anni fa sono durati però ben poco; ché infatti quest'anno a Venezia su cinque opere acquistate, ben quattro sono di artisti piemontesi. Non che a Venezia si debba andare con l'aprioristico concetto di escludere dalle compere i nostri artisti, no; ché trovo anzi giusto e doveroso che a quella suprema assise, dove l'acquisto da parte di una Galleria ha valore di riconoscimento della eletta capacità dell'artista, i nostri attraggano, e più degli altri, tutta la simpatia ed attenzione del Comitato Torinese. Ma trovo un danno grave il criterio di esclusionistica protezione degli artisti piemontesi che quest'anno è stato eretto a sistema, indipendentemente dal valore delle opere. Si è voluto per esempio acquistare a Venezia un'opera del pittore Casorati, grande caposcuola che io ammiro e che considero vera gloria del nostro Piemonte, anzi dell'Italia. Poiché però la Galleria aveva già altre tre opere del Maestro, se se ne voleva comprare una quarta, bisognava acquistare un quadro, che veramente rappresentasse di più e meglio per grandiosità e completezza di concezione la singolare individualità dell'artista, o almeno la sua ultima maniera; invece no, pur di prendere un Casorati, si è scelto un "Nudo" scialbo studio, che dice ben poco, e che è in ogni modo un semplice frammento, uno dei soliti studi, assai inferiore per me alle opere dello stesso artista già esistenti nella nostra Galleria.

Con lo stesso criterio di regionalistica protezione, si è scelto il grande gruppo in bronzo "Maternità" dello scultore Giorgis. L'opera rappresenta senza dubbio un bellissimo ed apprezzabile sforzo dell'artista, al quale anche bisogna essere grati della modestissima sua richiesta per l'acquisto; ma io non so nascondere la mia impressione che le due figure del gruppo sono slegate fra di loro: non costituiscono cioè il gruppo, e anche il modellato ha imperfezioni e manchevolezze.



I due piccoli paesaggi di Massimo Quaglino e di Eso Peluzzi, che completano il quartetto delle opere piemontesi acquistate a Venezia, non mancano pur essi di pregi, ma si tratta di modeste cose, e poiché i due artisti espongono sempre a Torino, non mi pare valesse la pena, per la loro scelta, di muovere una Commissione fino a Venezia.

Per lo stesso spirito campanilistico, molto si è dovuto penare invece per acquistare uno dei bronzi dello scultore Messina, che presentava due opere veramente meritevoli di attenzione, e con rincrescimento ho notato che nella discussione gli argomenti contrari non si volgevano contro l'eccellenza dell'opera, ma si appuntavano piuttosto sul fatto che l'acquisto avrebbe impegnato gran parte della nostra dotazione.

Ora, se si vuole che veramente la Galleria nostra divenga un Istituto ammirato e completo, bisogna porre termine alla tendenza di trattare i fondi che il Comune ci fornisce, come quelli di una Società di soccorso per gli artisti locali. Questi del resto non ne hanno bisogno; la bella loro schiera ha la possibilità di entrare nella nostra e in altre Gallerie, raccomandata e protetta solo dal valore delle proprie opere.

Per dare il giusto aiuto ai giovani artisti meritevoli, si potranno destinare fondi speciali, a titolo di premio di incoraggiamento; ma non si obblighi il Museo a comprare, ché comprando si ha anche l'obbligo di esporre.

Io vorrei insomma che i criteri di giudizio del Comitato direttivo fossero molto e molto più severi di quel che sono ora, e che vi fossero estranee le piccole lotte fra i gruppi artistici, le simpatie personali, e tante, tante altre considerazioni, che con l'arte e la Galleria ben poco hanno da vedere.

Lo scopo è però ben difficile da ottenere, ed è difficile per la speciale composizione del Comitato Direttivo e il numero dei suoi componenti. Il male è proprio lì: non per volontà degli uomini, che come ho già detto, tutti gli attuali membri sono ottime persone, ma per la forza delle circostanze.

Il Direttore  
Vittorio Viale

## 6.1. La Biennale del 1938

Nel 1930 - con Antonio Maraini<sup>446</sup> nel ruolo di segretario generale - la Biennale smise di essere ente comunale e divenne un ente autonomo, posto in diretta dipendenza del Ministero<sup>447</sup>; la completa "fascistizzazione" della Biennale si ebbe otto anni più tardi, con la promulgazione di una nuova legge che regolava l'Ente in ogni suo aspetto e funzione.<sup>448</sup> È in questo contesto che Viale dovette

<sup>446</sup> A riguardo vedasi: MASSIMO DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum Edizioni, 2006.

<sup>447</sup> IVANA MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, Edizioni La rete, 1957, p. 98; dietro a quello che può sembrare un mero provvedimento amministrativo, si celava in realtà un vero e proprio atto politico, che permetteva agli organizzatori di ammettere alcune opere sulla base non tanto della qualità, ma dell'aderenza alla «fede in un'Italia fascista». A questo riguardo Mononi specifica che l'«arte migliore» non era stata trascurata da subito, e artisti che avevano assunto una «posizione di indipendenti innocui», come De Pisis, Casorati, Mafai, Morandi e Tosi, o che avevano aderito almeno apparentemente alle teorie estetiche propugnate dal fascismo, come Carrà, Campigli, Sironi, Maccari e Marini, continuavano a essere invitati. Il "Nuovo ordinamento della Biennale di Venezia" fu entusiasticamente annunciato come «provvedimento di altissimo valore per il potenziamento spirituale e pratico della Biennale». Cfr. *Il nuovo ordinamento della Biennale di Venezia*, in "L'arte nelle mostre italiane", bollettino a cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale, V (agosto-novembre 1938), N.8-11 pp. 1-28, qui pp. 1-2.

<sup>448</sup> Vedasi: DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte...* cit., p. 16. Il primo capitolo del libro *Mostra di Stato* analizza efficacemente questi momenti. L'applicazione del nuovo regolamento è citata anche

muoversi in occasione della collaborazione prestata per la "Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX". Nella stessa edizione erano state disposte le mostre retrospettive di Pietro Marussig<sup>449</sup>, di Auguste Renoir, di Henri Lebasque e di Pierre Laprade, ospitate nel padiglione della Francia<sup>450</sup> e la mostra "Futuristi Aeropittori d'Africa e Spagna", organizzata da Filippo Tommaso Marinetti nel Palazzo dell'Esposizione.

### 6.1.1 "La Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX"

Alla XXI Esposizione Biennale Internazionale di Venezia, Vittorio Viale fu chiamato a far parte del "Comitato esperti"<sup>451</sup> incaricato di studiare e proporre le opere che sarebbero state esposte alla "Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX", nelle sale 9 e 10 del "Palazzo dell'Italia"<sup>452</sup>. Nell'introduzione al catalogo, Antonio Maraini spiegava che l'obiettivo che la Biennale si poneva quell'anno - non limitarsi a «essere una raccolta casuale di opere», ma, anzi, «ispirarsi a un fine culturale e ad una funzione estetica» - era perseguito, oltre che con gli esiti dei concorsi nazionali per la decorazione murale, il ritratto, il paesaggio, la stampa e la medaglia, anche e soprattutto con questa mostra<sup>453</sup>. Per gli organizzatori, - «nell'intento di completare lo studio delle origini dell'arte moderna e far sì che là dove si elabora<va> l'avvenire non <venisse>

---

nella *Relazione della Commissione per gli inviti alla XXI Biennale*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno - 30 settembre 1938), Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1938<sup>2</sup>, pp. 23-25; per il regolamento cfr. *ivi*, pp. 9-14. Quello dello statuto fu un problema annoso e ancora nel 1957, al Convegno di studio sulla Biennale, Fiocco, Raghianti, Rusconi, Santomasi, Venturi, Viani e Zampetti vi si dovettero misurare. Tra gli interventi fatti, uno dei più significativi era stato certamente quello di Carlo Ludovico Raghianti, che con forza aveva affermato: «Lo Statuto del 1938: uno dei più barocchi statuti di carattere fascista-corporativo che siano stati fabbricati nel "ventennio" per il funzionamento o per meglio dire per il controllo di un istituto di cultura. [...] Basti ricordare che dal Presidente nominato dal "duce" sino a tutti i membri dell'elefantico Consiglio di Amministrazione, in rappresentanza del partito fascista, dei ministeri, delle organizzazioni del regime e via discorrendo, tutto convergeva allo scopo di installare nell'Ente una diretta ingerenza politica, la *longa manus* dell'autoritarismo proprio di ogni sistema dittatoriale o totalitario». Cfr. *Atti del convegno di studio sulla Biennale* (Venezia, Ca' Loredan, 13 ottobre 1957) Venezia, Arti grafiche Sorteni, 1957, p. 35.

<sup>449</sup> *Mostra retrospettiva di Piero Marussig*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...cit.*, pp. 174-178. La mostra era stata curata da Enrico Somaré.

<sup>450</sup> In *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...cit.*, pp. 244-246. I Commissari ordinatori del Padiglione della Francia erano Louis Hautecoeur e Jean Cassou.

<sup>451</sup> A curare la sezione italiana vennero chiamati anche Giorgio Nicodemi per i lombardi, Arturo John rusconi per i toscani, Vincenzo Ciardo per i campani e Italo Brass per i veneti. In *Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...cit.*, pp. 71-116, qui p. 72.

<sup>452</sup> Cfr. *Regolamento*, Art. 7 in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...cit.*, p.9; qui la mostra è indicata come: "Mostra internazionale retrospettiva del paesaggio dell'Ottocento". Cfr. anche p. 23, dove viene altresì specificato che a occuparsi delle sezioni internazionali della mostra sarebbero stati Commissari stranieri; tuttavia, specificava Maraini: «l'Italia contribuisce in misura lievemente maggiore» (p.36). Nella sua interezza l'esposizione comprendeva 280 opere provenienti da Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Inghilterra, Olanda, Romania, Svizzera e Ungheria, disposte in otto sale. La prima sala, la n.8, aveva vocazione internazionale e ospitava i cosiddetti "precursori".

<sup>453</sup> ANTONIO MARAINI, *Introduzione*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...cit.*, pp. 31-39, qui p. 34.

dimenticato il passato»<sup>454</sup> - la mostra costituiva l'ideale prosecuzione della "Mostra Internazionale del Ritratto del secolo XIX", allestita alla XIX Biennale Internazionale d'Arte, nel 1934<sup>455</sup>. Probabilmente, dietro alla scelta di un tema così poco problematico si celava, ancora una volta, un chiaro proponimento politico dal momento che la mostra era considerata «un omaggio a tutte le nazioni che da decenni ormai partecipa<va>no alla Biennale in una mirabile cordialità di intenti».<sup>456</sup>

Viale era stato contattato per la prima volta da Antonio Maraini il 20 febbraio 1938<sup>457</sup>; nella risposta<sup>458</sup> carica d'entusiasmo il direttore si diceva a completa disposizione, dal momento che «mettere in valore l'arte piemontese dell'800» costituiva per lui oltre che un piacere un fermo dovere. Il 14 aprile<sup>459</sup>, dopo aver telegrafato più volte, Maraini aveva scritto a Viale preoccupato per il suo silenzio temendo di trovarlo malato o impossibilitato a tenere fede all'impegno preso; l'agognata risposta era giunta il 27 aprile<sup>460</sup>, Viale, scusandosi per il ritardo dovuto alla preparazione della "Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte", aveva spiegato di aver annoverato nell'elenco allegato, tra gli altri, un grande numero di dipinti di Antonio Fontanesi<sup>461</sup>. Tra le carte d'archivio sono stati rinvenuti due elenchi, uno autografo<sup>462</sup> e uno dattiloscritto<sup>463</sup>, ma, essendo stati protocollati il primo nel maggio del 1939, e il secondo nel maggio del 1938, non è possibile dire con certezza se fossero le copie minute di quanto inviato a Maraini in questa occasione. Tuttavia, la lettera che Maraini aveva scritto a Viale

---

<sup>454</sup> Cfr. *ivi* p. 36.

<sup>455</sup> A riguardo vedasi: *Mostra internazionale del ritratto del Secolo XIX*, in *XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 1° maggio – 31 ottobre 1934) Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1934, pp. 27-95 e BERNARDI, *Pittura e scultura...* cit.

<sup>456</sup> MARAINI, *Introduzione*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p.37, si noti che tra le nazioni partecipanti elencate da Maraini nell'introduzione, figura anche la Germania, che, tuttavia, non partecipò; dell'astensione si ha notizia solamente nella seconda edizione del catalogo. Nell'introduzione veniva nuovamente rimarcata la differenza che intercorreva tra Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma e in un comunicato ufficiale dell'Ente si specificava: «nei giorni 1 e 2 Maggio, e 4, 5, 6 e 19 Giugno si è riunita la Commissione per gli inviti alla XXI Biennale [...]». Iniziandosi le riunioni, il Presidente della Biennale ha ricordato le ragioni che hanno condotto al nuovo regolamento, emesso in questi giorni, per l'Esposizione del 1938 XVI, secondo le direttive impartite dal Capo del Governo, il quale si è compiaciuto anche di concedere due grandi premi per artisti stranieri: la necessità cioè di rendere l'Istituzione veneziana sempre più rispondente ai suoi compiti di grande cimento internazionale, essendo stata istituita per rispondere ai soli fini nazionali la Quadriennale romana. Per queste ragioni alcune nuove sezioni straniere verranno accolte nel Palazzo dell'Italia, ove troverà anche posto una grande Mostra Internazionale retrospettiva del Paesaggio dell'800». Il documento è conservato in: Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Scatole nere, b.120 (d'ora in poi *Ve*, ASAC).

<sup>457</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Classe Biennale di Venezia, Sottoclasse A, N.1.

<sup>458</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Classe Biennale di Venezia, Sottoclasse A, N.2.

<sup>459</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 174, data: 16/4-38/XIV, Classe Esposizioni, Sottoclasse Biennale, N.4.

<sup>460</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 275, data: 29/4, Classe Biennale di Venezia, N.8.

<sup>461</sup> Cfr. *ultra*, pp. 96-100.

<sup>462</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Data: 4/5 1939, Classe Biennale '38, N.9.

<sup>463</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Data: /5 1938, Classe Biennale.

il 2 maggio del 1938<sup>464</sup> dà ragione di credere che effettivamente il contenuto dell'elenco fosse quello espresso nelle due minute citate; egli infatti si diceva d'accordo con Viale sulla centralità da dare a Fontanesi, ma paventava l'esclusione, a causa del poco spazio a disposizione, di pittori minori come Pittara, Reycend e Calderini, che, all'epoca, era ancora vivo.

Avvicinandosi la vernice<sup>465</sup>, lo scambio di lettere tra Viale e Maraini, avvenuto tra l'11 e il 13 maggio<sup>466</sup>, aveva per principale argomento le disposizioni dei dipinti sulle pareti loro assegnate. In particolare, l'11 maggio Maraini aveva "sottoposto" al direttore uno schema dei quadri: l'idea era che al centro della parete venissero sistemati dipinti di grandi e medie dimensioni di Antonio Fontanesi e, ai lati, dipinti di minori dimensioni di Pittara, Avondo e Pasini. Viale si era detto in linea di massima d'accordo e, dopo aver espresso la sua preferenza per *Le nubi* di Fontanesi per il centro della parete, tornava ancora una volta a suggerire di dare spazio anche a Delleani e D'Azeglio, Bossoli e Camino<sup>467</sup>. Il 15 maggio, poi, Maraini si dichiarava favorevole alla scelta del dipinto *Le nubi*<sup>468</sup>, assicurava, come precedentemente richiesto dal direttore, che i quattro ovali di Fontanesi appartenenti al commendator Delleani<sup>469</sup> non sarebbero stati divisi e chiedeva al direttore di occuparsi quanto prima delle scelte dei "minori" e provvedere alla loro spedizione «perché ormai il tempo <era> limitatissimo»<sup>470</sup>. Una lettera datata 20 maggio 1938<sup>471</sup> e siglata "LM"<sup>472</sup> - vista la momentanea lontananza di Viale da Torino - notificava a Maraini che oltre ai dipinti per i quali si era già raggiunto un accordo, Torino aveva inviato altri tre «quadretti» di Fontanesi, di proprietà del museo, che, al bisogno, sarebbero stati utili per «completare la parete accanto alle Nubi, sotto gli Ovali di proprietà del Comm. Delleani»<sup>473</sup>; pertanto, le casse spedite a Venezia contenevano 20 dipinti<sup>474</sup>, così suddivisi:

---

<sup>464</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 336, data: 10/5, Classe Biennale, Sottoclasse H Biennale, N.11.

<sup>465</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 395/2, data: 13/5, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.13.

<sup>466</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 395, data: 13/5, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.13.

<sup>467</sup> Carlo Bossoli e Giuseppe Camino non compaiono tra gli artisti inviati da Torino, evidentemente i due organizzatori dovevano aver convenuto sulla loro esclusione.

<sup>468</sup> L'alternativa, lo si evince dai documenti d'archivio, era il dipinto *Altacomba*, appartenente alla Contessa Emilia D'Oncieu de la Bâtie.

<sup>469</sup> Il commendator Lorenzo Delleani era omonimo del suo parente pittore.

<sup>470</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica non numerata.

<sup>471</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 464, data: 20/5, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.21.

<sup>472</sup> La sigla "LM" potrebbe far pensare a Luigi Mallé, ma l'anno 1938 sembra smentire l'ipotesi dato che all'epoca Mallé doveva avere appena 18 anni.

<sup>473</sup> I tre dipinti in questione sono *Donne al Bagno* (0,53x0,46), *Pascolo tra i pioppi* (0,60x0,53) e *Presso Rivoli* (0,57x0,48), tutti e tre già dotati di cornice.

<sup>474</sup> Con i dipinti vennero inviate anche la cornice di *Le Nubi* del conte Tournon e nove vetri, per i due studi di Delleani, per *Le nubi* del Senatore Rubino, per i dipinti di Quadrono e Pasini e per i

Cassa 1:

A. Fontanesi	* <i>Le Nubi</i>	Sen. Conte Ing. Adriano Tournon <sup>475</sup>
--------------	------------------	--

Cassa 2

A. Fontanesi	* <i>Bufera imminente</i>	Comm. Lorenzo Delleani
--------------	---------------------------	------------------------

Cassa 3

C. Pittara	<i>Ritorno alla stalla</i>	Museo Civico di Torino
V. Avondo	* <i>A Fiumicino</i>	Museo Civico di Torino



Figura 25: Vittorio Avondo, *A Fiumicino*, olio su tela, 1879, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Cassa 4

A. Fontanesi	* <i>Le Nubi</i>	Sen. Prof. E. Rubino <sup>476</sup>
A. Fontanesi	* <i>Crepuscolo sul Mugnone</i>	Comm. Lorenzo Delleani
A. Fontanesi	* <i>Ricordo di viaggio</i>	Comm. Lorenzo Delleani
A. Fontanesi	* <i>Stagno lungo il Mugnone</i>	Comm. Lorenzo Delleani
A. Fontanesi	* <i>Fontana nei pressi di Signa</i>	Comm. Lorenzo Delleani
A. Pasini	* <i>Corno d'Oro</i>	Comm. Lorenzo Delleani
L. Delleani	** <i>Due studi</i> <sup>477</sup>	Ing. Carlo Maggi

quattro ovali della collezione di Delleani. Le informazioni sono desunte da To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: classe Biennale, Sottoclasse A, N.23.

<sup>475</sup> Alla fine ad *Altacomba* della Contessa Emilia D'Oncieu de la Bâtie era stato preferito *Le nubi* del senatore Tournon. In effetti, in To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", nella busta dedicata all'Esposizione del 1938, è conservata una lettera, mai spedita, che, verosimilmente, Viale avrebbe dovuto inviare alla Contessa per richiedere a nome dell'Ente il prestito del suo dipinto.

<sup>476</sup> Da una lettera che Viale aveva scritto a Maraini il 15 maggio 1938, il Senatore Rubino, pur essendo ben disposto a prestare il proprio dipinto, avrebbe trovato pleonastica la sua presenza accanto a *Le nubi* del Conte Tournon. In To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 432, data: 17/5/38, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.14.

<sup>477</sup> Gli studi esposti sono: *Villaggio alpestre* (1902) e *Paesaggio alpestre* (1887) in *Mostra Internazionale del Paesaggio...* cit., p. 78.

Cassa 5

G.B. Quadrone	* <i>L'aratura</i>	Comm. Lorenzo Delleani
M. D'azeglio	<i>Due studi</i>	Museo Civico di Torino
L. Delleani	<i>Due studi</i>	Museo Civico di Torino
A. Fontanesi	<i>Donne al bagno</i>	Museo Civico di Torino
A. Fontanesi	* <i>Pascolo fra i pioppi</i> <sup>478</sup>	Museo Civico di Torino
A. Fontanesi	<i>Presso Rivoli</i>	Museo Civico di Torino



Figura 26: Antonio Fontanesi, *Donne al bagno*, olio su tavola, 1878-1881, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Stando alla seconda edizione del catalogo<sup>479</sup>, però, soltanto quattordici di queste<sup>480</sup> (contrassegnate da un asterisco nelle tabelle) vennero esposte e né i D'Azeglio né il Pittara del Museo Civico trovarono posto sulle pareti a Venezia.<sup>481</sup>

<sup>478</sup> Nel catalogo il dipinto compare con il titolo "*I pioppi - studio*", in *Mostra Internazionale del Paesaggio...* cit., p. 78.

<sup>479</sup> Cfr. *ivi*, pp. 77-78.

<sup>480</sup> Questi gli altri numeri della sezione italiana: otto dipinti per i lombardi, sei per i toscani, 23 per Campania e Lazio e sedici per il Veneto, il Friuli e la Venezia Giulia.

<sup>481</sup> Il 4 luglio 1938 Maraini, dopo che Viale vi aveva fatto riferimento in una sua missiva del 2 giugno (To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 580, data: 3/6, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.34-/1) aveva inviato ai Musei Civici un elenco dei dipinti che non erano stati esposti e ne aveva disposto la subitanea ripartenza da Venezia. In To, Archivio dei Musei Civici, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 799, data: 6/7, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.23-1. Queste le parole nel prestampato firmato da Maraini: «avvenne poi che l'attuazione pratica della Mostra, soprattutto per la necessità di bilanciare le varie sezioni, aumentando per alcune lo spazio in un primo tempo previsto, ci costrinse ad apportare delle modificazioni restrittive al nostro programma per quanto riguardava la sezione italiana; inoltre, le stesse dimensioni di qualche opera o la data di produzione, posteriore al secolo, (ma non sembra essere questo il caso dei piemontesi n.d.r.), impedirono che alcuni lavori venissero esposti».

Una volta conclusasi la *Mostra* si erano dovute verificare delle lungaggini nella restituzione delle opere: Viale, anche a nome del senatore Tournon e del commendator Delleani, aveva chiesto notizie sulle restituzioni in una lettera<sup>482</sup> che era stata inviata da Torino il 20 ottobre, oltre un mese e mezzo dopo la chiusura dell'Esposizione. Stando alla risposta di Romolo Bazzoni, il ritardo era dovuto alla temporanea assenza di Giulio Baradel, che si era recato a Berna per montare la «mostra d'arte italiana contemporanea»<sup>483</sup>, e che, nel caso in cui i proprietari fossero stati d'accordo, si sarebbe occupato personalmente di riaccompagnare a Torino le opere prestate una volta ultimata quella nuova fatica.

### **1938: Viale «nei panni dell'ordinatore».**

Il 20 febbraio 1938 il segretario generale Antonio Maraini "disturbava" Viale per chiedere la sua collaborazione per la "Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX": la sua richiesta riguardava «almeno 20-25 quadri tra grandi e piccoli». Come visto, delle ventitré opere inviate a Venezia solo quattordici vennero effettivamente esposte.

Firenze 20 febbraio 1938 – XVI<sup>484</sup>

Caro Viale,

È venuto il momento in cui debbo nuovamente disturbarti a ragione sempre delle Mostre: Si tratta di quella retrospettiva del Paesaggio dell'800, che con carattere internazionale si terrà alla Biennale di quest'anno. L'Italia avrà due Sale che sono precisamente quella ove fu la Mostra Tito<sup>485</sup> e l'altra di rimpetto. Naturalmente la Scuola Piemontese che ha particolarmente coltivato il paesaggio sin dai tempi del Migliara, dovrà avere un gruppo di opere dei più eminenti per valore e per numero; almeno 20 o 25 quadri tra grandi e piccoli. Vorresti tu darmi la preziosa collaborazione delle tue indicazioni in proposito? Ho egualmente consultato i Direttori delle altre principali Gallerie d'arte Moderna, ma a te mi rivolgo anche per la grande conoscenza che hai del Piemonte tutto. S'intende che a suo tempo verrò personalmente a concretare la scelta sulla base di quanto avrai cortesemente voluto comunicarmi. Intanto ti ringrazio sin da ora ed a mia volta ti comunicherò gli elenchi che mi verranno dalle altre parti d'Italia.

Con i più cordiali saluti  
Tuo Antonio Maraini

<sup>482</sup> Ve, ASAC, scatole nere, b.120. Qui è conservata anche un'altra lettera, datata 18 giugno 1938, in cui Viale notificava l'avvenuto rientro a Torino di *Ritratto di ignoto* di Antonello da Messina, che era stato prestato per la "Mostra del ritratto italiano nei secoli a Belgrado". (Cfr. *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, catalogo della mostra (Belgrado, Museo del Principe Paolo, primavera 1938), a cura del Ministero italiano di Cultura Popolare, d'intesa con il Ministero degli Affari Esteri e con il Ministero dell'Educazione Nazionale, Venezia, Off. Grafiche C. Ferrari, 1938).

<sup>483</sup> Cfr. *Ausstellung der modernen italienischen Kunst = Mostra d'arte contemporanea italiana = Exposition d'art contemporain italien*, catalogo della mostra (Berna, ottobre 1938 - XVI), Roma, Soc. Editrice di Novissima, 1938.

<sup>484</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Classe Biennale di Venezia, Sottoclasse A, N.1.

<sup>485</sup> Si riferisce alla "Mostra Individuale di Ettore Tito", ordinata alla Biennale del 1936. Cfr. *Mostra Individuale di Ettore Tito in XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte...* cit., p. 95.

Come sempre accadeva quando si trattava di dare rilievo e far conoscere la pittura piemontese del XIX secolo, Viale aveva accettato con entusiasmo di collaborare alla buona riuscita della mostra; si era inoltre offerto alla Biennale come mediatore, nell'evenienza in cui si fosse scelto di esporre opere di collezioni private.

Torino, 2 marzo 1938 – XVI<sup>486</sup>

Illustre e Caro Onorevole,  
Mi scuso se in viaggio per l'Italia ho avuto tardi la Tua gentile lettera, e ho tardato a rispondere.  
È inutile dire che sono a Tua completa disposizione per quello che riguarda la raccolta di notizie su dipinti di paesaggio esistenti in Piemonte. Coopererò ben volentieri anche a facilitare le pratiche per la concessione.  
Oltre a un piacere, è un dovere per me questo di mettere in valore l'arte piemontese dell'800. Ed è un onore grande lavorare con Te.  
Comincerò intanto a pensare e spero fra una quindicina di giorni di poter comunicare qualche notizia.

Con distinti devoti saluti  
Tuo, Vittorio Viale

Alla fine di aprile Viale aveva inviato a Maraini l'elenco che aveva elaborato, che comprendeva opere del museo civico e di privati collezionisti. Dal testo della lettera si può desumere che Viale, «uomo di museo», conoscendo bene quali fossero i criteri più efficaci per ordinare una mostra, sapesse «mettersi nei panni dell'ordinatore» per poter consigliare i dipinti più opportuni. Alla trascrizione della lettera segue l'elenco<sup>487</sup> così come definito dal direttore; per ogni opera sono indicati l'anno, le misure, il proprietario e, talvolta, un commento sulle possibilità del prestito.

Le opere che furono esposte sono state qui contrassegnate con un asterisco.

Torino, 27 aprile 1938. XVI<sup>488</sup>

Illustre Caro Onorevole,  
Mi perdoni tanto il ritardo a darle le notizie che Lei desiderava, ma io sono sommerso sotto la mostra in preparazione; e spesso non basta la buona volontà per compiere quello che pure si desidera e si sa essere dovere urgente e vivo. Ho cercato anche di vedere, e di trovare i raccoglitori che mi potevano dare i dipinti; e per parecchi di essi so già l'adesione ad una Sua eventuale richiesta.

<sup>486</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Classe Biennale di Venezia, Sottoclasse A, N.2.

<sup>487</sup> Non sono stati riportati gli indirizzi dei collezionisti menzionati.

<sup>488</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 275, data: 29/4, Classe Biennale di Venezia, N.8.



Le unisco un elenco preciso di opere e di raccoglitori e spero che le daranno una base per la scelta. Le dico subito che ho dato un posto maggiore a Fontanesi, perché in fondo è il maggior paesista italiano; e bisognerebbe a mio vedere, rappresentarlo bene.

Nella scelta dei dipinti di Fontanesi mi sono messo un po' nei panni dell'ordinatore; e ho dato centri di pareti; e in doppio quadri di grandi, medie, piccole dimensioni.

Le cose di Fontanesi che consiglio sono tutte di primissimo ordine, a mio giudizio s'intende.

Degli altri artisti piemontesi consiglieri invece di mettere per ciascuno un numero ristretto di opere.

Lei veda quel che Le pare; e poi mi scriva il suo pensiero, e io senz'altro, per quel che riguarda il Piemonte mi preoccupero di tutte le pratiche per facilitare la richiesta, e poi a suo tempo la spedizione.

All'Onorevole ANTONIO MARAINI  
Biennale di Venezia -Palazzo Ducale  
VENEZIA

Se crede faccia per capo a me; io farò del mio meglio, per farle piacere, e per far ben rappresentare la pittura piemontese a Venezia.

Ancora scuse per il ritardo.

Con cordialità vive. Dev.mo

Elenco dattiloscritto dei paesisti piemontesi per la *Mostra Internazionale del Paesaggio del Secolo XIX*<sup>489</sup>

#### ANTONIO FONTANESI

1 – ALTACOMBA (1864) (lung. 2,29 x alt.1,39)

Contessa Emilia D'Oncieu de la Bâtie, Torino.

È di massima favorevole alla concessione

2 – SOLITUDINE<sup>490</sup> (1876) (1,49 x 1,13)

Sen. Conte. Ing. Adriano Tournon, Torino.

È di massima favorevole alla concessione – Credo che esiti invece a dare \*Nubi (1880) (3,02 x 2)

\*3 – BUFERA IMMINENTE (1874) (1,41 x 1,02)

~~Sigg. Carlo Codebò e Ing. Carlo La Vista, Torino Delleani~~<sup>491</sup>

4 – BASSA MAREA (1880) (1,10 x 0,80)

Dott. Comm. Lorenzo Rovere, Torino

Glielo chiederò; sono certo che lo darà

5 – TRAMONTO SUL PO A S. MAURO<sup>492</sup> (c; 1878-81) (1,18 x 0,89)

<sup>489</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Data: /5 1938, Classe Biennale.

<sup>490</sup> La scritta *Solitudine* è stata cancellata a penna e a fianco, a mano, è stata aggiunta la dicitura: "sarebbe le Nubi". Un dipinto di Antonio Fontanesi titolato *La solitudine* compare nel catalogo dell'Esposizione, ma si tratta di un prestito del Museo di Reggio Emilia. Cfr. *Mostra Internazionale del Paesaggio...* cit., p. 77.

<sup>491</sup> Il riferimento al Comm. Lorenzo Delleani è aggiunto a mano, al posto del nome degli altri proprietari.

<sup>492</sup> Si può notare che, in una lettera datata 11 maggio 1938, Maraini, attenendosi al regolamento dei Musei Civici, aveva chiesto al podestà di Torino Ugo Sartirana di concedere il prestito di *Tramonto sul Po a S. Mauro* e *Autunno nel Delfinato* di Fontanesi e *A Fiumicino* di Avondo, ma, in

Museo Civico di Torino

6 – LA PRIMAVERA (1876) (1,49x1,45)

Comm. Lorenzo Delleani, Torino.

Ha già assicurato che lo darà

\*7 – CREPUSCOLO SUL MUGNONE (1867)

\*8 – RICORDO DI VIAGGIO (1867)

\*9 – STAGNO LUNGO IL MUGNONE (1867)

\*10 – FONTANA NEI PRESSI DI SIGNA (1867)

Quattro ovali, ciascuno, 0,41 x 0,33

Comm. Lorenzo Delleani, Torino.

Ha già assicurato che li darà

Piccolissimi, ma stupendi:

11- LE NUBI (1881) (0,43 x 0,30)

Senat. Prof. Gr. Uff. Edoardo Rubino, Torino

12 – NAVALESTRO DI S. MAURO (c; 1878-81) (0,265 x 0,30)

Maestro Arturo Toscanini, Milano

13 – L'ABBEVERATOIO (1879) (0,22 x 0,15)

Maestro Lodovico Rocca, Torino

14 – SCENA DI GIARDINO (1878-81) (0,245 x 0,20)

Senat. Conte. Ing. Adriano Tournon, Torino.

15 – AUTUNNO NEL DELFINATO (c; 1869-76) (0,38 x 0,29)

Museo Civico di Torino

16 – IL MATTINO (c. 1855) (0,32 x 0,215)

Museo Civico di Torino

e poi naturalmente tutto quello che si vorrà dal Museo Civico

#### REYCEND ENRICO

Mi piace molto il nostro

CAMPAGNA CANAVESANA 5 (1882) (1,30 x 1,77)

Museo Civico di Torino

ma altri bei Reycend li posseggono Roberto Longhi<sup>493</sup> ed Emilio Cecchi.

#### GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO

I migliori dipinti sono forse a Roma e a Milano; in ogni modo noi abbiamo

1 – LO SPECCHIO DELLA VITA (1895-98) (circa m. 2,00 x 0,87)

Museo Civico di Torino

---

realtà, solo *A Fiumicino* era stato poi spedito alla Biennale. In To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 496, data: 27/5, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.29.

<sup>493</sup> Alla collezione di dipinti di Enrico Reycend di Roberto Longhi, poi donata al Museo Civico di Torino, venne dato ampio spazio alla "Mostra dei Paesisti piemontesi dell'Ottocento" ordinata da Viale e Longhi alla XXVI Biennale di Venezia, nel 1952.

EDOARDO PEROTTI

1 – LA VITA CAMPESTRE (1863) (1,54 x 2,50)  
Museo Civico di Torino

MASSIMO D'AZEGLIO

Se si crede di comprenderlo metterei due studietti di paesaggio (m. 0,46 x 0,36 ciascuno) molto belli del Museo Civico

AVONDO VITTORIO

\*1 – A FIUMICINO (1879) (0,70 x 1,20 lunghezza)  
Museo Civico di Torino

o meglio:

2 – BASSA MAREA IN NORMANDIA<sup>494</sup> (1880) (circa 1,20 x 1,80)  
Contessa Anna Nicolis di Robilant, Torino

Alcuni dei piccoli Avondo posseggono inoltre il Sen. Conte Ing. Adriano Tournon, il Comm. Dott. Lorenzo Rovere (Paesaggio in Toscana) e il Comm. Ing. Cesare Berteà [...], e si potranno avere facilmente.

PITTARA CARLO

Mi piacerebbe presentare:

1 – DINTORNI DI RIVARA (1861) (2,34 x 3,55)  
Museo Civico di Torino

In caso negativo:

2 – RITORNO ALLA STALLA<sup>495</sup> (1866) (0,86 x 1,16)  
Museo Civico di Torino

3 – LA MESSE (1866) (1 x 1,40)  
Museo Civico di Torino

Qualche piccolo Pittara potrà essere trovato

LORENZO DELLEANI

Oltre agli studi che sono al Museo Civico di Torino e a quelli qui sotto elencati:

1 – IL PORTO DI GENOVA  
Avv. Domenico Mastrangelo, Pinerolo

---

<sup>494</sup> In To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", nella busta che raccoglie i documenti relativi alla Biennale, è conservata una lettera, ancora sigillata, indirizzata alla Contessa Anna Nicolis di Robilant con timbro de "La Biennale di Venezia" che, verosimilmente, contiene una richiesta di prestito mai spedita.

<sup>495</sup> Il dipinto, inviato alla Biennale nella cassa n.3, non venne esposto.

2 – MARINA (mare in tempesta)  
Avv. Leone Galliardo, Torino

e ad altri che potrei ancora trovare, quali ad esempio:  
quelli posseduti dal proprietario dell'Albergo Leon d'Oro di Biella e uno del  
Barone Romano Gianotti di Torino, ricordo la tela grandissima LA PROCESSIONE  
DI FONTAINEMORE che è attualmente in proprietà del pittore Rava di Torino.  
(120 x 140 circa)<sup>496</sup>

ALBERTO PASINI

Una bella CACCIA AL FALCO (c. 35 x 50) è posseduta attualmente dalla Galleria  
Martina di Torino.

Una veduta di Venezia, che mi dicono molto bella, è in proprietà del Barone  
Federico Mazzonis.

Una carovana in Persia con bel paesaggio è in casa del Marchese Lodovico  
Compans di Brichanteau.

MARCO CALDERINI

Il bellissimo GIARDINO REALE è di proprietà del Comm. Lorenzo Delleani di  
Torino.

Ma so di un altro dipinto molto bello di cui mi deve dare le indicazioni Zanzi.

GIOV. BATTISTA QUADRONE

Consiglierei \*L'ARATURA di proprietà del Comm. Lorenzo Delleani.

Quella datata 11 maggio 1938 è la prima lettera di uno scambio volto a definire  
la fisionomia della sala prima dell'apertura della mostra il primo giugno. Tale  
confronto può essere utile non solo per ricostruire le fasi che hanno portato alla  
messa a punto dell'esposizione, ma anche per immaginare come dovessero  
apparire ai visitatori le pareti dei Piemontesi.

Venezia, 11 maggio 1938 XVI<sup>497</sup>

Caro Viale,

Perdona se ho tardato a risponderti, ma i festeggiamenti per Hitler<sup>498</sup> mi  
hanno obbligato a lasciare per brevi giorni Venezia. Trovo ora, ritornando, la  
tua gentile lettera, e immediatamente ti rispondo.

Per intenderci circa Fontanesi, ritengo che il mezzo migliore sia quello di  
sottoporti, come faccio, uno schema della disposizione che si potrebbe dare alle  
sue opere.

Dato che si disponga di un grande quadro per il centro – lascio a te  
decidere se sia preferibile avere "Le nubi" o "Altacomba", ma soggiungo che  
sarebbe forse da preferirsi quello de "Le nubi" -, ai due lati starebbero bene

<sup>496</sup> Le dimensioni del dipinto sono state aggiunte a mano dallo stesso Viale.

<sup>497</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 395, data: 13/5, Classe Biennale,  
Sottoclasse A, N.13.

<sup>498</sup> Il riferimento è al viaggio di Hitler in Italia, che, a partire dal 3 maggio 1938, aveva interessato  
Roma, Napoli e Firenze, città dove Maraini viveva.

"Tramonto sul Po" e "Bassa marea", che per le loro dimensioni non sono molto diversi l'uno dall'altro. Si potrebbero collocare poi i quattro ovali del Comm. Delleani, oppure due soltanto di questi e, al disotto, altre due opere, anch'esse di piccole dimensioni. Queste opere, calcolati anche gli intervalli, coprirebbero vicino a 7 metri.

Faccio così spedire intanto le richieste ai proprietari per "Bassa marea", per "Le nubi" (piccolo), per "Bassa marea in Normandia", e per due dei piccoli Delleani (rimettendo a te la scelta sul posto). Mando a te la richiesta per quelli che interessano il Museo.

Costituito così il gruppo centrale di Fontanesi – lascio a te di decidere fra "Le nubi" e "Altacomba" -, si potrebbe pensare di mettere dalle parti il "Fiumicino" di Avondo (poiché "Bassa Marea" mi pare un po' troppo grande), e il "Ritorno alla stalla" oppure "La messe" di Carlo Pittara pure del tuo Museo, in caso di possibilità di spazio. Infine dalle parti, qualcuno dei piccoli Delleani e qualche piccolo Avondo e Pasini, per i quali ti prego di fare la scelta: la richiesta ufficiale per questi ultimi Avondo seguirà poi subito.

Penso anche che un'opera di Massimo D'Azeglio, se, vi è, e quelle di uno o due altri piemontesi, su tua indicazione – artisti che appartengano però alla prima metà dell'800 – potrebbero venir collocate nell'altra sala, riservata appunto alla prima metà del secolo.

Quanto ad altre opere poi, che non richiedo per ora, sta il fatto che bisognerà prima vedere quanto spazio rimanga a nostra disposizione, considerate tutte le opere che sono in arrivo. Nel caso farò seguire le domande quanto prima.

Ti sarò grato intanto di cortesi righe al più presto su quanto dettati, mentre do le opportune disposizioni a Mangili per gli imballaggi e i ritiri delle opere.

Grazie ancora e ti ricambio i saluti con la più viva cordialità.

Tuo Antonio Maraini

P.S. per "Altacomba" mando a te la lettera essendo la richiesta di essa subordinata alla tua scelta. Nel caso, abbi la compiacenza di inoltrarla.

Torino, 13 maggio 1938. XVI<sup>499</sup>

Illustre e Caro Onorevole,

Rispondo subito al tuo espresso ricevuto oggi.

Lo spazio che hai dato ai piemontesi, e la disposizione dei vari quadri mi pare ottima, come di consueto: - Se non vi è possibilità di mettere tutti e due i dipinti di Fontanesi: Buni<sup>500</sup> e Altacomba, e vi deve essere scelta fra i due; meglio è prendere: "Le Nubi" senz'altro. -

Trattengo quindi per ora la lettera per la contessa d'Oncieu (Altacomba).

"Tramonto sul Po" e "Bassa Marea" sono molto belli e caratteristici: ma così come "Le Nubi" sono dell'ultimo periodo del pittore nostro, e non rappresentano la pittura più caratteristica (c. 1874) di Fontanesi (La solitudine), (Bufera Imminente); vedi un po' tu.

Riguardo ai quattro ovali del comm. Delleani, costituiscono un tale insieme fatto per il Banti, che sarebbe un peccato disgiungerli, e sceglierne due soli.

Il comm. Delleani che ho visto oggi ne sarebbe anche lieto.

<sup>499</sup> To, AMC, CAA 229, "Corrispondenza", pratica: Prot. 395/2, data: 13/5, Classe Biennale, Sottoclasse A, N.13.

<sup>500</sup> "Le nubi".

Vanno benissimo Avondo, Pittara, Pasini e D'Azeglio. A Delleani forse converrebbe dare un pochino più di posto e con un'opera importante. Vedi se è possibile.

Provvedo a cercare due piccole e deliziose tele di D'Azeglio per la sala della prima metà dell'800 e dove starebbe bene anche un Bagetti, un Bossoli, un Camino che potrei forse trovare piccoli e a mio gusto simpaticissimi.

Io sarò spesso e molto assente la settimana ventura ma vedrò di trovare modo a corrispondere ai desideri che mi farai conoscere.

Con cordialissimi saluti

## 7. 1948-1958. Gli acquisti del dopoguerra

Dopo la sospensione dovuta alla Seconda Guerra Mondiale la prima Mostra Veneziana si era tenuta dal 1° maggio al 30 settembre del 1948.

L'invito al sindaco Celeste Negarville<sup>501</sup> veniva recapitato a marzo; la richiesta era quella di incoraggiare gli artisti, sia italiani che stranieri, in «forma concreta, e cioè con l'acquisto di molte tra le opere esposte»<sup>502</sup>. Viale, che aveva ricevuto dall'Ente una copia del medesimo invito, "mettendo le mani avanti" sulle disponibilità del museo, aveva subito scritto al presidente Giovanni Ponti:

in via tutt'affatto riservata, non Le nascondo che nelle attuali condizioni del bilancio comunale, temo che la Civica Amministrazione, pur animata com'è dalle migliori intenzioni di favorire gli artisti e di arricchire il Museo, + non + possa consentire a particolari stanziamenti per acquisti di opere d'arte, tanto più che le deliberazioni sarebbero sospese dalla Prefettura<sup>503</sup>, com'è successo per altri nostri acquisti. Quel che non potrà forse fare il municipio, vedremo se sarà possibile farlo fare all'Associazione degli Amici del Museo, che si è or ora formata e che dà buone speranze di aiuto<sup>504</sup>.

Con queste non confortanti premesse, «qualche giorno prima dell'apertura ufficiale»<sup>505</sup> si recava a Venezia il rinnovato comitato direttivo della Civica Galleria d'Arte moderna, di cui facevano parte, oltre ovviamente al direttore, l'assessore alle Belle Arti Elvira Pajetta, la professoressa Anna Maria Brizio, il critico Pietro (Piero) Bargis, il pittore Cesare Maggi e lo scultore Angelo Balzardi<sup>506</sup>. Gli acquisti deliberati a questa edizione erano stati soltanto due ma avevano segnato «un punto di non ritorno nelle politiche museali di accrescimento delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna»<sup>507</sup>: *Dans Mon Pays* di Marc Chagall aveva di fatto dato avvio alla sezione straniera delle collezioni

---

<sup>501</sup> Il 13 maggio del 1948 a Negarville era poi succeduto Domenico Coggiola.

<sup>502</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 261, data: 1/3/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 3/1.

<sup>503</sup> Viale tornava sulla questione della Prefettura a settembre quando i soldi dovuti per gli acquisti effettuati a Venezia non erano ancora stati resi disponibili. «Non sarebbe forse inutile – scriveva il direttore – che la stessa Biennale facesse presente al Ministero dell'Interno l'assurdità del concetto assunto dalla Prefettura di Torino che gli acquisti di opere d'arte per una grande galleria come la nostra siano spese facoltative? [sic] Come se gli artisti non dovessero venire incoraggiati e aiutati nel loro lavoro, al pari di altre categorie, ed è lavoro che onora l'Italia!» In To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 1396, data: 6/9/48, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Esposizioni/3, Pratica 1/20.

<sup>504</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 261, data: 5/3/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 3/2. La preoccupazione dovuta alla scarsità delle dotazioni per il 1948 aveva spinto Viale a scrivere personalmente all'Assessore delle Belle Arti, Elvira Pajetta. Cfr. *ultra*, p. 120.

<sup>505</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 518, data: 12/5/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 1/14.

<sup>506</sup> Rosci attribuisce alla presenza di Brizio e Bargis nel comitato direttivo e al ritorno in Italia di Lionello Venturi la tendenza «a un primo embrionale riequilibrio ed evoluzione fra continuità nell'illustrazione didattica della situazione fra le due guerre e vero e proprio aggiornamento», che avrebbe raggiunto il proprio culmine nell'acquisto, alla XXIV Biennale di Venezia, di *Dans Mon Pays* di Chagall e di *Ragazza seduta* di Manzù. Alla mediazione di Lionello Venturi si era dovuto, d'altronde, nel 1952, l'acquisto di *Ritratto del figlio Pierre* di Renoir, pagato oltre sei milioni di lire a Pietro Accorsi. Cfr. ROSCI, *Vicende esemplari...* cit., p. 22.

<sup>507</sup> PASSONI, *Ricostruire un museo...* cit., p. 93.

di arte contemporanea<sup>508</sup>. Alla mostra, oltre a *Ragazza seduta* di Manzù, acquistata per 400.000 lire, aveva attirato l'attenzione del comitato anche il *Ritratto di Ungaretti* di Scipione Bonichi<sup>509</sup>, tuttavia, nel corso delle trattative Bazzoni aveva reso noto al direttore che era già stata avanzata una proposta «superiore al limite al quale sarebbe giunto il Comune di Torino» e lo aveva invitato a «far indirizzare le scelte su qualche altra opera»<sup>510</sup>. Degno di nota è quanto si legge nella minuta di una lettera<sup>511</sup> in cui Viale proponeva a Mario Novello, direttore della Segreteria della Biennale, di inviare la scultura di Manzù con «la raccolta Guggenheim», che sarebbe dovuta venire a Torino<sup>512</sup>; in realtà, la collezione di Peggy Guggenheim non fu mai esposta nel capoluogo piemontese<sup>513</sup>.

---

<sup>508</sup> MARIA TERESA ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte: esposizioni, acquisti, concorsi*, in *Arte a Torino 1946-1963*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 30 maggio-17 luglio 1983) a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli, Torino, Regione Piemonte, 1983, pp. 56-73, qui p. 62.

<sup>509</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 677, data: 12/6/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 2/3. Cfr. *ultra*, p. 121. Si noti che per la mostra postuma di Scipione Bonichi, organizzata quell'anno alla Biennale, il Museo Civico di Torino aveva prestato *Apocalisse*; per la mostra postuma di Arturo Martini, invece, era stata inviata *Maternità*, la scultura donata da Venturi. Al termine dell'Esposizione le due opere avevano proseguito il loro viaggio: la prima a Macerata (Cfr. *Mostra postuma del pittore Scipione (Gino) Bonichi con opere provenienti dalla Biennale di Venezia e da gallerie private*, catalogo della mostra (Macerata, Pinacoteca comunale, 12-26 dicembre 1948) a cura della Brigata amici dell'arte ed Ente Provinciale per il Turismo, Macerata, Unione tipografica operaia, 1948) e la seconda a Palermo e Catania. L'unica mostra tenutasi nelle due città siciliane e patrocinata dalla Biennale di Venezia di cui si è trovata notizia è la "Mostra d'arte contemporanea, 40 anni di arte italiana", tuttavia nella sezione del catalogo dedicata alle opere di Arturo Martini non figura la *Maternità*. (Cfr. *Mostra d'arte contemporanea, 40 anni di Arte Contemporanea* catalogo della mostra (Catania - Palermo, febbraio-aprile 1949) a cura della Biennale di Venezia, del Circolo artistico di Catania e Circolo artistico di Palermo, Catania, Ospizio di Beneficenza, 1949, p. 41, consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/mostrada00circ/page/40/mode/2up> (ultimo accesso: 28/09/2021). Successivamente, nel 1950, mentre era esposta allo Stedelijk di Amsterdam, la scultura venne richiesta dall'associazione "Amici di Brera e dei Musei milanesi" per la "Mostra del Novecento italiano, allestita al Museo d'Arte moderna di Parigi e alla Tate Gallery di Londra (To, AMC, CAA 671, "Mostra del '900 Italiano Parigi - Londra", pratica: Pr. 514/R, data: 17/4/50, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp., Pratica 7/2. Un nuovo viaggio avrebbe atteso la scultura nel 1953, quando, con *Fondamenta nuove* di Carrà e *Apocalisse* di Bonichi, era stata inviata a Stoccolma per la mostra di arte italiana moderna. L'ennesima richiesta aveva spinto Viale a confidare a Pallucchini: «Quella povera "Maternità" di Martini non fa che andare su e giù per il mondo! Ma non c'è altro di Martini?» In To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr.105, data: 16/1/53, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni/1, Pratica 4/3. Sulla mostra vedansi: *Nutida Italiensk Konst*, catalogo della mostra (Stoccolma, Lijievalchs Konsthall, 7 marzo-12 aprile 1953) a cura del Comitato della Biennale di Venezia, Stoccolma, Konsthall, 1953 e MONICA PRENCIPE, *Stoccolma 1953: L'Esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura, Rivista italiana dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura" anno 3 (2019), N.5, pp. 26-39. Sulle mostre all'estero promosse da Rodolfo Pallucchini vedasi: LIA DURANTE, *Le mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)* in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 35 (2011), pp. 93-116.

<sup>510</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 734, data: 21/6/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 1/18; anche in PASSONI, *Ricostruire un museo...cit.*, p. 100, nota n.1.

<sup>511</sup> To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia", pratica: Pr. 1790, data: 3/11/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 1/22.

<sup>512</sup> Le carte sulla "Mostra Guggenheim" sono conservate in To, AMC, CAA 633, "Mostra Guggenheim".

<sup>513</sup> Tra le motivazioni addotte dal sindaco Peyron perché la collezione di Peggy Guggenheim, ospitata alla Biennale del 1948 nel padiglione della Grecia, (cfr. *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 1° maggio-30 settembre 1948), Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, pp. 330-344) non venisse esposta a Torino, c'era quella della mancanza di una sede idonea all'esposizione dal momento che – per dirlo con le parole di Maria Teresa Roberto - «si trattava di opere indegne





Figura 27: Una sala della G.A.M., in primo piano *Ragazza seduta* di Giacomo Manzù.

Lo stesso comitato si occupò nuovamente degli acquisti due anni più tardi<sup>514</sup>; in un foglio non protocollato nella cartella dedicata alla trasferta del 1950 si legge che al 1° giugno "La disponibilità di bilancio per l'arte moderna" ammontava a L. 5.668.932<sup>515</sup>, la spesa effettuata fu di 3.459.000 lire (senza l'applicazione dell'I.G.E.), di cui 2.930.000 per le tre opere degli artisti stranieri<sup>516</sup>.

Portare a termine delle acquisizioni nel corso di questa edizione era stata una vera e propria impresa e le "brutte esperienze" vissute avevano portato Viale a scrivere a Gian Ferrari:

---

di entrare a Palazzo Madama». Cfr. ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte...* cit., p. 67. Qui si rimanda inoltre a ANGELO DRAGONE, *Le arti figurative*, in AA. VV., *Torino città viva da capitale a metropoli 1880-1980. Cento anni di vita cittadina: politica, economia, società, cultura*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1981, pp. 666-669.

<sup>514</sup> Alla XXV Biennale di Venezia Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti avevano ordinato la mostra ciclica di Carlo Carrà e il Museo Civico di Torino aveva prestato *Fondamenta Nuove* (1931). In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 431, data: 27/3/50, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./4, Pratica 4/2.

<sup>515</sup> To, AMC, CAA 677, "Arte Moderna. 1) Acquisti - offerte - proposte", il foglio non è protocollato. La cifra era stata calcolata sommando i residui (L. 3.651.589), le competenze (2.000.000) e il Lascito Avondo (L. 17.343).

<sup>516</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1401, data: 24/11/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/45. Cfr. *ultra*, pp. 110-111.

Bisognerebbe che per le Gallerie pubbliche che fanno tanti sacrifici per elevare il tono delle loro raccolte, ci fosse quasi un diritto di scelta e di prelazione. Se no come gareggiare con i privati collezionisti che hanno milioni e ne possono disporre immediatamente? Così si resterà sempre all'ultimo posto<sup>517</sup>.

La Biennale del 1952, come si avrà modo di vedere, aveva impegnato Viale come ordinatore della mostra retrospettiva dei "Paesisti Piemontesi dell'Ottocento". Al momento dell'apertura dell'esposizione, il comitato direttivo del Museo non era ancora al completo<sup>518</sup> e le elezioni non erano state ufficializzate che durante l'ultima settimana di esposizione. Viale si era recato a Venezia da solo negli ultimissimi giorni di apertura, quando alcune Nazioni stavano già smontando i propri padiglioni, e si era concentrato in particolar modo sul bianco e nero. Questo perché, come già accennato, nel 1952 il museo aveva acquistato per oltre 6 milioni di lire il *Ritratto del figlio Pierre* di Renoir<sup>519</sup> e le scarse rimanenze non permettevano di condurre una campagna acquisti degna delle precedenti trasferte a Venezia<sup>520</sup>. Alla fine, il direttore aveva acquistato 11 opere per 266.000 lire.

Nel 1954 il comitato direttivo, con Umberto Baglioni<sup>521</sup> e Felice Casorati nominati in rappresentanza degli artisti, si era recato a Venezia, come di consueto prima della vernice. La disponibilità era decisamente maggiore rispetto a quella del 1952 e si erano potuti spendere oltre 3 milioni di lire, investiti, questa volta, esclusivamente in dipinti e sculture. Tra le opere preferite, oltre a qualche "torinese", particolarmente significative erano state le sculture: Fazzini era stato insignito del "Premio Comune di Venezia riservato a uno scultore italiano" e Jean Arp aveva vinto il "Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri per uno scultore straniero". Probabilmente gli acquisti di questa edizione furono curati con particolare attenzione dal momento che appena un anno prima, in occasione dell'assegnazione del "Premio Torino", Viale, Baglioni e Casorati, membri della commissione giudicatrice<sup>522</sup>, avevano premiato Ennio Morlotti e Alberto Viani. Quando poi due loro opere, *Lo studio* e

---

<sup>517</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 898, data: 31/8/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/24.

<sup>518</sup> Per una modifica apportata al regolamento non erano ancora stati nominati i rappresentanti degli artisti e in quel momento i membri effettivi erano Viale, Marziano Bernardi e Alberto Rossi; a presiedere il comitato direttivo era il nuovo assessore alle Belle Arti del Comune, la professoressa Maria Tettamanzi. In To AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 1069/R, data: 1/9/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 9/3.

<sup>519</sup> Deliberazione della Giunta Municipale in data 16 maggio 1952, in To, AMC, CAA 723, "Arte moderna. Acquisti, offerte, proposte".

<sup>520</sup> ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte...* cit., pp. 62-63. Per permettere al Museo di portare ugualmente avanti la campagna acquisti, l'ufficio vendite della Biennale aveva previsto la possibilità di far loro "credito". In To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr.1069, data: 6/8/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 9/2.

<sup>521</sup> Alla Biennale del 1954 Umberto Baglioni espose il trittico *Passeggiata Romantica*.

<sup>522</sup> Della commissione facevano parte, oltre a Umberto Mastroianni, Carlo Carrà e Roberto Longhi in qualità di giudici "esterni".

*Nudo*, erano state acquistate per il Museo Civico, lo «sperpero del pubblico denaro» aveva scatenato nella critica più conservatrice reazioni tanto dure che il sindaco Peyron aveva deciso di dissociarsi dalla decisione della giuria<sup>523</sup>.



Figura 28: Tessera di libero ingresso di Vittorio Viale per la XXVII Biennale di Venezia. In To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia".

Nel 1956, anno in cui Luigi Carluccio era subentrato allo scomparso Alberto Rossi tra i membri del comitato direttivo, la spesa, probabilmente anche a causa delle critiche sollevate dalla trasferta di due anni prima, era stata contenuta a circa 1.800.000 lire. Nonostante si fosse trattato di una campagna più "cauta", vi si possono rintracciare i segni di una progettualità perseguita con gli acquisti a Venezia e alle mostre "Pittori d'Oggi - Francia-Italia"<sup>524</sup> e volta a un reale aggiornamento delle collezioni. Così Rosci sintetizza l'intervento torinese alla XXVIII Biennale:

Il 1956 vide l'acquisto di un Reggiani (che proseguiva un discorso sull'Astrattismo storico [...]), di un grande Moreni materico, di un nuovo Galvano informale, di un Pirandello, di un tipico gestuale-segnico tedesco, Fritz Winter, e dei due primi importanti esempi di apertura verso l'avanguardia scultorea internazionale: Bodmer e Chadwick<sup>525</sup>.

Può essere interessante notare che anche per questa edizione due acquisti erano allineati all'assegnazione dei premi: Chadwick aveva vinto il "Premio per la Presidenza del Consiglio riservato a uno scultore straniero" e Anton Zoran Music il "Premio Comune di Venezia per un incisore".

<sup>523</sup> ROSCI, *Vicende esemplari...cit.*, p. 26. Nel dare conto delle critiche sollevate, Rosci cita alcune espressioni usate da Marziano Bernardi nei propri articoli.

<sup>524</sup> Cfr. ibidem.

<sup>525</sup> Cfr. ibidem.

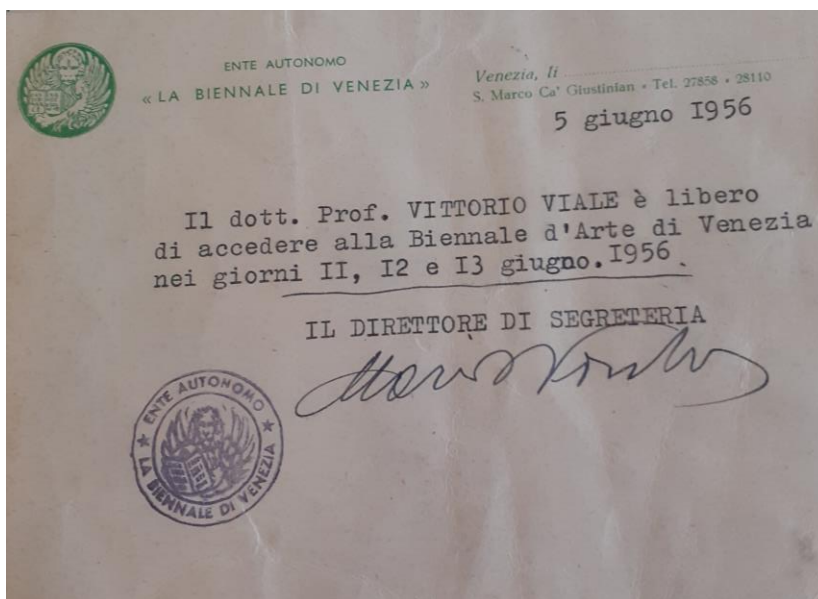


Figura 29: Tessera di Vittorio Viale per l'accesso alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956. In To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte".

Il 17 luglio 1958 Viale aveva scritto a Gian Ferrari:

Quanto ha speso il Museo Civico di Torino quest'anno! Auguro alla Biennale altrettanti acquisti da parte degli altri musei italiani<sup>526</sup>.

In effetti, la somma spesa era stata davvero alta ed era arrivata a sfiorare i 7 milioni di lire<sup>527</sup> nonostante il direttore avesse rilevato alcune criticità per le opere esposte<sup>528</sup>. Ancora una volta tra gli artisti acquistati c'erano diversi premi: Eduardo Chillida e Mark Tobey avevano vinto il "Premio Comune di Venezia" rispettivamente per uno scultore e un pittore e Kenneth Armitage quello della David E. Bright Foundation per uno scultore al di sotto dei 45 anni che non avesse mai ricevuto riconoscimenti internazionali alla Biennale. Altri premi "minori" erano stati assegnati a Mario Radice, Francesco Menzio e Palle Nielsen<sup>529</sup>. Anche il desideratissimo Tàpies, che purtroppo il museo non era riuscito ad aggiudicarsi, aveva ricevuto sia il "premio UNESCO" che il "premio

<sup>526</sup> To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 899/R, data: 17/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/6.

<sup>527</sup> Viale aveva confidato a Gian Ferrari che si era rimasti «un po' attoniti» dalla cifra fatta: la speranza era che la spesa fosse approvata «senza suscitare critiche in Consiglio». In To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 917/R, data: 22/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/8. Da una lettera del 1° ottobre si evince che gli acquisti avevano effettivamente suscitato dei dubbi ma alla fine erano stati comunque approvati all'unanimità. In To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 1180, data: 1/10/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/14. Rosci (*Vicende esemplari...* cit., p. 26) cita una discussione avvenuta alla seduta del 4 agosto 1958, dovuta proprio agli acquisti di questa edizione.

<sup>528</sup> Il 22 luglio Viale aveva scritto a Gian Ferrari: «Le auguro [...] di vendere tutto quello che è esposto alla Biennale... escluse, là, le cose proprio brutte, che non mancano». In To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 917/R, data: 22/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/8.

<sup>529</sup> Mario Radice aveva vinto il "Premio-acquisto Luigi Einaudi", Francesco Menzio il "Premio Acquisto Pro Civitate Christiana e Palle Nielsen quello dell'Agenzia Giornalistica Italiana.

David E. Bright Foundation per un pittore al di sotto dei 45 anni di età". Nonostante il prestigio dovuto all'ingresso nel museo di artisti ufficialmente riconosciuti, gli acquisti «coerenti e tempestivi»<sup>530</sup> avevano suscitato nuove critiche. A titolo di esempio Rosci riporta la disapprovazione provocata dall'acquisto di *Verso i bianchi* di Tobey, il cui prezzo era considerato troppo alto per trattarsi di una tempera su cartone<sup>531</sup>. Il biasimo dell'amministrazione non aveva risparmiato nemmeno «i giovani torinesi», Piero Martina, Giacomo Soffiantino e Nino Ajmone, accusati di essere avvantaggiati dai propri mercanti e di servirsi del filtro della Biennale per richiedere prezzi maggiori rispetto a quelli della vendita diretta<sup>532</sup>.

Con la XXIX Biennale di Venezia, nel 1958, si era conclusa la stagione degli acquisti degli anni Cinquanta in cui Rosci ha riconosciuto un generale equilibrio tra tradizione e innovazione dovuto, non solo alla componente eterogenea dei Comitati direttivi, ma anche, e in particolar modo, alla cautela di Viale. Il bilancio di questa fase si era chiuso in positivo e gli esiti si erano rivelati «brillanti» specie per quanto riguardava l'aggiornamento portato rispetto alla scultura<sup>533</sup>. I risultati ottenuti da Viale erano stati riconosciuti anche fuori da Torino; a questo proposito Villa cita una lettera del 1959, in cui Francesco Arcangeli si complimentava con il direttore per essere, in Italia, «tra i pochissimi che da tempo hanno iniziato il cammino nel verso giusto»<sup>534</sup>.

## 1948-1958. Gli acquisti

### Anno 1948

#### Pittura

March Chagall	<i>Dans Mon Pays</i> <sup>535</sup>	1943	L. 440.000 <sup>536</sup>	Francia
---------------	-------------------------------------	------	---------------------------	---------

#### Scultura

Giacomo Manzù	<i>Ragazza seduta</i> <sup>537</sup>	1948	L. 400.000	Italia
---------------	--------------------------------------	------	------------	--------

<sup>530</sup> ROSCI, *Vicende esemplari...* cit., p. 27.

<sup>531</sup> Cfr. ibidem.

<sup>532</sup> Cfr. ibidem. Qui Rosci fa riferimento a un altro bersaglio di questa opinione: Luigi Carluccio, che però all'epoca dei fatti non era più direttore della Galleria La Bussola di Torino da 3 anni.

<sup>533</sup> Cfr. ibidem.

<sup>534</sup> VILLA, *Una sonora clausura...* cit., p.68.

<sup>535</sup> Cfr. *Il Novecento...* cit., p. 435 e *I dipinti...* cit., p. 105. Sulla mostra di Chagall vedasi: *XXIV Biennale di Venezia...cit.*, pp. 267-270, l'introduzione è di Lionello Venturi.

<sup>536</sup> La fattura, datata 20 gennaio 1949, è conservata presso To, AMC, CAA 592, "XXIV Esposiz. Intern. Biennale d'arte - Venezia". Alla spesa di L. 840.000 era stata poi aggiunta l'I.G.E. al 4%.

<sup>537</sup> Cfr. *XXIV Biennale di Venezia...* cit., p.102; anche in *Il Novecento...* cit., p. 378 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 339-340, qui p. 340.

## Anno 1950<sup>538</sup>

### Pittura

Maurice Utrillo	<i>La casa di Gabrielle D'Estrées</i> <sup>539</sup>	1914	L. 2.700.000 <sup>540</sup>	Fr.
Luigi Spazzapan	<i>Natura morta con gatto</i> <sup>541</sup>	1948	L. 100.000 <sup>542</sup>	It.
Albino Galvano <sup>543</sup>	<i>I santi anargiri</i> <sup>544</sup>	1950	L. 59.000 <sup>545</sup>	It.
Mario Mafai	<i>Peperoni</i> <sup>546</sup>	1948-50	L. 70.000 <sup>547</sup>	It.
Pio Semeghini	<i>Figura</i> <sup>548</sup> ( <i>Fanciulla con cesto</i> )	1947	L. 230.000 <sup>549</sup>	It.

<sup>538</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1446, data: 7/12/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/49. Anche in ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte...* cit., p. 62. Anche per il 1950, come già visto per il 1940, nell'Archivio Storico dei Musei Civici sono stati conservati gli appunti manoscritti delle "Proposte dei Commissari". Di seguito sono riportati gli artisti presi in considerazione: Alloati, Bozzetti, Formica, Garino, Girelli, Omiccioli, Campigli, Bartolini, Mafai, Semeghini, Menzio, Martina, Severini, Mascherini, Breddo, Pontecorvo, Moreni, Galvano, Scropo, Spazzapan, Soldati, Donati, Magnelli, Villon, Matisse, Utrillo, Bonnard, Tamayo, Minguzzi, Gallo, Guttuso, Rama. Un breve elenco a parte era dedicato ai "giovani e torinesi": Garino, Martina, Pontecorvo, Moreni, Galvano, Scropo e Menzio. In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia, i fogli non sono numerati.

<sup>539</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., pp. 298-301, qui p. 299. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 135 e in *I dipinti...* cit., p. 307.

<sup>540</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1150, data: 2/10/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/34.

<sup>541</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 196. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 292-2993, qui p. 293 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 377-378, qui p. 378.

<sup>542</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 836, data: 2/7/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/18.

<sup>543</sup> Rosci (*Vicende esemplari...* cit., p. 23) definisce questo acquisto «una prima immissione "astratta"».

<sup>544</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 190. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 477; in *I dipinti...* cit., p. 174 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 318.

<sup>545</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 968/R, data: 1/9/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./2, Pratica 5/27.

<sup>546</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 140. Anche in *I dipinti...* cit., p. 211 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 336-337, qui p. 337.

<sup>547</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 836, data: 2/7/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/18.

<sup>548</sup> La mostra di Pio Semeghini era stata ordinata da Nino Barbantini, Cfr. *XXV Biennale di Venezia...* cit., pp. 156-160, qui p. 159. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 284-285, qui p. 285 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 374.

<sup>549</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 968/R, data: 1/9/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./2, Pratica 5/27. Le prime offerte del museo sono desumibili da To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 730, data: 13/6/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/4, dove si fa anche riferimento all'acquerello *Febbraio caldo* di Cino Bozzetti, che poi non era stato acquistato. Per gli artisti stranieri vengono inoltre citati Utrillo con *Chiesa e vecchia porta*, che era poi stato sostituito da *Casa di Gabrielle D'Estrées* nel corso delle trattative, e Matisse con i dipinti *Quai de St-Michel*, *Il silenzio abitato delle case* e il disegno *Finestra e Palmizi*. Cfr. *ultra*, pp. 122-124. Il comitato era tornato su Bozzetti durante una seduta tenutasi il 3 luglio: «La famiglia dell'artista ha chiesto 100.000 lire, ridotte per Torino a 80.000. Il comitato rileva che il prezzo è un po' esagerato, ma ritenendo di doverne fare un omaggio pubblico all'artista scomparso, incarica il dott. Viale di trattare con la famiglia e ridurre la richiesta». In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", documento non protocollato. Infine, un'altra trattativa che non era andata a buon fine era quella per un'opera di Marquet dal costo di 2.000.000 di lire. In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1181, data: 5/10/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/37.

Piero Martina	<i>Ragazza al clavicembalo</i> <sup>550</sup>	1949	L. 70.000 <sup>551</sup>	It.
Louis Valtat <sup>552</sup>	<i>Piatto con frutta</i> <sup>553</sup>	/	L. 150.000	Fr.

#### Bianco e Nero e Disegni

Henri Laurens <sup>554</sup>	<i>Disegno Acquerellato</i> <sup>555</sup>	/	L. 80.000 <sup>556</sup>	Fr.
------------------------------	--	---	--------------------------	-----



Figura 30: Albino Galvano, *I Santi Anargiri*, olio su tela, 1950, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>550</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 162. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 218-219, qui p. 219 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 343.

<sup>551</sup> Da una lettera manoscritta di Piero Martina si evince che la richiesta di partenza ammontava a L. 100.000 (Cfr. To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 749, data: 19/6/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/11) mentre l'offerta del Museo era stata di L. 60.000 (Cfr. To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 730, data: 13/6/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/4).

<sup>552</sup> Le opere di Valtat erano state esposte nella mostra "I Fauves", ordinata nella sala 4 da Jean Cassou, Douglas Cooper, Georges Duthuit, Jean Leymarie e Roberto Longhi. Cfr. In *XXV Biennale di Venezia...* cit., pp. 44-50  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&c=s&s=4527> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>553</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 50. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 309-310, qui p. 310.

<sup>554</sup> Le opere di Laurens erano esposte alla mostra "Scultori d'oggi" ordinata da Argan, Giacometti, Magnelli, Marchiori, Marini e Venturi. In *XXV Biennale di Venezia...* cit., pp. 403-409.

<sup>555</sup> In *XXV Biennale di Venezia...* cit., p. 409.

<sup>556</sup> In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1286, data: 11/10/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/39. La richiesta originale era di Fr. 40.000. Cfr. To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1286, data: 30/10/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/42.

**1952**<sup>557</sup>Bianco e nero e disegni<sup>558</sup>

Alfred Kubin	<i>La famiglia</i> <sup>559</sup>	1904-05	L. 45.000 <sup>560</sup>	Austria
Alfred Kubin	<i>Il covo dei Briganti</i> <sup>561</sup>	1905-06	L. 45.000	Austria
Robert Adams	<i>L'Incontro</i> <sup>562</sup>	150	L. 60.000	G. B.
Reg Butler	<i>Disegno per scultura</i> <sup>563</sup>	1951	L. 50.000	G. B.
Jacques Villon	<i>I tre ordini</i> <sup>564</sup>	1939	L. 19.000	Francia
Arnoldo Ciarrocchi	<i>Delia</i> <sup>565</sup>	1952	L. 20.000	Italia
Tono Zancanaro	<i>Rovigo</i> <sup>566</sup>	1952	L. 15.000	Italia
Mino Maccari	<i>Incisione</i> <sup>567</sup>	1952	L. 10.000	Italia
D. Den Dikkenboer	<i>Natura morta con melone</i> <sup>568</sup>	1951	L. 20.000	Olanda
M. C. Escher	<i>Universo</i> <sup>569</sup>	1947	L. 12.000	Olanda
Jan Wiegers	<i>Ritratto di Werkman</i> <sup>570</sup>	1928	L. 15.000	Olanda

<sup>557</sup> To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr.11, data: 3/1/53, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1 (1952), Pratica 9/22 e pratica: Pr. 332, data: 24/2/53, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Moderna/1 (1952), Pratica 9/25. Anche in ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte...*cit., p. 62; p.71, nota 60. Può essere utile inoltre ricordare che nel 1952 Benedetto Fiore aveva donato al Museo *L'uomo delle botti*, esposto alla retrospettiva dedicata a Felice Casorati in occasione della XXVI Biennale. Il dono riusciva particolarmente gradito al direttore perché il dipinto del 1919 avrebbe completato «la documentazione sulla prima maniera del pittore», dopo la già citata perdita del *Ritratto della sorella*. In To, AMC, CAA 742, "Comitati - nomine, elenchi", pratica: Pr.1594, data: 14/11/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Comitati /1 (1952), Pratica 4/11. Il Museo aveva inoltre prestato *La capra* (1951) per la sala di Bruno Cassinari. Cfr. To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr.672, data: 5/5/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni/2, Pratica 143. Cfr. anche in *XXVI Biennale di Venezia...* cit., pp. 153-155.

<sup>558</sup> Viale aveva espresso anche la volontà di acquistare un'opera di Nolde. To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr.1500, data: 30/10/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:9/14 e pratica: Pr.1478, data: 27/10/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:9/12. Qui si legge «Debbo dire che non è stato possibile acquistare nessuna opera degli espressionisti tedeschi che si desiderava documentare nella nostra Galleria, in quanto nessuna delle opere in bianco e nero esposte era in vendita, all'infuori forse di una litografia di Nolde». Il prezzo sarebbe stato di L. 20.000 ma vista l'assenza dell'opera nelle fatture della Biennale è lecito presumere che alla fine l'acquisto non sia stato portato a termine.

<sup>559</sup> *XXVI Biennale di Venezia...* cit., pp. 231-239, qui p. 235. La mostra di Alfred Kubin era curata nel padiglione dell'Austria da Iosef Hoffmann e Otto Benesch, che ne aveva anche scritto l'introduzione.

<sup>560</sup> I prezzi sono desunti dal fissato provvisorio interno controfirmato da Viale e Gian Ferrari, in To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte".

<sup>561</sup> *XXVI Biennale di Venezia...* cit., pp. 231-239, qui p. 235.

<sup>562</sup> Cfr. *ivi*, p. 312.

<sup>563</sup> Cfr. *ivi*, p. 313.

<sup>564</sup> Cfr. *ivi*, pp. 282-283, qui p. 283.

<sup>565</sup> Cfr. *ivi*, p. 94.

<sup>566</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>567</sup> Cfr. *ibidem*; anche in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 335-336, qui p. 336.

<sup>568</sup> Cfr. *ivi*, p. 341.

<sup>569</sup> Cfr. *ivi*, p. 342.

<sup>570</sup> Cfr. *ivi* p. 347-348, qui p. 347.



## Anno 1954

### Pittura

Vincenzo Ciardo <sup>571</sup>	<i>Autoritratto nell'oliveto</i> <sup>572</sup>	1953	L. 250.000 <sup>573</sup>	Italia
Luigi Spazzapan <sup>574</sup>	<i>Partigiano impiccato</i> <sup>575</sup>	1954	L. 300.000	Italia
Carlo Levi <sup>576</sup>	<i>I fratelli</i> <sup>577</sup>	1953	L. 235.000	Italia
Enrico Prampolini <sup>578</sup>	<i>Tangenti cosmiche</i> <sup>579</sup>	1954	L. 150.000	Italia
Enrico Paulucci	<i>Natura morta</i> <sup>580</sup>	1929	L. 150.000	Italia
Angelo del Bon <sup>581</sup>	<i>Fiori gialli</i> <sup>582</sup>	1945	L. 200.000	Italia

<sup>571</sup> Si trattò certamente della scelta meno "coraggiosa", tra quelle compiute dal comitato nel 1954. Anche in ROSCI, *Vicende esemplari...* cit., p. 26.

<sup>572</sup> In *XXVII Biennale di Venezia...cit.*, p. 110. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 109-110, qui p. 110 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 300.

<sup>573</sup> I prezzi sono desunti dal fissato provvisorio interno, conservato in To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia".

<sup>574</sup> Il Museo Civico di Torino aveva inviato a Venezia *Natura morta con gatto (Studio con il gatto)* di Spazzapan. Cfr <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/avara-ricerca.php?scheda=310828&nuova=1&Sidopus=310828&ret=%2Fit%2Fpasspres%2Fartivisive%2Fannali.php%3Fm%3D27%26c%3D1%26a%3D434916>> (Ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>575</sup> In *XXVII Biennale di Venezia...* cit., p. 68. Il 22 giugno 1954 Gian Ferrari aveva scritto a Viale dicendogli di aver incontrato Bernardi, che gli aveva confidato di «non essere troppo convinto della scelta». In To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia", pratica: Pr.1114, data: 26/6/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16/4. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 495; in *I dipinti...* cit., pp. 292-293, qui p. 293 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 377-378, qui p. 378.

<sup>576</sup> Secondo Rosci (*Vicende esemplari...* cit., p. 26) questo dipinto del ciclo *Cristo si è fermato a Eboli* aveva permesso di rivalutare la «smilza rappresentanza del Realismo sociale» nelle collezioni comunali di Torino.

<sup>577</sup> In *XXVII Biennale di Venezia...* cit., pp. 154-158, qui p. 158. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 408; *I dipinti...* cit., p. 207 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 332.

<sup>578</sup> Per Rosci (*Vicende esemplari...* cit., p. 26) l'acquisto di *Tangenti cosmiche* aveva dato avvio al «discorso sul secondo Futurismo».

<sup>579</sup> In *XXVII Biennale di Venezia...* cit., pp. 159-161, qui p. 161. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 500; in *I dipinti...* cit., pp. 254-255, qui p. 255 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 361-362, qui p. 362.

<sup>580</sup> Cfr. ivi, pp. 169- 171, qui p. 171. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 315 e in *I dipinti...* cit., pp. 244-245, qui p. 245.

<sup>581</sup> Le trattative per il dipinto di Del Bon si erano protratte a lungo: l'offerta del museo era di 250.000 lire, perché «tra Biennale, Promotrice Italia-Francia (un Léger ed un Borès) si <era> già spesa una bella cifra». In To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia", pratica: Pr.1168/R, data: 8/7/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16/9. Inoltre, stando a un appunto di Viale, Bernardi si era detto contrario a spendere quella cifra. (To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia", pratica: Pr.1263, data: 19/7/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16/11). Il proprietario del quadro, che inizialmente aveva chiesto L. 350.000, aveva poi autorizzato Gian Ferrari a ridurre il prezzo a 275.000 lire perché a interessarsi dell'opera era stato un museo (To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia", pratica: Pr.1218, data: 14/7/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:16/10 e pratica: Pr.1168, data: 6/7/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16/8). Alla fine, con la mediazione dell'ufficio vendite, le parti si erano accordate per 200.000 lire. (To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia", pratica: Pr.1538, data: 20/9/54, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:16/18).

<sup>582</sup> In *XXVII Biennale di Venezia...* cit., pp. 139-141, qui p. 141. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 126-127, qui p. 127 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 308.

## Scultura

Marcello Mascherini	<i>Figura, frammento</i> <sup>583</sup> (vestale)	1953	L. 1.000.000	Italia
Pericle Fazzini	<i>Il gatto che si gratta</i> <sup>584</sup>	1946	L. 350.000	Italia
Jean Arp	<i>Scultura di silenzio</i> (Corneille) <sup>585</sup>	1942	L. 900.000	Svizzera



Figura 31: Jean Arp, *Scultura di silenzio*, calcare rosa, 1942, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>583</sup> Cfr. *ivi.*, pp. 75-77, qui p. 77. Anche in *Il Novecento...* cit., p. 409 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 344.

<sup>584</sup> A causa di un errore di trascrizione sul fissato consegnato a Torino, al Museo era stato notificato l'acquisto de *I Giocolieri*. Sull'opera cfr. *XXVII Biennale di Venezia...* cit., pp. 94-98, qui p. 98; *Il Novecento...* cit., p. 407 e *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 313.

<sup>585</sup> L'opera era subito partita per la "Mostra dei premiati della XXVII Biennale di Venezia" a Messina (*Mostra dei premiati della XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Messina 23 novembre-8 dicembre 1954), a cura di Filarmonica Antonio Laudamo, 1954). Sull'opera vedasi: *XXVII Biennale di Venezia...* cit., pp. 227-230, qui p. 230 e *Il Novecento...* cit., p. 434.

## Anno 1956

### Dipinti<sup>586</sup>

Albino Galvano	<i>Thaumasia</i> <sup>587</sup>	1955	L. 80.000	Italia
Mattia Moreni <sup>588</sup>	<i>Sterpaglia sulle rocce</i> <sup>589</sup>	1956	L. 200.000	Italia
Mauro Reggiani	<i>Composizione n.8</i> <sup>590</sup>	1955	L. 150.000	Italia

<sup>586</sup> In alcuni fogli di appunti conservati presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, oltre ai nomi degli artisti per cui effettivamente si intavolarono trattative di acquisto, figurano anche: per l'Italia, Antonio Corpora, Renato Guttuso, Virgilio Guidi, Edoardo Alfieri, Renato Marino Mazzacurati, Pietro Consagra, Afro, Francesco Tabusso, Vincenzo Ciardo, Mario Davico, Emilio Greco, Italo Cremona e Angelo Bianchini, per il Belgio Louis Van Lint e Rik Wouters, per la Spagna Tàpies (il nome però è depennato) e, infine, per il Giappone è indicata una «"Xilografia", la 44 o la 46 di...» (anche questa era stata depennata) - si trattava di *Donne che si innalzano nel cielo* (1954) e *Due Buddisava e dieci discepoli di Shaka* (1956) di Shiko Munakata (Cfr. *XXVIII Biennale di Venezia...* cit., p. 402) - . Per la Germania, oltre all'acquistato Winter è citato Toni Stadler Junior e per la Francia i nomi sono quelli di André Arbus, Alberto Giacometti e Jacques Villon, gli artisti di entrambe le nazioni erano stati depennati. In una delle ultime pagine venivano inoltre individuati due medaglisti: Giuseppe Fortunato Pirrone e Nicola Rubino. Gian Ferrari era tornato su Giacometti, Stadler e Arbus il 6 luglio, quando aveva invitato Viale a considerare questi nomi per una seconda "tornata" di acquisti. Il direttore dell'ufficio vendite aveva inoltre garantito che per Arbus sarebbe riuscito a ottenere «una forte riduzione», dal momento che aveva già venduto due pezzi «molto bene». In To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 765, data: 8/7/56, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:16- 2/5. Giacometti era stato proposto nuovamente, a fine luglio, quando Gian Ferrari aveva scritto a Viale: «Se riuscissi ad ottenere un Giacometti a un prezzo ragionevole, non le interesserebbe? ...»; nonostante Viale si fosse detto interessato non venne poi concluso nessun acquisto. To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 842, data: 30/7/56, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:16- 2/8.

<sup>587</sup> In *XXVIII Biennale di Venezia...* cit., pp. 212- 214, qui p. 214. Anche in *I dipinti...* cit., p. 174 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 318.

<sup>588</sup> Nel 1956 erano state richieste al museo *Nel porto di Antibes* di Mattia Moreni, *La capra* di Bruno Cassinari e *Uomo in Sacrestia* di Ottone Rosai per la mostra itinerante nel Sud America "Dieci anni di pittura italiana". L'Amministrazione non aveva però concesso il prestito sia per paura di possibili danni causati dal lungo viaggio, sia per il desiderio di avere le opere esposte per l'inaugurazione della nuova sede del museo, che allora si prospettava per l'ottobre del 1957 (To, AMC, CAA 922, "Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1391/R, data: 3/12/56, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo: Esposizioni, Pratica: 36/9). Di fronte a queste motivazioni a poco erano valse le "preghiere" di Pallucchini, che aveva spiegato al direttore che «l'eventualità di una risposta negativa [...] <avrebbe compromesso> l'esito della mostra (To, AMC, CAA 922, "Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1370, data: 17/11/56, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo: Esposizioni, Pratica: 36/5). Il museo aveva invece inviato a Venezia *Contadini al Sole di Carena*, ma dal momento che il dipinto, pur essendo stato aggiunto sulla bozza del catalogo, non era stato esposto, Viale lo aveva richiesto indietro, perché non mancasse per troppi mesi da Torino. (To, AMC, CAA 922, "Biennale di Venezia", pratica: Pr. 693, data: 16/6/56, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo: Esposizioni, Pratica: 1/13). Anche Emilio Vedova aveva chiesto di portare a Venezia il proprio *Dal ciclo della natura, N.9*, che in quel momento era esposto in una mostra personale ordinata prima a Monaco alla Galleria Franke e poi a Vienna alla Galleria Würthle, dal 30 maggio al 30 giugno. (Cfr. *Emilio Vedova*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Galerie Franke, 22 gennaio-22 febbraio 1956) a cura di Giulio Carlo Argan, Monaco, Franke, 1956). Infine, l'organizzazione a Palazzo Madama della mostra dedicata alla collezione dello scomparso Alberto Rossi, per la Campagna dei Musei nei primi giorni di ottobre, aveva fatto sì che Viale chiedesse a Pallucchini di inviare le due tele *Natura morta in grigio* (1923) di De Pisis e *Fiori* (1953) di Tosi - inviati per le mostre retrospettive loro dedicate e ordinate da Umbro Apollonio e Marco Valsecchi - prima della conclusione dell'esposizione. To, AMC, CAA 922, "Biennale di Venezia", pratica: Pr. 970, data: 3/9/56, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo: Esp./5, Pratica:1/19. L'ultimo dipinto partito da Torino alla volta di Venezia era stato *Campo di grano*, richiesto per la mostra personale di Ennio Morlotti.

<sup>589</sup> In *XXVIII Biennale di Venezia...* cit., pp. 215-216, qui p. 216. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 229-230, qui p. 230 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 350-351, qui p. 351.

<sup>590</sup> Cfr. ivi, pp. 231-233, qui p. 233. Anche in *I dipinti...* cit., pp. 265-264, qui p. 264 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 365.

Fausto Pirandello	<i>Fiori e liquori</i> <sup>591</sup>	1954	L. 350.000	Italia
Fritz Winter <sup>592</sup>	<i>Eccitato</i> <sup>593</sup>	1954	L. 250.000	Ger.

#### Scultura

Lynn Chadwick	<i>Donna di St. Louis</i> <sup>594</sup>	1952	L. 170.000	G. B.
Walter Bodmer <sup>595</sup>	<i>Rilievo in metallo rosso</i> <sup>596</sup>	1955	L. 300.000	Svizzera

#### Bianco e nero e disegni

Sandro Cherchi	<i>Figure n. 22</i> <sup>597</sup>	1955	L. 40.000	Italia
Sandro Cherchi	<i>Studio n. 20</i> <sup>598</sup>	1955	L. 40.000	Italia
Riccardo Licata	<i>Composizione n.15</i> <sup>599</sup>	1955	L. 15.000	Italia
Riccardo Licata	<i>Composizione n.13</i> <sup>600</sup>	1955	L. 15.000	Italia
Anton Zoran Music	<i>Pescatori in laguna</i> <sup>601</sup>	1956	L. 30.000	Italia
Anselmo Bucci	<i>La foir Boulevard de Clichy</i> <sup>602</sup>	1908	L. 100.000	Italia
Demetrios Galanis	<i>Teatro dell'opera a Parigi</i> <sup>603</sup>	/	L. 60.000	Grecia

<sup>591</sup> Cfr. *ivi*, pp. 244-247, qui p. 246. Anche in *I dipinti... cit.*, p. 251 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 360.

<sup>592</sup> Gli acquisti di Winter e Bodmer si erano aggiunti in un secondo momento, quando le cifre richieste all'apertura della mostra erano già state abbassate. In To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 704, data: 18/6/56, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16- 2/1.

<sup>593</sup> In *XXVIII Biennale di Venezia... cit.*, pp. 394-395, qui p. 395. Anche in *I dipinti... cit.*, pp. 316-317, qui p. 317 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 393.

<sup>594</sup> Cfr. *ivi*, pp. 410-413, qui p. 412; anche in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 296. Dopo essersi aggiudicato «il giocattolo» di Chadwick, Viale paventava il rischio di qualche incidente dovuto a visitatori maldestri, come pare fosse successo a un'opera acquistata dalla Galleria d'Arte di Adelaide; il direttore aveva dunque proposto di proteggerlo con una teca di vetro, procurata a spese del Comune. (To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 704, data: 18/6/56, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica:16- 2/1). Per salvaguardare l'opera senza comprometterne la fruizione si optò per invitare il personale di vigilanza a prestare alla scultura particolare attenzione. To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 824, data: 26/7/56, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte moderna/1, Pratica: 16-2/7.

<sup>595</sup> Viale aveva incontrato personalmente Walter Bodmer a Basilea, dove si era recato per prendere parte alla quarta Assemblea Generale dell'I.C.O.M.; lo scultore si era detto «molto lieto» che un museo italiano acquistasse una sua opera e aveva subito accettato l'offerta di L. 300.000. L'informazione è stata desunta da una minuta manoscritta, non protocollata, datata 4 luglio 1956 conservata in To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte".

<sup>596</sup> In *XXVIII Biennale di Venezia... cit.*, p. 496 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, pp. 285-286.

<sup>597</sup> Cfr. *ivi*, pp. 47-50, qui p. 50.

<sup>598</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>599</sup> Cfr. *ivi*, pp. 186-188, qui p. 187.

<sup>600</sup> Cfr. *ivi*, pp. 186-188, qui p. 188.

<sup>601</sup> Cfr. *ivi*, pp. 196-197, qui p. 197.

<sup>602</sup> Cfr. *ivi*, pp. 155-160, qui p. 158.

<sup>603</sup> Cfr. *ivi*, pp. 416-422, qui p. 420.



Figura 32: Lynn Chadwick, *Donna di Saint Louis*, ferro e vetro, 1952, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

## Anno 1958<sup>604</sup>

### Dipinti<sup>605</sup>

Francesco Menzio	<i>Natura morta con ciliege</i> <sup>606</sup>	1932	L.350.000	Italia
------------------	--	------	-----------	--------

<sup>604</sup> Come di consueto, il Museo aveva inviato a Venezia alcune opere richieste per le mostre personali di Carlo Corsi e Mario Negri, ordinate da Carlo Scarpa: per il primo era stato prestato *Due figure* e per il secondo *Grande figura multipla*. (To, AMC, CAA 979, "XXIX Biennale di Venezia", pratica n. 2413/A, 20 maggio 1958). A causa del desiderio di Corsi di dare a *Due Figure* il nuovo titolo *Sogno* si erano verificati alcuni fraintendimenti per la compilazione dei fogli di assicurazione e del catalogo. Per la mostra dedicata a Osvaldo Licini, ordinata anch'essa da Scarpa, vennero invece inviati *La sera* e *L'inverno*. To, AMC, CAA 979, "XXIX Biennale di Venezia", pratica: Pr. 593, data: 19/4/58, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo: Esp./3, Pratica: 1/2. Infine, per la propria mostra personale Emilio Vedova aveva ancora chiesto *Dal Ciclo della natura, N.9.V*, Viale però si era detto contrario al prestito perché di lì a qualche mese ci sarebbe stata l'inaugurazione della nuova Galleria d'Arte Moderna ed era necessario disporre di tutti i pezzi più importanti e recenti.

<sup>605</sup> Dall'elenco degli acquisti proposti dal comitato direttivo alla Biennale di Venezia" si può desumere che tra gli artisti che si volevano per il museo figuravano anche Karl Otto Götz, Antoni Tàpies e Wols. Tuttavia, nessuno di loro entrò a far parte delle collezioni di Torino in quell'occasione. A Götz si era dovuto rinunciare per via della richiesta dell'artista stesso di aumentare il prezzo da 3.600 a 5.400 marchi tedeschi. Per quanto riguarda Tàpies, invece, l'opera desiderata era *Painting with blue and white* che però non era in vendita e, una volta escluso il dipinto venduto alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, era rimasto solamente *Relief without color*, del valore di \$1.500. (To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr.1186, data: 4/10/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/15). Martha Jackson, proprietaria delle opere di Tàpies, aveva infatti concesso una sola opera per un museo italiano ed era stata Palma Bucarelli - che in quella edizione aveva acquistato solo opere straniere - ad aggiudicarsi per prima l'opera (To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr.1004, data: 13/10/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/72). Viale doveva aver chiesto l'indirizzo di Martha Jackson per condurre personalmente una trattativa alternativa ma nemmeno questo tentativo doveva essere andato a buon fine. (To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr.891/R, data: 14/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/4). Anche per Wols a far desistere il direttore era stato il prezzo - «dai 5 ai 2.5 milioni di lire» - che si era rivelato molto lontano «dall'idea che si era fatta il Comitato e dalle possibilità del Museo». (To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr.891/R, data: 14/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/4).

<sup>606</sup> In *XXIX Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1958), Venezia, Ente Autonomo la Biennale di Venezia, luglio 1958<sup>2</sup>, pp. 26-28, qui p.28. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 312 e in *I dipinti... cit.*, pp. 221-222, qui p. 222.

Mario Radice	<i>Composizione G.R.A.</i> <sup>607</sup>	1955	L. 90.000	Italia
Mario Radice	<i>Composizione R.S.S.S.</i> <sup>608</sup>	1958	L. 90.000	Italia
Mario Becchis	<i>Avventura morfologica</i> <sup>609</sup>	1958	L. 250.000	Italia
Alfredo Chighine	<i>Paesaggio invernale</i> <sup>610</sup>	1957	L. 200.000	Italia
Piero Garino	<i>Paesaggio</i> <sup>611</sup>	1958	L. 60.000	Italia
Piero Ruggeri	<i>Figura</i> <sup>612</sup>	1958	L. 60.000	Italia
William Scott	<i>Natura morta (con favo)</i> <sup>613</sup>	1957	L. 600.000	Ing.
Yannis Moralis	<i>Interno</i> <sup>614</sup>	1955	L. 220.000	Grecia
Rafael Canogar	<i>Pittura n. 6</i> <sup>615</sup>	1958	L. 120.000	Spagna
Mark Tobey	<i>Verso i bianchi</i> <sup>616</sup>	1957	L. 2.250.000 <sup>617</sup>	U.S.A.

## Scultura

Kennet Armitage	<i>Figura quadrata</i> <sup>618</sup>	1957	L. 1.000.000	Ing.
Eduardo Chillida <sup>619</sup>	<i>Elogio del fuoco</i> <sup>620</sup>	1955	L. 2.260.000	Ing.

<sup>607</sup> Cfr. *ivi*, pp. 37-39, qui p. 39. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 401; in *I dipinti... cit.*, p. 258 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 363.

<sup>608</sup> Cfr. *ibidem*. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 477; in *I dipinti... cit.*, p. 258 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 363.

<sup>609</sup> Cfr. *ivi*, pp. 55-57, qui p. 57. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 484; *I dipinti... cit.*, p. 65 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, pp. 281-281, qui p. 282.

<sup>610</sup> Cfr. *ivi*, pp. 72-73, qui p. 73. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 414; *I dipinti... cit.*, p. 108 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 298.

<sup>611</sup> Cfr. *ivi*, p. 120. Anche in *I dipinti... cit.*, pp. 177-178, qui p. 177.

<sup>612</sup> Cfr. *ivi*, p. 131. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 489; *I dipinti... cit.*, pp. 275-276, qui p. 276 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 369.

<sup>613</sup> Cfr. *ivi*, pp. 275-276, qui p. 276. Anche *I dipinti... cit.*, pp. 282-283, qui p. 283 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 381.

<sup>614</sup> Cfr. *ivi*, pp. 282-283, qui p. 283. Anche in *I dipinti... cit.*, p. 277 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 348.

<sup>615</sup> Cfr. *ivi*, pp. 331-332, qui p. 332. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 444; *I dipinti... cit.*, pp. 93-94, qui p. 94 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 291.

<sup>616</sup> Cfr. *ivi*, pp. 344-347, qui p. 347. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 438; in *I dipinti... cit.*, p. 302 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 384.

<sup>617</sup> Di fianco al prezzo, nell'elenco, si legge «se proprio non può essere ancora ridotto», To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 891/R, data: 14/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/4.

<sup>618</sup> In *XXIX Biennale di Venezia... cit.*, pp. 276-278, qui p. 277. Anche in *Il Novecento... cit.*, p. 443 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, p. 278.

<sup>619</sup> Nel 1958, come visto, Eduardo Chillida aveva vinto il "Premio Comune di Venezia per uno scultore". Il «vigoroso scultore spagnolo» è citato con «il suo lavoro in ferro battuto che porta i segni della ricerca artigianale e della libertà inventiva tipica dell'artista» anche da Maggio Serra. Cfr. ROSANNA MAGGIO SERRA, *Galleria Civica d'Arte Moderna*, Torino, Daniela Piazza Editore, 1978, p. 23.

<sup>620</sup> A condurre la trattativa per la Galleria Maeght era Louis Clayeux; la richiesta originaria era di 2 milioni di franchi netti, fatti scendere a 1.650.000 lordi per il museo. (To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 469, data: 3/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica: 18 2/2). Clayeux aveva proposto a Viale di chiedere all'ufficio vendite di far abbassare la percentuale spettante alla Biennale al 10%, ma, non essendo stato possibile, l'acquisto era stato ufficializzato per L. 2.260.000. Cfr. *XXIX Biennale di Venezia... cit.*, p. 331; *Il Novecento... cit.*, p. 445 e *1945-1965: Arte italiana e straniera... cit.*, pp. 298-299, qui p. 299.



Figura 33: Eduardo Chillida, *Elogio del fuoco*, ferro forgiato, 1955, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

#### Altro

Giacomo Soffiantino	<i>Rovi, lapidi e luci</i> <sup>621</sup>	1958	L. 40.250	Italia
Mauro Chessa	<i>Figura</i> <sup>622</sup>	1958	L. 35.000	Italia
Nino Ajmone	<i>L'albero</i> <sup>623</sup>	1958	L. 35.000	Italia
S.W Hayter	<i>Amazzone</i> <sup>624</sup>	1945	L. 52.000	Ing.
S.W Hayter <sup>625</sup>	<i>Battaglia subaquea</i> <sup>626</sup>	1957	L. 27.000	Ing.
Sigurd Vasegaard	<i>Xilografia</i> <sup>627</sup>	1954-57	L. 40.000	Dan.
Palle Nielsen	<i>Collage n.39</i> <sup>628</sup>	1957	L. 60.000	Dan.
Palle Nielsen	<i>Collage n.40</i> <sup>629</sup>	1957	L. 60.000 <sup>630</sup>	Dan.
J. Friedlaender	<i>Uccelli su fondo bruno</i> <sup>631</sup>	1956-58	L. 30.000	Fr.

<sup>621</sup> In *XXIX Biennale di Venezia...* cit., pp. 122-123, qui p. 123. Anche in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 375.

<sup>622</sup> Cfr. *ivi*, pp. 142-143, qui p. 143.

<sup>623</sup> Cfr. *ivi*, p. 142; anche in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 274.

<sup>624</sup> Cfr. *ivi*, pp. 273-275, qui p. 274.

<sup>625</sup> Alla chiusura della mostra, *Battaglia subaquea* di Stanley William Hayter e *Figura quadrata* di Kenneth Armitage erano state inviate a Parigi per la mostra organizzata dal British Council al Museo di Arte Moderna di Parigi. In To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 1545, data: 22/12/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/22. (Cfr. *Sculpture and drawings Kenneth Armitage, paintings and engravings S.W. Hayter, paintings William Scott*, catalogo della mostra (Parigi, Museo di Arte Moderna, novembre-dicembre 1958) a cura di XXIX Biennale di Venezia, British Pavilion, Londra, British Council, 1958).

<sup>626</sup> In *XXIX Biennale di Venezia...* cit., pp. 273-275, qui p. 275.

<sup>627</sup> Cfr. *ivi*, p. 237.

<sup>628</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>629</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>630</sup> Nell'elenco, di fianco al prezzo si legge: «Caso mai se ne può prendere anche solo uno», To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 891/R, data: 14/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/4.

<sup>631</sup> In *XXIX Biennale di Venezia...* cit., pp. 251-252, qui p. 251.

**«La colpa non è stata davvero nostra»: artisti «irraggiungibili» e difficili trattative.**

In occasione della prima Biennale del dopoguerra, in una situazione politica fortemente mutata, Viale spiegava al nuovo assessore alle Belle Arti, Elvira Pajetta, l'importanza costituita dall'appuntamento veneziano. Il direttore non nascondeva la preoccupazione legata alla difficile situazione del bilancio comunale e pregava l'amministrazione di rendere disponibile per gli acquisti «una piccola parte dei fondi stanziati in bilancio».

11 Maggio 1948<sup>632</sup>

Signor Assessore alle Belle Arti del Comune di

TORINO

Il 29 Maggio pr.v. si aprirà a Venezia la XXIV Mostra – Biennale di Belle Arti. Sarà la prima grande manifestazione d'arte internazionale di questo dopoguerra: e poiché vi interverranno i maggiori artisti viventi d'Europa, l'avvenimento non potrà che essere di eccezionale interesse.

Dal 1928 in poi il Museo Civico è sempre intervenuto alle Biennali, e proprio da quell'anno data l'inizio della raccolta di arte del nostro tempo, che forma uno dei complessi più interessanti della nostra Galleria.

Sarebbe un gran peccato interrompere l'abituale visita del Comitato alla mostra di Venezia, e l'acquisto di qualche pezzo importante che mantenga un po' aggiornate le nostre raccolte e che faccia sentire ancora vivo il Museo di Torino. Non mi nascondo le difficoltà che al bel progetto oppongono le condizioni del bilancio comunale. Mi permetto però di sottoporre alla S.V. Ill.ma la questione, con preghiera di voler vedere se non ci sia proprio la possibilità di avere a disposizione una piccola parte dei fondi stanziati in bilancio.

Grato per quanto Lei vorrà fare: Le porgo grazie ed ossequi.

IL DIRETTORE  
(Vittorio Viale)

Successivamente, Viale descriveva a Pajetta la riunione del comitato direttivo a Venezia e le considerazioni suscitate dalla visita dei padiglioni svoltasi a più riprese. Vista «la modesta somma a disposizione», «i Commissari si erano infatti dichiarati concordi di prendere a base del loro giudizio unicamente il pregio d'arte e l'interesse che le opere da prescegliere potevano avere per il Museo». Venivano poi citate le tre opere prese in considerazione, *Ragazza seduta* di Manzù, *Dans mon pays* di Chagall e *Ritratto di Ungaretti* di Bonichi, ed elencati i nomi degli artisti ancora "irraggiungibili". Infine, il direttore tornava sulla questione degli artisti piemontesi per i quali non si era pensato di fare alcuna proposta di acquisto né di fare loro «segnalazione d'onore».

<sup>632</sup> To, AMC, CAA 592, "Arte moderna 1 Proposte - Offerte - Acquisti", pratica: Pr. 514, data: 11/5/48, Cat. IX, Classe 7, Fascicolo Esp./3, Pratica 2/2.



12 giugno 1948<sup>633</sup>  
Signor Assessore,

il Comitato Direttivo della Civica Galleria d'arte moderna si è riunito, secondo le disposizioni ricevute, Lunedì 7 Giugno, ore 9.30, a Venezia presso la Biennale d'arte internazionale. Erano presenti tutti i Commissari, e precisamente: BALZARDI, BARGIS, BRIZIO, MAGGI e VIALE.

Il Comitato iniziava subito un'accurata visita delle sale del padiglione italiano e quindi dei padiglioni stranieri esaminando via via le opere esposte e annotando e discutendo soprattutto quelle che i singoli Commissari indicavano degne, a loro parere, di pregio artistico o di notevole interesse per il Museo.

I Commissari si erano infatti dichiarati concordi di prendere a base del loro giudizio unicamente il pregio d'arte e l'interesse che le opere da prescegliere potevano avere per il Museo. La modesta somma a disposizione, ed i prezzi relativamente alti delle opere esposte imponevano infatti il dovere di spendere nel miglior modo possibile e con il massimo vantaggio del Museo i fondi concessi dalla Civica Amministrazione.

La seduta, protrattata quasi ininterrottamente fino alle 19,30 di Lunedì, veniva ripresa con lo stesso orario Martedì con una nuova visita di tutte le sale, durante la quale vennero riprese in esame le opere annotate, allo scopo di definire quelle da proporre per l'acquisto in relazione ai mezzi disponibili.

Con voto unanime i Commissari furono d'accordo anzitutto nell'indicare come opera avente un particolare pregio d'arte e un notevole interesse per il Museo, la scultura in bronzo "Ragazza seduta" (al naturale) di Giacomo Manzù, che, sebbene sia, fra i giovani scultori italiani, uno dei più dotati e di più alta fama, era finora rappresentato al Museo solo da una minuscola testina di cera. Il prezzo dell'opera, di L. 400.000 (su cui però l'artista dovrà versare L. 60.000 alla Biennale) fu ritenuto quanto mai equo dal Comitato, che ha deciso pertanto, di proporre e raccomandarne l'acquisto.

Per quel che riguarda la pittura, il Comitato Direttivo, tenendo sempre presente il criterio di soffermarsi su opere di alto pregio e di vivo interesse per il Museo, deliberava, a voti unanimi, di proporre l'acquisto di due opere: una "Dans mon pays" (tempera olio e pastello) di un grandissimo pittore straniero, il fantastico Marc Chagall, in modo da dare finalmente inizio nella nostra Galleria Civica ad un nucleo di dipinti stranieri dell'8 e '900, e corrispondere così ad una sentita necessità ed al desiderio molte volte espresso da artisti e da visitatori; l'altra, il "Ritratto di Ungaretti" (olio) di Scipione Bonichi, per completare con un ritratto, che è anche un pezzo magnifico di pittura, la documentazione di cotesto grande pittore scomparso giovanissimo. Per il dipinto di Chagall la richiesta è stata di franchi francesi 200.000 – relativamente modesta in confronto ai prezzi normali che hanno sul mercato le opere di cotesto artista; per l'olio di Bonichi, che è di proprietà privata ma in vendita, si è fatto chiedere al proprietario l'indicazione del prezzo.

Con queste tre proposte di acquisto che raggiungeranno all'incirca la cifra messa a disposizione dal Comune, il Comitato crede di avere adempiuto con tutta coscienza il compito affidatogli e di aver fatto l'interesse ed il bene del Museo.

Non mancavano certo alla Mostra di Venezia altre opere che il Comitato avrebbe volentieri proposte per l'acquisto e ad esempio cito tra le straniere quelle dei pittori Braque, Rouault, Kokoska [sic], e fra le nostre quelle di Morandi e di Gino Rossi; ma purtroppo si trattava di opere per la gran parte escluse dalla vendita, o con prezzi troppo elevati.

---

<sup>633</sup> To, AMC, CAA 592, "Arte moderna 1 Proposte - Offerte - Acquisti", pratica: Pr. 677, data: 12/6/48, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp./3, Pratica 2/3.

Il Comitato non ha mancato di prospettarsi anche l'opportunità di fare, a mezzo di qualche acquisto, una segnalazione d'onore di artisti meritevoli, specie di quelli piemontesi, ma mentre per questi ultimi già tutti, meno due, molto ben rappresentati da più opere al Museo, il Comitato non ha creduto, dopo un accurato esame, di avanzare alcuna proposta: per altri artisti italiani, i più meritevoli di attenzione, le opere in vendita non sono parse tali da giustificare una proposta d'acquisto che avrebbe naturalmente impedito al Museo di arricchirsi di opere di altissima qualità, come i tre lavori proposti.

Nell'informare la S.V. Ill.ma del lavoro svolto dal Comitato, La prego vivamente di voler benevolmente esaminare ed approvare i deliberata e le proposte del Comitato, in modo da poter dare immediata conferma degli acquisti.

In questa attesa, Le porgo, Signora Assessore, vive grazie, e devoti ossequi.

IL DIRETTORE  
(Vittorio Viale)

Il 14 giugno del 1950 Viale aveva scritto una lettera a Henri Matisse, oltre che per complimentarsi per la vincita del "Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore straniero", per chiedere che almeno un'opera tra le tre che avevano interessato il Museo Civico di Torino potesse essere resa disponibile per un acquisto. Le trattative erano state lunghe e complesse: né le richieste di Ettore Gian Ferrari, né quelle di Venturi<sup>634</sup> e di Cogniat<sup>635</sup>, né quelle dello stesso Viale<sup>636</sup> contenute in questa lettera recapitata a Nizza da Balzardi, erano riuscite a piegare la volontà dell'ormai anziano maestro.

14 giugno 1950<sup>637</sup>

Copia in carta intestata consegnata il 4/7/1950 al prof. Angelo Balzardi, che si recherà da Mr. Matisse<sup>638</sup>.

Cher Monsieur,

Je suppose que Vous sera parvenue la dépêche que la "Biennale" de Venise Vous a envoyé pour communiquer le souhait du Comité de Direction de la Galerie d'Art Moderne de Turin, d'acquérir pour ses collections un de Vos

<sup>634</sup> In una lettera del 12 gennaio 1951 Venturi scriveva: «Mi sono interessato ripetutamente, secondo il Suo desiderio, perché Henri Matisse ceda al Museo una sua tela, ma non ho ottenuto soddisfazione. Non dimenticherò di insistere». To, AMC, CAA 723, "Arte moderna. Acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 62, data: 15/1/51, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 3/1.

<sup>635</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 745, data: 19/6/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/8. Inoltre, il 3 settembre Gian Ferrari aveva inoltrato a Viale un messaggio di Raymond Cogniat su Matisse: «Mon cher ami, je reçois à l'instant la réponse de Matisse. Aucun tableau n'est à vendre car il possède dit-il très peu de toiles e tient à les garder». In To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1010, data: 6/9/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/30.

<sup>636</sup> Balzardi avrebbe cercato di fare visita a Matisse in occasione di un proprio viaggio a Nizza. Cfr. Comitato direttivo per l'arte moderna, seduta del 3 luglio 1950, in To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", documento non protocollato.

<sup>637</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", prot. N° 738.

<sup>638</sup> Questa nota è stata aggiunta a penna sul foglio della minuta, la grafia è quella di Viale.

tableaux exposés à Venise. Au même sujet et pour mieux appuyer notre souhait Vous ont écrit, peut-être, aussi Monsieur Raymond Cogniat et Votre et mon ami, le Prof. Lionello Venturi. De tout ça j'ai été encouragé à Vous écrire au nom du Comité et personnellement, pour Vous prier de consentir à notre désir qui ressort de la conviction de ne pas pouvoir mieux commencer à documenter dans nos collections la peinture française d'aujourd'hui.

Le tableau qu'on souhaiterait d'acquérir pour bien documenter avant tout l'importance du mouvement des "Fauves", est "Quai de St. Michel" (1900) qui appartient à Votre collection. Si pour quelque raison ça ne fût pas possible, le Comité souhaiterait d'acquérir "Le silence habité des maisons" (1947) et en plus le dessin à l'encre de Chine "Intérieur, fenêtre et palmice" (1948) qui à notre avis documents très bien votre dernière manière.

Avec le Comité de Direction j'espère que Vous aurez la bienveillance de consentir à l'acquisition et de nous donner la possibilité d'ajouter le nom d'Henri Matisse et ses oeuvres à la collection des peintures de la ville de Turin. Je desire, dans le même temps, Vous dire la joie qui nous avons éprouvé pour le Gran Prix qui Vous a été decerné par la "Biennale" et je le souhait d'une ecore très longue et toujours vigoureuse activité et jeunesse d'artiste, avec les plus devouées salutations.

Il Direttore  
(Vittorio Viale)

La strada per l'acquisto del dipinto di Utrillo non era stata meno lunga e tortuosa ma le trattative avevano avuto un esito almeno in parte positivo. La prima scelta del comitato era ricaduta su *Chiesa e vecchia porta*, che era però stato venduto a un privato che aveva offerto una cifra molto più alta di quella proposta dal Museo; Gian Ferrari aveva provato ad avvisare subito il direttore perché potesse fare una nuova offerta ma non lo aveva potuto raggiungere perché si trovava a Londra per la seconda conferenza generale dell'I.C.O.M.<sup>639</sup>. La già grande delusione era stata aggravata dal fatto che Viale avesse già preso accordi con Paul Pétridès<sup>640</sup> per trattare con lui l'acquisto – il prezzo era fissato a 1.500.000 franchi<sup>641</sup> – a Parigi, prima del ritorno a Torino. La scelta era successivamente ricaduta su *La casa di Gabrielle D'Estrées*, che – stando alle parole di Gian Ferrari - era stato notato dalla Professoressa Brizio nel corso di una nuova visita alla Mostra<sup>642</sup>. Il 20 settembre 1950 Viale aveva confidato a Rodolfo Pallucchini

<sup>639</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 870, data: 18/7/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/21 e pratica Pr. 870/R, data: 3/8/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/22.

<sup>640</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 850, data: 13/7/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/20.

<sup>641</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 745, data: 19/6/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/8. Il 3 ottobre Balzardi aveva scritto Viale lamentando la situazione legata al costo delle opere: «I prezzi fatti richiedere alla Biennale dai Managers di Matisse e di Utrillo sono tutt'ora esagerati e non corrispondono alle quotazioni correnti dell'Estero, per le tele dei due Maestri, messe in vendita presso Gallerie d'Arte e pubbliche aste. Spero che non ti adonterai con me se ti confesso una certa qual riluttanza ad approvare le odierne proposte che ritengo onerose per il Museo». To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1173, data: 4/10/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/35.

<sup>642</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 923, data: 17/8/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/25.

il proprio scontento per come si era svolta la campagna acquisti menzionando gli sfortunati casi di Utrillo e di Matisse. Il rammarico era dovuto soprattutto allo sfumare della possibilità di arricchire degnamente la «raccolta di stranieri» che il museo di Torino aveva avviato nel 1948 con l'acquisto di *Dans mon pays* di Chagall.

20 Settembre 1950<sup>643</sup>

Caro Professore,

Ricevo la Sua cordiale lettera per gli acquisti. Ma quest'anno Torino è stata disgraziata. L'Utrillo che la Commissione aveva designato per l'acquisto, l'Ufficio Vendite ce lo ha venduto, e proprio il dottor Gian Ferrari sa il dispiacere che ne abbiamo avuto e anche le osservazioni che ho mosso al riguardo. Matisse non si è commosso alle preghiere della Galleria di Torino fattegli per scritto e a mezzo di Venturi e di Cogniat, e ha risposto di no. Siamo rimasti veramente scoraggiati, e L'assicuro con sommo nostro rincrescimento.

Della questione si è parlato con la mia Assessore e con qualche Commissario già più volte ed anche l'altro ieri; ma a parte il fatto che non si è più potuto radunare la Commissione, perché alcuni commissari sono tutt'ora assenti da Torino. Lei può ben immaginare la difficoltà di decidere di un acquisto così importante se non si ha davanti i quadri.

Questo per dirLe che la colpa non è stata davvero nostra, perché la buona volontà c'era e in tutti. Non so se altre Gallerie siano state più fortunate di noi. Certo è stato un peccato; perché se Torino iniziava così la sua raccolta di stranieri, l'avrebbe poi continuata anche negli anni futuri. E sarebbe stato buon pretesto per chiedere maggiori assegnazioni. Ne riparleremo a Venezia, e sentirò ben volentieri anche il consiglio Suo.

Con molta cordialità

Il Direttore  
(Dr. Vittorio Viale)



Figura 34: Spilletta di Vittorio Viale, Conferenza Generale dell'I.C.O.M. 1950, To, AMC, CAA 689, "Varie - 1) Corrispondenza", 1950.

<sup>643</sup> To, AMC, CAA 668, "XXV Biennale di Venezia", pratica: Pr. 1069/R, data: 20/9/50, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 5/32.

Il 15 ottobre 1952 Viale aveva scritto anche a Gian Ferrari per comunicargli che il Museo non avrebbe potuto fare i soliti acquisti perché il comitato direttivo non era ancora stato costituito per intero. Come visto, nonostante avesse qui scritto che recarsi a Venezia a fine mostra «non poteva andare», il direttore aveva comunque visitato la Biennale negli ultimi giorni di apertura e aveva comprato diverse opere di "bianco e nero". Oltre a promettere acquisti doppi per l'edizione successiva Viale scherzava con Gian Ferrari riguardo il loro consueto «disputare [...] insieme di prezzi e di economie».

15 ottobre 1952<sup>644</sup>

Caro Dott. Gian Ferrari,

Con vivo rincrescimento debbo comunicarLe che quest'anno il Museo di Torino non farà a Venezia i consueti acquisti. Per ragioni specialissime, il Comitato che presiede al Museo, non ha potuto essere completato che questa settimana, l'ultima di apertura della Biennale; e benché in tutti vi fosse il desiderio di non mancare ad una così bella e simpatica consuetudine, che poteva considerarsi ormai un punto d'onore, una tradizione per noi, debbo dire che dopo due lunghe sedute dedicate a questo argomento, si è finito di concludere che arrivare così a fine Mostra per fare i piccoli acquisti che consentivano le nostre scarse disponibilità, per tener fede alla tradizione, non poteva andare. Aggiungo che qualche Commissario non avrebbe potuto questa settimana assentarsi da Torino. Tutto sommato, si è concluso di non venire. L'amico e collega di Comitato, prof. Baglioni, Le spiegherà più in dettaglio le ragioni della decisione presa. E Le dirà il rincrescimento che ne abbiamo tutti, prima l'Assessore e poi noi, sia come Comitato sia singolarmente. Ci valga di giustificazione il fatto che dal 1928 al 1950, Torino è sempre stata presente a tutte le Biennali, e che siamo stati sempre i primi ad arrivare. Saremo ancora primi nel 1954. Preparatoci una bella Biennale: e faremo acquisti doppi. Mi rincresce personalmente di non poterLa ancora rivedere, e di non poter soprattutto disputare insieme di prezzi e di economie (per noi); ma tutto è solo rimandato (raddoppiato) per la XXVII Biennale.

Mi creda con molta cordiale amicizia

Il Direttore  
(Dr. Vittorio Viale)

Il 23 ottobre 1952, dopo la visita alla Biennale, di cui si stava ormai predisponendo la chiusura, Viale aveva indirizzato all'assessore Pajetta questo breve ma completo resoconto. Il direttore aveva cercato gli artisti di cui si era parlato alla riunione del comitato direttivo svoltasi qualche giorno prima e dopo la visita aveva definito gli acquisti; le opere che sarebbero andate ad arricchire

<sup>644</sup> To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 1398, data: 15/10/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 9/7.

le collezioni di arte contemporanea di Torino - aveva assicurato - costituivano «materiale pregevole, interessante e rappresentativo».

23 ottobre 1952<sup>645</sup>

Gentile Signora Assessore,

mi prego di darLe relazione di quanto ho fatto a Venezia per gli acquisti. Sono arrivato a Venezia giusto in tempo: la mattina di Lunedì i padiglioni inglese, olandese e germanico erano già smontati. Comunque, grazie alla cortesia dell'Ufficio della Biennale, mi è stato possibile riesaminare con agio tutte le opere di bianco e nero (disegni, incisioni, litografie, etc.) esposte, fermandomi soprattutto sui nomi che erano stati indicati nella riunione del Comitato di Sabato scorso. Per alcuni nomi (i tedeschi ad es.) non c'era però nulla da fare purtroppo, non essendo le opere in vendita. Mi sono così soffermato su qualche altro nome e su opere, che mi sono parse d'interesse e di pregio. A conclusione della visita, valendomi del mandato Suo e del Comitato e della facoltà del Regolamento ho definito gli acquisti di cui Le accludo qui l'elenco.

Ritengo che la scelta sia buona ed arricchisca le nostre raccolte di un materiale pregevole, interessante e rappresentativo. L'importo complessivo della spesa è modesto, se si pensa che vi sono compresi quattro disegni di buoni artisti stranieri.

In questo elenco non è compresa una litografia di Nolde (Germania) del valore di circa 20.000 lire, perché è necessario attendere conferma dall'artista.

A ben rappresentare Alfred Kubin e le sue due maniere, sarebbe stato meglio opportuno acquistare un altro disegno di epoca più tarda del costo anch'esso di L. 45.000. Ho però lasciato in sospenso l'acquisto desiderando di avere un previo consenso Suo. Di Kubin sarà difficile rivedere un'altra esposizione così importante e completa come quella di Venezia.

Con ossequio devoto

Il Direttore  
(Dr. Vittorio Viale)

Come visto, anche nel 1958 si erano verificate delle incomprensioni tra Viale e l'ufficio vendite della Biennale e in questa lettera del primo luglio, il direttore, che aveva scritto a Gian Ferrari per aggiornarlo su quanto propostogli da Louis Clayeux, aveva anche lamentato una certa mancanza di «ordine» e «prontezza». Al di là delle difficoltà nel concludere le trattative a preoccupare Viale erano «le poche simpatie [...] intorno agli acquisti del Museo» per via delle quali era ancor più necessario agire irreprensibilmente.

<sup>645</sup> To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: Pr. 1457, data: 23/10/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Mod./1, Pratica 9/10.

1° Luglio 1958<sup>646</sup>

Egregio Dottor Gian Ferrari,

Le accludo copia della lettera del dott. Clayeux ricevuta oggi. Il sig. Clayeux mi conferma cortesemente le condizioni che già mi aveva fatto a voce e di cui già L'avevo informato. Egli si riferisce anche al suggerimento, allora avanzato, di non far pesare sul museo l'acquisto e di ottenere quindi dalla Biennale una riduzione dei suoi diritti. Credo che la riduzione sia già stata fatta più volte dalla Biennale per altri musei; e spero che non si dirà, per questo caso di no al Museo di Torino, che fra i Musei italiani è certo uno dei maggiori acquirenti. La riduzione potrebbe essere del 10% invece che del 15%.

Non posso dire che quest'anno le cose vadano perfettamente con i nostri acquisti. A parte il fatto che si sono già levate qui proteste contro la scelta e la spesa, il prolungamento della definizione renderà anche impossibile portare la deliberazione d'acquisto al Consiglio prima delle ferie, e così non si potrà pagare prima di Novembre o Dicembre.

Quest'anno a Venezia non c'è più l'ordine e la prontezza delle scorse volte, caro Dottore! Non mi spiego ad esempio perché certi prezzi di opere che il Museo ha fissato fin dal 12 Giugno, non siano stati subito definiti, mentre c'erano a Venezia gli artisti (Goetz) [sic] o i rappresentanti delle Gallerie interessate (cito il caso di Tobey). E che non si sappiano ancora adesso i prezzi di Tàpies (che Roma ha invece già definito) e quelli di Wols. Non mi so convincere che io abbia trascritto male il prezzo del Tobey "Verso i bianchi". L'ho scritto dettatomi da Lei, con tutti gli altri prezzi, e si trattava di 2.187.000 non di 2.515.000 come Lei mi ha rettificato per telefono. Questo sposta notevolmente la cifra degli acquisti e non posso che augurare che sia possibile ottenere una riduzione notevole. E non si può dire che il Museo di Torino non sia stato sollecito nel decidere, e che il suo direttore non abbia tempestato in tutti i modi, persino con le telefonate! In ogni modo attendo di sapere qualcosa da Lei al più presto.

Peccato non si sia parlato subito con Mr. Dan Johnson<sup>647</sup> della Willard Gallery! Spero che sia possibile arrivarci lo stesso ora, e conto sulla Sua cordiale, attiva collaborazione, di cui ho avuto molte prove.

Per quanto riguarda i cartellini da apporre, sarà necessario attendere che io abbia l'elenco completo o quasi completo delle cose definite (e pazienza se non ci sarà Wols o Tàpies) e che lo faccia approvare dall'Assessore. Con le poche simpatie che si hanno intorno agli acquisti del Museo, conviene essere a posto, come vogliono dovere e correttezza.

Io Le confermerei poi telegraficamente.

Attendo la lettera che mi aveva promesso, ed intanto con sempre viva amicizia, mi abbia

Il Direttore  
(Dr. Vittorio Viale)

<sup>646</sup> To, AMC, CAA 964, "Acquisti - Offerte - Proposte", pratica: Pr. 861, data: 1/7/58, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo: Arte mod./1, Pratica:18 2/1.

<sup>647</sup> Verosimilmente, Dan Johnson era presente alla Biennale per esporre le opere di Mark Tobey.

## 7.1. La Biennale del 1952

La Biennale del 1952 fu la terza ad avere Rodolfo Pallucchini come segretario generale. Questa stagione, come è noto, fu caratterizzata, tra gli altri nuovi aspetti, anche dall'organizzazione delle "Mostre Storiche"; a darne il primo impulso fu, stando a Pascale Budillon Puma<sup>648</sup>, Lionello Venturi, che fu membro della Commissione per le arti figurative della prima Biennale del dopoguerra nel 1948. L'intento era quello di aggiornare gli Italiani sull'arte contemporanea, le cui novità o erano riuscite a scavalcare le Alpi filtrate dall'ideologia fascista o non erano giunte affatto<sup>649</sup>. Chiarissime sono, a riguardo, le parole di Pallucchini nell'introduzione al catalogo della XXVI Biennale:

È chiaro che tali mostre non hanno il compito di riproporre paradigmi del passato agli artisti operanti oggi, il loro scopo è quello di mettere dinnanzi agli occhi di studiosi artisti e pubblico i testi originali di quello che è stato il percorso dell'arte contemporanea, cogliendolo in alcune personalità o in alcuni movimenti di gruppo in un Paese come il nostro, nel quale vent'anni di autarchia anche nel campo della cultura artistica hanno inceppato l'aggiornamento del pubblico in fatto di arte figurativa, questo compito della Biennale non sembrerà inutile<sup>650</sup>.

D'altronde, perfino gran parte della critica dell'epoca era concorde nell'individuare nell'inizio del ventesimo secolo una frattura, collocata subito dopo l'Impressionismo - l'ultimo periodo «che Bernardi accetti»<sup>651</sup> -, che aveva aperto inesorabilmente la strada «a cinquant'anni di disordine intellettuale e morale»<sup>652</sup>. La stagione delle mostre retrospettive si concluse nel 1956, la sua

---

<sup>648</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 29.

<sup>649</sup> Cfr. ibidem. Qui in particolare, si fa riferimento alle avanguardie di fine Ottocento e di inizio Novecento. È dunque questa la chiave di lettura per comprendere l'avvicinarsi, dal 1948 al 1956 delle mostre degli impressionisti, della scuola metafisica italiana (1910-1920), della collezione Peggy Guggenheim, di Schiele, Maillol, Turner, Klee, Chagall, Kokoschka, Picasso, Braque, Rouault, Moore, dei Fauves, in due occasioni, dei Quattro maestri del cubismo, del Blaue Reiter, del primo manifesto futurista, di Arp, Zadkine e Laurens, di Villon, Utrillo e Matisse, di Ensor, Bonnard, Kandinsky, Rousseau, Constable e Seurat, dell'espressionismo fiammingo, di Die Brücke, di De Stijl, del divisionismo in Francia e in Italia, dei paesaggisti piemontesi dell'Ottocento, di Corot, di Soutine, di Toulouse-Lautrec, di Bourdelle, di Zandomenighi e di Goya, poi, di Courbet, di Klee, di Munch e Schlemmer con Arp, Ernst e Mirò, e, infine, di Mondrian, Delacroix e Gris. Il medesimo discorso, in realtà, può essere esteso anche ad artisti italiani, di cui si era cercato di limitare l'influenza. Del Puppo porta come esempio quello di Luigi Spazzapan, dal momento che «retrospettivamente, nel suo lavoro non era difficile rintracciare quei segni d'una cultura europea un tempo tanto osteggiata [...], e in quel momento invece, così desiderata, per riscattare almeno la decenza di una vicenda d'avanguardia dal futurismo alla metafisica all'arte astratta europea». (cfr. ALESSANDRO DEL PUPPO, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 43). Tra gli altri "dispositivi" pensati per la "ri-educazione" del pubblico italiano all'Arte Contemporanea, individuati da Puma, figura l'istituzione della rivista "La Biennale", che l'Ente pubblicava trimestralmente. Diretta da Umbro Apollonio, "La Biennale" non diede mai resoconti sulle mostre di volta in volta organizzate, ma presentò artisti e correnti settimane o mesi prima dell'inaugurazione dell'Esposizione.

<sup>650</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVI Biennale di Venezia...* cit., pp. XIX-XXXI, qui p. XIX.

<sup>651</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 32.

<sup>652</sup> Cfr. *ivi*, pp. 32-33; dal testo si desume che queste parole erano state scritte dal critico de "La Stampa", Marziano Bernardi. Diversa solo in parte è la posizione di Edoardo Borgese, intuibile dai suoi articoli editi sul "Corriere della sera". Dopo l'iniziale entusiasmo espresso in occasione delle mostre del 1948 e del 1950, a partire dal 1952 aveva iniziato a manifestare una forte ostilità verso



fine venne annunciata dallo stesso Pallucchini nell'introduzione del catalogo della XXVIII Biennale: il pubblico era ormai stato aggiornato<sup>653</sup>.

Se si è indugiato sulle mostre retrospettive è perché alla XXVI Biennale di Venezia Vittorio Viale aveva affiancato Roberto Longhi<sup>654</sup> nell'organizzazione della "Mostra dei paesisti piemontesi dell'800". La scelta di guardare così indietro era stata giustificata dal Presidente Giovanni Ponti nella prefazione del catalogo, dove, quasi mettendo le mani avanti, aveva spiegato che nell'arte del passato più recente, e in particolar modo in quella dell'Ottocento «si trovano riflessi e discendenze» di «un'importanza e un interesse attuali» di cui sarebbe stato bene tenere conto all'interno di «quel programma di revisione storica e culturale che la Biennale si <era> riproposta sin dalla ripresa del 1948».<sup>655</sup>

Il «programma culturale» della XXVI Biennale era stato concordato dal Comitato Internazionale di Esperti<sup>656</sup> nell'autunno del 1951; l'unico riferimento normativo per lo svolgimento del loro lavoro era stato, ancora una volta, l'Art. 13 del regolamento del 1938, che – aveva chiarito Pallucchini nell'Introduzione del

---

gli organizzatori, accusati di concentrarsi esclusivamente sull'arte delle Avanguardie. Budillon Puma nota inoltre come nemmeno la selezione degli artisti venisse risparmiata dalle critiche, proprio a partire dall'anno in cui Borgese, che era anche artista, non era stato più chiamato a esporre a Venezia. Per concludere su questo argomento, la professoressa riporta un timore espresso da Borgese riguardo la varietà e la completezza delle mostre retrospettive organizzate nel 1948 e nel 1950 (p.32). Tale timore era stato apertamente smentito da Giovanni Ponti, che nella prefazione del catalogo della XXVI Biennale aveva scritto: «ritengo che quest'anno le varie mostre daranno prova che non è facile esaurire l'esame dell'arte moderna e contemporanea. Spero, anzi, che possa ricredersi chi poteva supporre che nelle mostre del '48 e del '50 fosse esaurito il complesso dei più importanti aspetti dell'arte contemporanea». Cfr. GIOVANNI PONTI, *Prefazione*, in *XXVI Biennale di Venezia...* cit., p. XVI.

<sup>653</sup> «È probabile che con la XXVIII Biennale, questo ciclo di mostre retrospettive sia chiuso: il che non impedirà a quelle future di esplorare figure e fatti ancora da noi poco noti. Questa attività retrospettiva della Biennale è venuta ad aggiornare un pubblico per troppi anni tenuto lontano dallo sviluppo dell'arte moderna». Cfr. RODOLFO PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956), Venezia, Alfieri Editore, giugno 1956<sup>1</sup>, pp. XVII-XXXI, qui p. XXIII.

<sup>654</sup> ROBERTO LONGHI, *Paesisti Piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale di Venezia...* cit., p. 35.

<sup>655</sup> PONTI, *Prefazione...* cit., p. XVI. Anche Pallucchini aveva difeso la mostra dei Piemontesi da possibili detrazioni: nell'introduzione aveva infatti assicurato che si sarebbe trattato di un'autentica «rivelazione» e spiegato che la Biennale non aveva «preconcetti verso o contro l'Ottocento italiano» sempre purché si trattasse non «di sforzo dialettale» ma di vero e proprio «linguaggio». Il segretario generale sosteneva infatti che alla scuola piemontese non fosse stata «ancora tributata l'attenzione dovuta» (cfr. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVI Biennale di Venezia ...* cit., p. XXVI).

<sup>656</sup> Nel 1952 il Comitato degli Esperti era composto: da Carlo Giulio Argan, Costantino Baroni, Otto Benesch (Austria), Raymond Cogniat (Francia), Pericle Fazzini, Paul Fierens (Belgio), Eberhard Hanfstaengl (Germania), Max Huggler (Svizzera), Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Alberto Petrucci, John Rothenstein (Gran Bretagna), W. J. H. B. Sandberg (Olanda), Gino Severini e James Thrall Soby (Stati Uniti d'America): cfr. *XXVI Biennale di Venezia...* cit., pp. V-VI; stando alle carte d'archivio, anche Lionello Venturi doveva essere stato chiamato a far parte del Comitato Internazionale degli Esperti ma in data 17 luglio 1951, in una lettera indirizzata a Giovanni Ponti, aveva scritto di non poter aderire alla richiesta per via «degli'impegni già assunti» che gli avrebbero impedito di «dedicare al Comitato il tempo necessario» perché la sua collaborazione potesse risultare «utile» (cfr. Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 17 luglio 1951). È necessario, infine, tenere conto del fatto che a formulare gli inviti per gli artisti italiani era stata la "Commissione Esecutiva" e non quella degli "Esperti", che invece si era dovuta occupare della scelta dei nomi della partecipazione alla prima Biennale di San Paolo del Brasile. (Anche in MARIA CRISTINA BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, Charta, 1999, p. 24).

catalogo – visti i significativi cambiamenti che si erano verificati a livello politico sarebbe stato necessariamente da riscrivere<sup>657</sup>.

Dai documenti d'archivio si evince che il 22 settembre 1951 la proposta della mostra dei Piemontesi non era ancora stata avanzata: non vi è infatti traccia di essa nella raccomandata<sup>658</sup> inviata da Pallucchini al direttore della Tate Gallery, John Rothenstein. Sia nella lettera a Rothenstein, sia in quella più recente spedita a Costantino Baroni si faceva però riferimento ai "Sei di Torino"; un riscontro dei ragionamenti rispetto a questa possibilità è reperibile anche in una minuta manoscritta di Roberto Longhi che spiegava: «per il gruppo dei sei non sono contrario, ma forse bisognerà pesarne il significato, prima di decidere.»<sup>659</sup> Negli appunti per questa lettera indirizzata a Pallucchini, Longhi aveva scritto anche: «Di fronte all'atteggiamento accademico della Quadriennale Romana, noi dobbiamo, senza partito preso antiottocentesco<sup>660</sup>, cercare di illuminare i pochi valori reali che quel secoli [sic] siano ancora da riconoscere»<sup>661</sup>. Tra le proposte che seguivano, la prima era: «Reycend a Torino»<sup>662</sup>. Veniva qui citato anche Corot, preso in considerazione perché Germain Bazin avrebbe voluto "dare" una mostra sul pittore<sup>663</sup>, ma a parere di Longhi «risalire» fino a lui

---

<sup>657</sup> PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXVI Biennale di Venezia ...cit.*, p. XIX.

<sup>658</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 22 settembre 1951. Diversamente erano già state indicate: la retrospettiva su Corot, sull'Espressionismo, con una sezione dedicata a "Die Brücke", Van Gogh, Munch, Soutine, Pascin, Grosz e Dada. Odilon Redon, Dali, Mirò e Vallotton, erano i pittori sui quali ancora si rifletteva e per la scultura i nomi erano quelli di Brancusi, Archipenko, Lipshitz e Calder. Per quanto riguardava le mostre "collettive", le scelte stavano orbitando attorno a "De Stijl", alla pittura cinese, al Divisionismo Italiano, e ai "Sei di Torino". Sull'onda del successo ottenuto dalla collezione di Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948, si stava riflettendo anche sull'opportunità di esporre di nuovo una collezione: a quella data si stava valutando la collezione di Antonio Pallini (a tal proposito, vedasi: NICOLETTA PALLINI CLEMENTE, *Atelier Pallini. Storia di una collezione italiana 1925-1955*, Milano, Mazzotta, 2014). I testi delle lettere inviate ai membri italiani e stranieri del Comitato Internazionale di Esperti avevano, ovviamente, contenuto simile; Bandera (*Le prime Biennali del Dopoguerra... cit.*, pp. 142-145) riporta per intero quella inviata a Roberto Longhi. Tuttavia, in quella spedita a Costantino Baroni il 24 settembre è individuabile un'aggiunta segnalata da un emendamento a macchina da scrivere: tra le collezioni private figurano, oltre a quella di Pallini, quella di Gianni Mattioli (cfr. FLAVIO FERGONZI, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, Skira, 2003 e LAURA MATTIOLI ROSSI, EMILY BROWN, *Capolavori della Collezione Gianni Mattioli*, Milano, Skira, 1997) e quella della signora Hanloser di Winterthur.

<sup>659</sup> BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...cit.*, p. 148.

<sup>660</sup> La sottolineatura è presente nel testo riportato da Maria Cristina Bandera, di cui alla nota precedente.

<sup>661</sup> Cfr. *ivi*, p. 145.

<sup>662</sup> Tra le motivazioni che spinsero Roberto Longhi a proporre una mostra su Reycend e i Paesisti Piemontesi Bandera (*Le prime Biennali del Dopoguerra... cit.*, pp. 24-25) cita anche, oltre all'occasione per ricordare gli anni della formazione a Torino, la mediazione fondamentale che essi costituirono per la sua comprensione dell'Impressionismo, l'incontro personale avuto con Enrico Reycend nel suo studio – punto di partenza anche per l'articolo *Ricordo di Reycend* – e il desiderio di «saldare un conto lasciato in sospeso con il passato». Su un volantino editoriale del 1930 di "Valori Plastici", erano infatti stati annunciati due articoli di Longhi: *Pittori Piemontesi (Fontanesi-Avondo)* e *Pittori Piemontesi (Delleani-Reycend)*.

<sup>663</sup> In una lettera datata 11 ottobre 1951 Pallucchini aveva raccontato ad Argan del tentativo di presentare una mostra su Corot e su Courbet già nel 1950; il proposito era poi fallito per via della scarsa propensione dei musei francesi a prestare le loro opere, dettata dal principio del *do ut des*: «e l'Italia? Cosa ci porta e cosa ci dà?». Si può quindi facilmente immaginare i pensieri di Pallucchini quando Bazin aveva offerto la propria collaborazione: «Ora, mentre io ho perso tutte le speranze per tale mostra Corot-Courbet, all'ultimo momento Bazin, verso il quale siamo stati, come Biennale [...] molto gentili, dato che tra l'altro ha edito la seconda edizione del suo Corot, si è offerto di prepararci la mostra: il che vuol dire che i tecnici del Louvre ci daranno via libera per i vari prestiti».

sarebbe stato un "eccedere". Argan, a differenza di Baroni per il quale una mostra di Corot sarebbe andata «benissimo»<sup>664</sup>, si era detto d'accordo con Longhi. Il 26 settembre 1951 aveva infatti scritto di non poter «dissimulare» la propria perplessità circa la mostra di Corot, un artista certamente centrale nella storia dell'arte, ma «di fatto [...] poco collegato con quelli che <gli> sembra<va>no essere gli interessi degli artisti contemporanei nei confronti del passato»; essendosi trattato di un'occasione di studio interessante solo per gli storici dell'arte, il suggerimento era di cercare un altro esponente dell'Ottocento francese più in linea con le ricerche contemporanee.<sup>665</sup> Come si avrà modo di vedere Corot era stato poi annoverato tra i protagonisti delle retrospettive. Oltre alla collaborazione offerta da Bazin, doveva aver giocato un ruolo importante la possibilità di organizzare la sua mostra accanto a quella dei Paesisti Piemontesi, come aveva notato Roberto Longhi in due diverse occasioni<sup>666</sup>. Alla riunione del Comitato Internazionale degli Esperti, tenutasi il 1° ottobre 1952, Gino Severini aveva proposto di dedicare alcune sale a Giuseppe Pellizza da Volpedo e Longhi, dopo aver suggerito di associarlo al Divisionismo, aveva citato i paesisti piemontesi<sup>667</sup>: questo perché «"la Scuola Piemontese dell'Ottocento"» era stata «prima del Divisionismo» l'unica ad aver avuto «riconoscimento incondizionato»<sup>668</sup>. Alla fine dei lavori, entrambe le proposte di Longhi erano state accolte e la mostra dei Paesisti, come già accennato, aveva portato un doppio vantaggio perché aveva "giustificato" anche la presenza di Corot.<sup>669</sup>

Alla fine delle "contrattazioni", quindi, le mostre storiche collettive presentate alla XXVI Biennale avevano avuto come oggetto di studio, oltre ai paesisti

---

In Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.041, 11 ottobre 1951. La mostra di Courbet fu poi ordinata nel 1954 dallo stesso Bazin – Cfr. *XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 16 giugno-17 ottobre 1954), Venezia, Lombroso Editore, luglio 1954 2 Ed., pp. 184-189.

<sup>664</sup> Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.041, 26 settembre 1951. Cfr. *ultra*, pp. 151-152.

<sup>665</sup> Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.041, 26 settembre 1951. Per la scultura Argan aveva proposto di sostituire il nome di Archipenko con quello di Pevsner oppure di presentare la scultura dei pittori «da Daumier a Degas, a Renoir, a Matisse, a Picasso, a Braque, a Boccioni». Un'ultima proposta formulata in questa occasione era stata quella di dedicare uno spazio ai «bozzetti per scene di teatro immaginate dai maggiori artisti contemporanei». Cfr. *ultra*, p. 151.

<sup>666</sup> Cfr. *ultra*, p.145; p. 147.

<sup>667</sup> BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit., p. 24. A p.14 un refuso colloca la Mostra dei Paesisti Piemontesi al 1950.

<sup>668</sup> Cfr. *1° seduta del Comitato Internazionale di Esperti per la XXVI Biennale*, p.3, in Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.045, 1° ottobre 1951. Cfr. *ultra*, pp. 153-156.

<sup>669</sup> A pagina 5 della trascrizione dei dialoghi intercorsi tra gli esperti durante la prima riunione avvenuta il 1° ottobre 1951, si può leggere un breve scambio tra Longhi e Pallucchini. Quest'ultimo aveva affermato che l'Ottocento Piemontese si poteva leggere bene con una mostra di Corot, mentre il primo, ritornando sulla questione Corot/Courbet (di cui si era interessato anche Argan, cfr. *ultra*, p. 149) aveva ammesso che, in assenza dei Piemontesi, sarebbe stato meglio Courbet. Successivamente, in una lettera indirizzata a Pallucchini il 20 marzo, quando ormai si era deciso per i Piemontesi, Longhi aveva scritto: «Io sono convinto che se manderanno i quadri migliori, l'esposizione dei piemontesi chiarirà un po' le idee sull'Ottocento Italiano, che erano state falsate dai "vasariani-macchiajoli" (sempre l'eterna storia); questo anche a parte la rivelazione del grande "petit-maître" Reyceud. Ma anche Fontanesi e Avondo sono inseriti in pieno nella cultura europea, assai meglio delle altre regioni». In Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.041, 20 marzo 1951.

piemontesi<sup>670</sup>, il Divisionismo in Italia e in Francia<sup>671</sup> e "De Stijl"<sup>672</sup>. I protagonisti delle mostre monografiche erano invece stati Federico Zandomeneghi<sup>673</sup>, Chaim Soutine<sup>674</sup>, Ottone Rosai<sup>675</sup>, Felice Casorati<sup>676</sup> e il lungamente dibattuto Jean-Baptiste Camille Corot<sup>677</sup>; per la scultura la scelta era ricaduta su Marino Marini<sup>678</sup>.

Riguardo all'arte contemporanea e in particolar modo all'assegnazione dei premi, la Biennale del 1952 era stata caratterizzata da una certa propensione - riscontrabile anche nelle altre edizioni degli anni '50 - a gratificare artisti già famosi: a vincere i premi più prestigiosi erano infatti stati Raoul Dufy e Alexander Calder<sup>679</sup>.

---

<sup>670</sup> La "Mostra dei Maestri Piemontesi del Secondo Ottocento" venne annunciata ufficialmente il 1° dicembre 1951 nel comunicato stampa N.4 della pagina dedicata dalla rivista la "Biennale" alle comunicazioni del Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea. Lo scopo dichiarato era quello di «ripresentare all'attenzione del pubblico e della critica un settore della pittura italiana spesso ingiustamente trascurato». Nel comunicato, inoltre, probabilmente per evitare polemiche, le opere di Reycend entrate a far parte della collezione del Museo Civico di Torino grazie alla donazione di Roberto Longhi erano state menzionate, ma era stata taciuta l'identità del donatore, indicato solamente come: «illustre studioso di storia dell'arte». Si era poi fatto aperto riferimento a Vittorio Viale, che, per ordinare la mostra, si sarebbe avvalso della collaborazione di «altri specialisti». Cfr. *Bollettino dell'Archivio Storico dell'Arte Contemporanea* in "La Biennale", annata non indicata, (gennaio 1952), N.7, p. 43. Alla stessa pagina è ufficializzata anche la «Mostra retrospettiva della pittura di Corot». I documenti relativi alla donazione di Roberto Longhi al Museo Civico di Torino sono conservati in To, AMC, CAA 750, "Donazioni - donazioni, lasciti".

<sup>671</sup> Le due mostre furono ordinate rispettivamente da Marco Valsecchi e Raymond Cogniat.

<sup>672</sup> La mostra non venne ospitata nel padiglione olandese ma in quello greco, lo stesso che un anno prima aveva ospitato la collezione di Peggy Guggenheim. La fisionomia assunta dalla mostra doveva essere stata molto simile a quella immaginata da Argan, che lo aveva definito «più adatto ad una triennale», (cfr. *ultra*, p. 150) vi furono infatti esposti anche "disegni, fotografie, modelli, mobili, documenti, ecc." cfr. <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&c=s&s=4728> (ultimo accesso: 28/09/2021).

<sup>673</sup> La mostra fu ordinata da Fernanda Wittgens e Enrico Piceni.

<sup>674</sup> Gli ordinatori della mostra su Soutine furono Umbro Apollonio e Jean Leymarie.

<sup>675</sup> Di Rosai si occupò Alessandro Parronchi.

<sup>676</sup> Ordinatore Luigi Carluccio.

<sup>677</sup> Della mostra si occupò il Commissario Germain Bazin.

<sup>678</sup> Marco Valsecchi si occupò, oltre che della mostra sul Divisionismo Italiano, anche di quella dedicata a Marino Marini.

<sup>679</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 30. Nel 1948 i premiati erano stati Braque e Chagall, nel 1950 Matisse e Zadkine, nel 1954 Arp, Ernst e Mirò e nel 1956 Villon e Chadwick. Ancora nel 1962, più precisamente il 15 luglio, Giuseppe Sciortino, dalle colonne de "La Fiera Letteraria", aveva accusato la Biennale di premiare personalità che non ne avevano bisogno a discapito dei veri emergenti (p.117). Il problema, come si avrà modo di vedere, non si era esaurito negli anni '50.

### 7.1.1. "La Mostra dei Paesisti piemontesi dell'Ottocento"

Una sessantina di opere sceltissime, selezionate da Vittorio Viale, Direttore dei Musei Civici di Torino, riproporrà in iscorcio, ma in maniera abbastanza precisa, il riesame di essa, anticipando quella grande mostra<sup>680</sup> che Torino ha intenzione di organizzare in loro onore.<sup>681</sup>

Sono queste le parole utilizzate da Rodolfo Pallucchini, per descrivere la "Mostra dei Paesisti piemontesi" allestita nella Sala II del Palazzo Centrale.

Nelle parole di Pallucchini non si riscontra alcuna pretesa di presentare una mostra enciclopedica e lo stesso Longhi, nelle pagine del catalogo dedicate all'introduzione della mostra, aveva utilizzato termini come «avvio» e «occasione preliminare»<sup>682</sup>; anche per questo motivo, la scelta era ricaduta su soli quattro artisti: Antonio Fontanesi, Vittorio Avondo, Lorenzo Delleani ed Enrico Reycend<sup>683</sup>.

La nomina era giunta a Viale il 9 ottobre 1951.<sup>684</sup> Su carta intestata dell'ente autonomo della Biennale, Pallucchini aveva domandato al direttore un «ristretto numero di opere (circa 25)» tra dipinti e incisioni.<sup>685</sup> La risposta di Viale era stata scritta il 13 ottobre<sup>686</sup>:

non Le nascondo che ho appreso questa Vostra decisione con profonda commozione per l'onore che viene fatto alla mia regione e alla sua pittura. Grazie dal cuore.

All'iniziale entusiasmo per la mostra era naturalmente seguita la promessa di dedicarsi per la buona riuscita dell'impresa con il «massimo impegno» e la «più appassionata collaborazione». Un'altra informazione importante che si può desumere da questa lettera riguardava gli studiosi che avrebbero dovuto

---

<sup>680</sup> Presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino sono conservate due lettere riguardanti questa mostra. Nella prima, datata 20 aprile 1952, Roberto Longhi, dopo aver scambiato con Viale alcune informazioni di ordine organizzativo, aveva scritto: «Ma già pregusto, oltre Venezia, la grande mostra di Reycend che farete o, se preferisci che "faremo" a Torino! Vedo che ci dovrò bazzicare parecchio dalle v/nostre parti e ne sono molto lieto... [...] Evviva dunque i Piemontesi!» (Cfr. To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 608, data: 21/4/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni/2 Pratica 107). Viale aveva risposto il 26 dello stesso mese: «Sono intanto lieto che tu cominci ad "entrare" nel clima (nell'idea c'eri già) della futura grande Mostra di Reycend a Torino, che completerà i sicuri risultati di Venezia; e che ci darà in più il piacere di rivedere desideratissimo per un po' di tempo a Torino Roberto Longhi.» (Cfr. To, AMC, CAA 752, "Esposizioni - Mostra Paesisti Piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 608/R, data: 28/4/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni/2 Pratica 119).

<sup>681</sup> PALLUCCHINI, *Introduzione in XXVI Biennale di Venezia ... cit.*, p. XXVII.

<sup>682</sup> LONGHI, *Paesisti Piemontesi dell'Ottocento... cit.*, p. 35. È possibile che queste espressioni fossero state utilizzate per via della mostra che di lì a poco sarebbe stata organizzata a Torino.

<sup>683</sup> Cfr. ibidem. È bene notare che i primi tre artisti erano già stati presentati alla XXI Biennale nel contesto della "Mostra Internazionale del Paesaggio dell'Ottocento".

<sup>684</sup> In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Prot. 1265, data: 12/10/51, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo esposizioni, N. 2/1; e in Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 9 ottobre 1951.

<sup>685</sup> La volontà di esporre le incisioni dei Maestri piemontesi è riscontrabile anche nelle parole di Longhi e Petrucci contenute nel verbale della riunione del 1° ottobre (cfr. *ultra*, p. 155) in realtà, alla fine, esse non vennero esposte.

<sup>686</sup> In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Prot. 1265/R, data: 13/10/51, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo espos./2 (1952), N. 2/2; anche in Venezia, ASAC, Arti Visive, b.036.

accompagnare Viale nella sua nuova fatica; il direttore, infatti, sembrava qui riservarsi la possibilità di scegliere e «successivamente indicare» i nomi di «amici e colleghi» esperti di pittura piemontese.

Può essere utile ricordare che alla prima riunione della Commissione Internazionale di Esperti<sup>687</sup>, come da trascrizione, Carlo Alberto Petrucci<sup>688</sup> aveva suggerito di affidare la mostra ad Angelo Dragone, mentre erano stati Pallucchini e Longhi a fare il nome di Viale: erano state così gettate le premesse per alcune incomprensioni tra i membri del comitato degli esperti<sup>689</sup>.

Nella prima metà di gennaio si entrava nel vivo dell'organizzazione: Viale e Longhi si erano accordati per un appuntamento a Firenze, il direttore avrebbe così avuto modo di sottoporre personalmente al professore l'elenco di massima che aveva compilato<sup>690</sup>. Una volta tornato da Firenze, Viale aveva scritto a Pallucchini preoccupato per lo spazio assegnato all'esposizione: «45 metri<sup>691</sup> per quattro pittori non sono molti; ma sono pochi qualora si stia alle disposizioni tue, che corrispondono anche a quelle del prof. Longhi e alla mia intenzione di mandare almeno parecchie opere di grande dimensione, specie per Fontanesi, Avondo e Reycend»<sup>692</sup>. In risposta, due giorni dopo<sup>693</sup>, Pallucchini aveva inviato a Viale la piantina della sala destinata alla mostra dei paesisti piemontesi, e gli aveva rammentato la possibilità, al bisogno, di ampliare lo spazio a disposizione con l'aggiunta di spine<sup>694</sup>. Alla preoccupazione di Viale per il poco spazio a disposizione faceva da contraltare quella di Pallucchini<sup>695</sup> per il ritardo nell'invio dell'elenco definitivo delle opere da esporre, che, secondo gli accordi sarebbe stato da ufficializzare nel mese di novembre. Il ritardo di Torino era dovuto all'attenta formulazione dei valori assicurativi e alla non facile ricerca di quei quadri che nel corso degli anni erano «passati in molte mani»<sup>696</sup>. Il 10 marzo 1952<sup>697</sup> Viale aveva finalmente

---

<sup>687</sup> 1° seduta del Comitato Internazionale di Esperti... cit., p.6 Ve, ASAC, Arti Visive, b.045, 1° ottobre 1951; Cfr. *ultra*, p. 155; p. 156.

<sup>688</sup> Carlo Alberto Petrucci, direttore della Calcografia Nazionale, era il membro della Commissione, designato come rappresentante dell'Accademia di San Luca.

<sup>689</sup> Cfr. *ultra*, pp. 156-166.

<sup>690</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 12/R, data: 4/1/52, Cat. V, Classe 7, Fascicolo "Donazioni", Pratica 1/6; e pratica: Pr. 65, data: 12/1/52, Cat. V, Classe 7, Fascicolo "Donazioni", Pratica 1/7.

<sup>691</sup> L'informazione è contenuta nella Lettera che Pallucchini aveva indirizzato a Viale il 19 gennaio 1952.

<sup>692</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 11 febbraio 1952.

<sup>693</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 13 febbraio 1952.

<sup>694</sup> In una missiva a Pallucchini datata 10 marzo Viale scriveva: «le spine, cui tu accenni, costituiscono sempre (e tu me lo insegni) un espediente talora necessario, ma tutt'altro che bello a vedere [...] sarebbe assai preferibile avere due sale, invece di una: ci pare infatti conveniente un certo stacco fra le opere dei nostri quattro». In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 354/R, data: 11/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/54.

<sup>695</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 2 marzo 1952.

<sup>696</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 25 febbraio 1952.

<sup>697</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 358/R, data: 11/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/55.

inviato a Roberto Longhi gli elenchi corredati di fotografie dei dipinti che aveva selezionato con l'aiuto di Marziano Bernardi, contestualmente il professore era stato invitato a operare una cernita tra i titoli di quella «scelta troppo ampia» per lo spazio a disposizione. La lista delle «opere che, dopo un'accuratissima e ponderata scelta» si erano ritenute «essenziali per una degna presentazione dei quattro artisti»<sup>698</sup> non è desumibile dalla missiva inviata a Longhi ma da una minuta spedita lo stesso giorno al segretario generale della Biennale<sup>699</sup>. Gli asterischi individuano i dipinti che poi furono effettivamente presentati alla mostra, qui elencati, ove l'informazione era disponibile, coi rispettivi premi assicurativi.

### **Vittorio Avondo**<sup>700</sup>

Dal Museo Civico di Torino<sup>701</sup>

*A Fiumicino	1879	1, 20 x 0,70	L. 1.500.000
--------------	------	--------------	--------------

Dalla Galleria Ricci-Oddi di Piacenza

*A Lozzolo	1871	0, 475 x 0,365	/
------------	------	----------------	---

Dal Signor Angelo Garabello – Biella

*Bassa marea in Normandia	1880	1, 51 x 0,71	L. 1.700.000
---------------------------	------	--------------	--------------

Dall' avv. Ernesto Berteà e Sorelle - Torino

*In campagna romana	C. 1860	0, 365 x 0,28	L. 300.000
*Campagna romana	C. 1860	0, 325 x 0,215	L. 300.000
*Campagna romana	C. 1860	0, 32 x 0,215	L. 300.000

Dall'avv. prof. Edoardo Ruffini – Roma

*Valletta verde	s.d.	1, 40 x 1	/
-----------------	------	-----------	---

<sup>698</sup> In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 354/R, data: 11/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/54"; e In Venezia, ASAC, Arti Visive, b.036, 10 marzo 1952.

<sup>699</sup> Cfr. To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 354/R, data: 11/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/54.

<sup>700</sup> Nel catalogo della Biennale, tra le opere di Avondo, viene citata anche una quarta tavola intitolata *Campagna Romana* (c.1860); il fatto però che non sia indicato il nome del proprietario rende difficile capire di quale dipinto si tratti (cfr. *Paesisti Piemontesi dell'Ottocento...* cit., p. 40). Tra le opere di Avondo, non previste da questo primo elenco, ma poi esposte, figura anche *Paesaggio con fiume* (c.1880) della collezione di Carmela Montagnini Cartotti.

<sup>701</sup> Cfr. ibidem. Tra le opere prestate dalla Galleria d'Arte Moderna per la mostra dei Paesisti, va annoverata anche *Campagna presso Gattinara*, che non figurava nell'elenco di opere proposte da Viale e Bernardi.

Dalla Signora Adele Rovere Demichelis e figli<sup>702</sup> - Roma

Paesaggio toscano	C. 1860	0, 365 x 0,17	/
*Piccolo stagno	/	0, 30 x 0,24	/
*A Lozzolo	/	0, 277 x 0,203	/

Dal Sen. Ing. Conte Adriano Tournon<sup>703</sup> - Torino

*Colline di Gattinara	1900	0, 35 x 0,275	/
*Presso Lozzolo	/	0, 34 x 0,185	/
Acqua stagnante	/	0, 30 x 0,195	/

**Lorenzo Delleani**<sup>704</sup>

Dal Museo Civico di Torino:

*Brughiera in fiore	Dedica a V. Avondo	0, 32 x 0,23	L. 300.000
Il Mucrone	1-9-1892	0, 37 x 0,25	L. 300.000
*Cavallo bianco	1885	0, 25 x 0,37	L. 300.000
*Donne a riposo	12-5-1885	0, 45 x 0,32	L. 300.000
*Paesaggio a novembre	12-11-1888	0, 45 x 0,32	L. 300.000
*L'Balôn (mercato)	28-10-1891	0, 32 x 0,45	L. 300.000
*Nuvole	10-11-1899	0, 32 x 0,45	L. 300.000
*Buoil al lavoro	11-11-1899	0, 45 x 0,32	L. 300.000

<sup>702</sup> Si tratta della vedova di Lorenzo Rovere con i figli Luigi Rovere e Elena Tatti Rovere.

<sup>703</sup> Cfr. *ivi*, p.41. Tra le opere di Avondo appartenenti al Conte Tournon fu esposta anche *Brughiera* (c.1880); non è chiaro se questo dipinto sia da identificare con il dipinto *Acqua stagnante* dell'elenco di Viale.

<sup>704</sup> Stando al catalogo (cfr. *ibidem*) tra le opere scelte ci furono anche *Il bue squartato* (1881) proveniente da una collezione privata - Maggio Serra, (*Ettore De Fornaris... cit.*, pp. 14-15) lo colloca prima nella collezione di Edoardo Rubino e successivamente in quella di De Fornaris - e *Veduta di Colonia* della collezione di Felice Piacenza. Si noti inoltre che alla XXVI Biennale di Venezia, alla mostra retrospettiva dedicata a Soutine era stato esposto anche il *Bue Squartato*, anch'esso, come quello di Delleani, ispirato all'opera di Rembrandt conservata al Louvre.





Figura 35: Lorenzo Delleani, *Campagna (Mucrone)*, olio su tavola, 1882, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Dal: Cav. Lodovico Cartotti<sup>705</sup> - Lessona Biellese (Vercelli)

*Il Mucrone visto da Pollone <sup>706</sup>	14-10-80	0, 32 x 0,235	/
*Al mare	10-7-1881	0, 35 x 0,255	/
*Veduta del Canavese	23-7-1881	0, 37 x 0,245	/
*Bozzetto de "La processione di Fontainemore"	1882	0, 38 x 0,25	/
*Bozzetto di "In montibus sanctis"	1883	0, 35 x 0,25	/
*Mucca e vitellino	14-9-1884	0, 35 x 0,25	/
*Arco di Settimio Severo	11-5-1886	0, 25 x 0,37	/
*Porto di Genova	17-5-1886	0, 37 x 0,25	/
*L'aratura	7-9-1886	0, 37 x 0,25	/
*Lago del Mucrone	1887	0, 45 x 0,31	/
*Festa di S. Giovanni	24-6-1896	0, 31 x 0,45	/

Dalla Signora Renata Antonicelli Germano - Torino

*Il molo	16-7-1883	0, 37 x 0,25	L. 300.000
----------	-----------	--------------	------------

<sup>705</sup> Ludovico Cartotti aveva prestato anche *Il Mulino di Leida* (1883).

<sup>706</sup> La dicitura sul catalogo (cfr. ibidem) in realtà è *Il Mucrone* e l'anno non è 1880, ma 1882.

Dal Signor Avv. Guido Fornaris<sup>707</sup> – Torino

*Il porto di Amsterdam	/	0, 37 x 0,25	/
------------------------	---	--------------	---

Dal Signor Sergio Colongo – Biella

*Ragazze in costume (studio per la processione di Fontainemore)	/	0, 37 x 0,25	L. 300.000
--	---	--------------	------------

### Enrico Reycend<sup>708</sup>

Dal Museo Civico di Torino<sup>709</sup> (Donazione di Roberto Longhi)

*Campagna Canavesana	1892	01, 77 x 1, 30	L. 1.500.000
*Campagna con stagno ed alberi	/	0, 90x 0, 62	L. 1.000.000
*Giardino di Torino	/	0, 60 x 0,89	L. 1.000.000
Paese sotto la neve	/	0, 58 x 0,90	L. 1.000.000
*Cimitero di campagna	/	0, 44 x 0,315	L. 300.000
Alberi d'Autunno	/	0, 40 x 0,315	L. 250.000
*Declivio Boscoso, d'inverno	/	/	L. 250.000
*Veduta di giardini e di paese	/	0, 32 x 0,245	L. 250.000

<sup>707</sup> Il nome riportato sul catalogo (cfr. ivi, p. 42) è quello del figlio di Guido, Ettore. Sulla presenza dei Paesisti Piemontesi nella collezione di Guido ed Ettore de Fornaris, vedasi: MAGGIO SERRA, *Ettore De Fornaris...*cit., pp. 14-15.

<sup>708</sup> Tra le opere di Reycend non citate da Viale in questo primo elenco ma poi esposte vanno menzionate anche *Porto di Genova* della collezione di Renzo Bonfante, *Porto di Genova* della collezione di Italo Rosazza, *Dalle alture torinesi*, di proprietà di una collezionista di Pisa, il nome della quale, Tina Gazzera, è desumibile dalle carte d'archivio. L'ultimo dipinto è citato in una lettera di Viale a Longhi datata 18 aprile 1952, di *Veduta di Torino* (1905) il direttore aveva scritto: «Se non andasse per Venezia, sarebbe graditissimo qui a Torino per la Mostra centenaria della Promotrice». Anche in BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit., p. 132.

<sup>709</sup> Tra i dipinti di Reycend (cfr. ivi, pp. 43-44) facenti parte del lascito di Roberto Longhi vennero portati a Venezia anche: i cartoni *Due alberi nel piano d'inverno* (c. 1880-1890), *Dintorni di Torino* (c. 1885-1890), *Porto di Genova di notte* (c. 1890) e *In giardino* (c. 1890), il dipinto *Pace montanina* (1899), che potrebbe essere identificato con il *Paese sotto la neve* dell'elenco e la tavola *Squilli d'oro* (1910-20), che potrebbe essere *Alberi d'Autunno*. *Dintorni di Torino*, *Paesaggio invernale con due alberi* e *In giardino* erano stati proposti da Longhi. In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 417, data: 20/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/65. Nell'archivio storico dei musei civici di Torino, nella cartella dedicata alla mostra dei Piemontesi è conservato un altro scambio tra Viale e Longhi: il professore aveva infatti chiesto alcune informazioni relative alla datazione di alcune opere (To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 446, data: 22/3/52, Cat. V, Classe 7, Fascicolo "Donazioni", Pratica 1/20). Dalla risposta di Viale (To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 446/R, data: 24/3/52, Cat. V, Classe 7, Fascicolo "Donazioni", Pratica 1/21) si possono desumere alcune informazioni sulla titolazione di alcuni dipinti. Il direttore aveva infatti citato un «grande quadro con la neve, che a penna direttamente sul telaio porta il nome dell'artista, il titolo "Tristezza invernale" e la data 1899», il titolo sul cartellino era invece «"Pace invernale"». Viale si era quindi domandato se si fosse trattato dello stesso dipinto che era stato esposto alla Mostra della Promotrice di Belle arti nel 1899 con il titolo di *Pace Montanina* e per avvalorare questa sua ipotesi aveva sottolineato che il prezzo di L.750 era uguale per entrambe le tele. Nella missiva si parlava anche di *Squilli d'oro*: il dipinto era stato collocato dal direttore nel 1917 per via del numero, scritto «accanto al titolo e al nome dell'artista in inchiostro sul rovescio». Grazie a queste carte si chiarisce inoltre la coesistenza di due dipinti aventi per titolo «"Porto di Genova"»: uno di essi era stato esposto alla Promotrice nel 1886, l'altro, invece, datato 1886 era apparso nella stessa sede solo nel 1888, e successivamente nel 1948. Viale aveva pertanto ipotizzato che il secondo dipinto facesse parte di una collezione privata di Biella.

*Piazza alberata con case e chiesa	/	0, 32 x 0,245	L. 250.000
*Porto di Savona	/	0, 33 x 0,24	L. 250.000
*Donna in rosso e bimba in bianco	/	0, 24 x 0,33	L. 200.000

Dal Rag. Benedetto Fiore – Torino

*La Gran Madre di Dio <sup>710</sup>	/	0, 90 x 0,63	L. 300.000
--------------------------------------	---	--------------	------------



Figura 36: Enrico Reycend, *Lungo il Po, presso la Gran Madre di Dio di Torino*, olio su tela, c.1882, Galleria d'Arte Moderna di Torino (Acquistato dal ragioniere Benedetto Fiore).

### Antonio Fontanesi<sup>711</sup>

Dal Museo Civico di Torino (Lascito Carlo Camerana)<sup>712</sup>

*Aprile	1872	2, 54 x 1, 68	L. 10.000.000
*Il mattino	1856-58	0, 32 x 0, 215	L. 500.000
*Il mulino	1856-60	0, 55 x 0,44	L. 500.000
*Pascolo fra i pioppi	C. 1860-65	0, 455 x 0,33	L. 500.000
*Vespro	C. 1860-65	0, 40 x 0,30	L. 500.000
*Cielo grigio	Id.	0, 39 x 0,265	L. 500.000
*Donne al bagno	C. 1870	0, 32 x 0, 24	L. 500.000
*Il ponticello	Id.	0, 44 x 0,30	L. 500.000

<sup>710</sup> Il titolo riportato nel catalogo è *Lungo il Po presso la Gran Madre di Dio*. Cfr. *Paesisti Piemontesi dell'Ottocento...* cit., p. 43.

<sup>711</sup> Il 10 marzo Viale aveva scritto a Pallucchini: «La nostra scelta comprende (soprattutto per Fontanesi) pezzi di grande pregio qualcuno dei quali anche di notevole dimensione; alternati peraltro a quadretti o a studi di particolare significazione»: in To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 354/R, data: 11/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/54; anche in Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 10 marzo 1952.

<sup>712</sup> Stando alla seconda edizione del catalogo della Biennale (cfr. *ivi*, p. 40) tra le opere provenienti dal Legato Giovanni Camerana figura anche *Sul Po* (c. 1880).

*La stalla	C. 1870-75	0, 51 x 0,37	L. 1.000.000
*Autunno in Delfinato	C. 1870-75	0, 38 x 0,29	L. 500.000
*Case di Rivoli	1880	0, 40 x 0,31	L. 500.000
*Sole calante sulla palude	C. 1880	0, 52 x 0,36	L. 500.000



Figura 37: Antonio Fontanesi, *Il mulino*, olio su tela, c. 1858, Legato di Giovanni Camerana, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Dal Conte Ing. Sen. Adriano Tournon – Torino

*La solitudine	1876	1, 49 x 1,13	/
----------------	------	--------------	---

Dal Comm. Luigi Frugone - Genova

*Il mattino	1861	0, 90 x 0,57	L 5.000.000
-------------	------	--------------	-------------

Dalla Famiglia avv. Berthea e Sorelle - Torino

*Alla sorgente	1870 c.	0, 72 x 0,52	/
----------------	---------	--------------	---

Dal Comm. Lorenzo Delleani – Carignano – (Torino)

*Bufera imminente	1874	1, 41 x 1,02	/
*Ritorno dal pascolo	1860 c.	0, 91 x 0,602	/

Dal Sen. Maestro Edoardo Rubino – Torino

Le nubi	1881	0, 43 x 0,30	/
---------	------	--------------	---

Dal Cav. Ludovico Cartotti – Lessona Biellese (Vercelli)

*A sera	c. 1870	0, 41 x 0,27	/
---------	---------	--------------	---

In effetti, il gran numero di dipinti proposti da Viale tradiva il suo desiderio di ottenere, con l'intercessione di Longhi presso Pallucchini, almeno «una ventina di metri in più»<sup>713</sup>. La risposta del professore<sup>714</sup> con la promessa di tentare di ottenere più spazio non aveva tardato e a essa era stato allegato un breve elenco di opere «relativamente meno essenziali»<sup>715</sup> tra cui scegliere nel caso di forzate rinunce: il consiglio di Longhi era in linea di massima quello di "sacrificare" Delleani per dare più spazio a Reycend. La possibilità di disporre di una seconda sala era rimasta in ipotesi ancora fino al 26 marzo, quando Pallucchini aveva scritto a Torino che avrebbe fatto il possibile per accontentare la richiesta; nella stessa occasione, il Segretario generale aveva inoltre sconsigliato «di pensare [...] ad una scelta di disegni e acqueforti con cui integrare la rassegna»<sup>716</sup>.

Il 18 aprile Viale aveva inoltrato a Longhi la disposizione pensata per i dipinti: i quadri di Reycend sarebbero stati disposti di fronte a quelli di Avondo e per i Fontanesi si sarebbe applicato il criterio cronologico. Il fatto che per Delleani si fossero scelti solo dipinti di piccole dimensioni aveva dato modo agli organizzatori di esporre tutte le opere dell'autore in una vetrina al centro della sala<sup>717</sup>. Il direttore aveva concluso la sommaria descrizione specificando «Si avranno in tutto, per Reycend 17 (o anche 19) quadri; 15 (o 17 per Avondo); 18 (o 21) per Fontanesi; e 22 per Delleani; e mi pare che tutto si equilibri bene, e che con 72 o 78 opere la paesistica piemontese possa ben figurare»<sup>718</sup>.

Ancor meno ricche sono le informazioni sull'allestimento delle singole opere, alcune disposizioni sono desumibili da una lettera che Viale aveva scritto a Guido Perocco il 3 giugno, a ridosso dell'apertura, pregandolo «di qualche piccolo ritocco». Le nuove indicazioni prevedevano che sulla parete di Delleani venisse cambiato l'ordine di *Al Mare* e di *Canavese*, affinché il primo venisse a trovarsi al di sotto dell'altro. Nella seconda parete bisognava fare uno scambio

---

<sup>713</sup> Nella già citata lettera inviata a Pallucchini il 20 marzo del 1952, Longhi aveva anche scritto: «Vediamo un po' se si può accogliere la chiesta di Viale di fare la mostra un po' più ricca», solo una mostra con un numero significativo di opere avrebbe infatti permesso di riscattare l'Ottocento italiano. In Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 20 marzo 1952.

<sup>714</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 417, data: 20/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/65.

<sup>715</sup> La sottolineatura è nell'originale manoscritto. Per la missiva completa, cfr. *ultra*, pp. 166-167.

<sup>716</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 26 marzo 1952. La volontà di esporre anche disegni e acqueforti era stata espressa da Petrucci nel corso della prima riunione del Comitato Internazionale degli Esperti, come visto, alla fine non vennero esposti né disegni né acqueforti.

<sup>717</sup> Questo espediente è citato in una lettera di Viale a Pallucchini, in Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 21 aprile 1952.

<sup>718</sup> Cfr. BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit., p. 132; anche in To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 588, data: 18/4/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/98. Nella stessa missiva Viale era tornato anche sulla questione dei disegni e delle incisioni, domandando a Longhi un parere a riguardo: «Sto vedendo se convenga mandare anche alcuni disegni o incisioni. Limiterei a Fontanesi, perché per Avondo e per Delleani non c'è quasi nulla. Per Reycend conviene? Qualche buon disegno non manca; ma non hanno lo spicco dei quadri».

tra le due coppie: *Mulino di Leida/Il molo* e *Veduta di Colonia/Porto di Rotterdam*<sup>719</sup> «portando la prima coppia dal 3° al 4° posto e cioè al centro della parete; e la seconda dal 4° al 3°» andava invece lasciata invariata «la posizione sopra e sotto di ciascuna coppia»<sup>720</sup>. «Sulla parete lunga a continuazione delle sei coppie già esistenti» bisognava aggiungere «in alto *Nuvole [...]* in basso *Paesaggio a Novembre*» e «sulla paretina di quinta, a sinistra» bisognava aggiungere alcuni Delleani: *Il Balôn*, *Buoi al lavoro* e *Cavallo Bianco* (il primo sotto il secondo) e *Festa di San Giovanni*. Infine, per Fontanesi, si sarebbe dovuto spostare *Le Nubi* del Senatore Rubino dalla parete lunga a sinistra, per metterlo «sulla paretina della quinta», in questo modo esso si sarebbe trovato subito prima di *Case a Rivoli* e *Autunno nel Delfinato* (il primo sotto e il secondo sopra) e *Sole calante nella palude*. Quindi nella parete dell'altra quinta lunga, procedendo verso l'angolo, i dipinti di Fontanesi sarebbero stati collocati nel seguente ordine: *Il mattino e Il pascolo fra i pioppi* (il primo sopra il secondo), *Il Mulino*, *Cielo Grigio* e *Vespro* (il primo sopra il secondo) e *Solitudine-Mattino*. «Per le paretine al fondo dell'ambiente di Fontanesi» Viale aveva lasciato per la parte destra *Alla sorgente*, all'angolo con *Donne al bagno* e *A sera* (il primo sopra il secondo) e a sinistra *Sul Po* e *Ponticello* (il primo sopra il secondo), all'angolo con *Ritorno dal Pascolo* e *Buferà imminente*.

---

<sup>719</sup> Si trattava in realtà di *Porto di Amsterdam* di proprietà di De Fornaris, il quale riscontrando un errore nell'edizione del catalogo inviatagli, il 20 giugno chiedeva alla Segreteria della Biennale di sostituire il titolo errato *Porto di Rotterdam*, con quello corretto di *Porto di Amsterdam*. In Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 20 giugno 1952.

<sup>720</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr.784, data: 3/6/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/165.

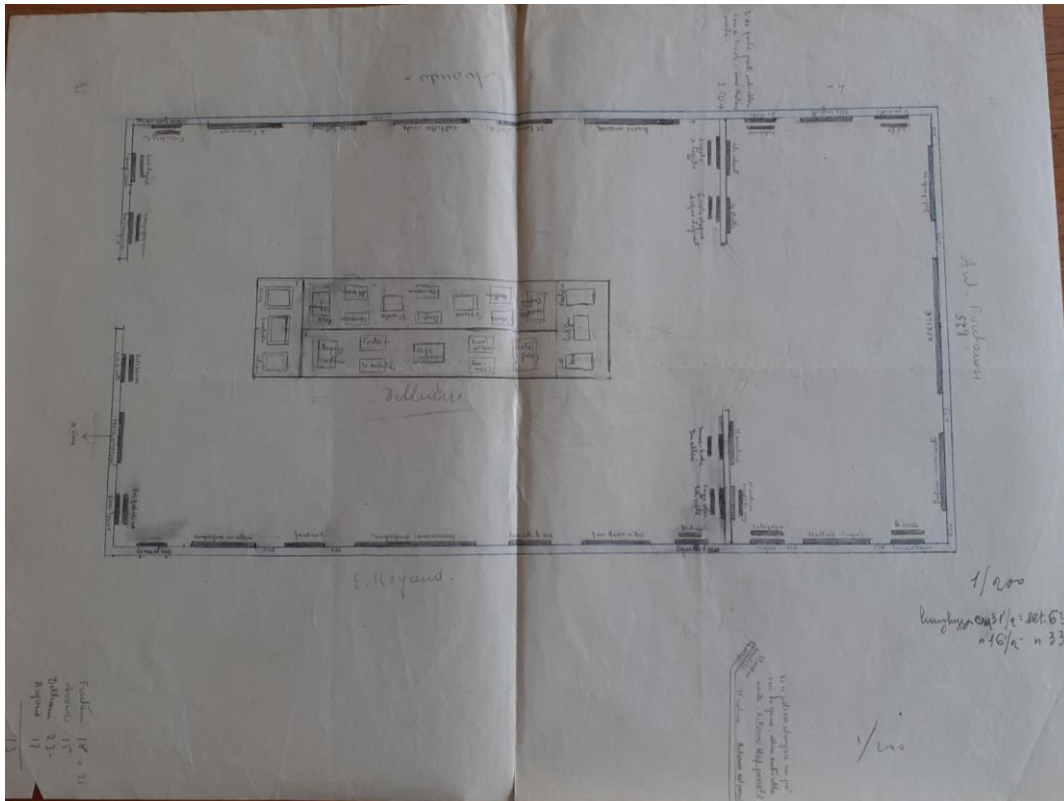


Figura 38: Appunti di Vittorio Viale su una possibile disposizione delle opere, in To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", 1951-1952.

A organizzazione ormai ultimata, Viale era stato invitato da Guido Perocco a tenere una «lezione d'arte» sui pittori piemontesi della durata di circa 50 minuti: «oltre che sull'inquadratura storica dell'argomento» l'intervento si sarebbe dovuto concentrare sull'«illustrazione [...] delle opere presenti»<sup>721</sup>. Purtroppo, per il momento, non è stato possibile trovare il testo dell'intervento, interessante oltre che per esplorare un lato poco frequentato della sua attività, anche per capire di quali fonti, tra le diverse disponibili, si fosse servito per arricchire il proprio discorso.<sup>722</sup>

La buona riuscita<sup>723</sup> che aveva premiato una mostra dalla genesi abbastanza tortuosa è testimoniata da quanto Rodolfo Pallucchini aveva scritto «al caro

<sup>721</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. /, data: 12/8/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "(illeggibile)", Pratica 2/185.

<sup>722</sup> È facile immaginare che tra le fonti scelte da Viale ci fosse Roberto Longhi, una conferma di questa ipotesi ci viene da quanto il direttore aveva scritto in una lettera indirizzata a Longhi il 19 settembre: «Sono stato a Perugia una decina di giorni fa per una breve conversazione sui nostri Piemontesi, e naturalmente mi sono riferito a tutti i giudizi Tuoi, che tanto e così giustamente onorano la paesistica piemontese». In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 1228/R, data: 19/9/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/193.

<sup>723</sup> Presso l'archivio Storico dei Musei Civici di Torino è conservata anche una lettera che Viale aveva indirizzato a Cartotti per rassicurarlo riguardo alcune critiche di cui aveva letto: la mostra «è venuta, mi pare, assai bene ed è stata ammiratissima da tutti, critici e pubblico [...] e non so quanti peccati di desiderio ho sentito da parte dei visitatori, specie per i suoi Delleani! Se qualcuno ha detto poco bene, è per proposito, come succede spesso ora nelle questioni d'arte». Interessante è inoltre, nella stessa missiva quanto Viale aveva confidato al prestatore riguardo la sala: «Ci voleva, in realtà, un po' più di spazio, ma tutti i quadri hanno in fondo il loro risalto, e specie al mattino, con la luce

Amico» Viale per rivolgergli «un caldo e affettuoso ringraziamento» per la sua collaborazione «così viva e costante e che <aveva> fruttato così larghi consensi e plausi per la magnifica mostra [...] organizzata con tanto amore»<sup>724</sup>. «Il più vivo e cordiale ringraziamento» era giunto a Viale anche da Giovanni Ponti che dava merito di come la "mostra dei Paesisti Piemontesi" avesse contribuito alla «magnifica riuscita» di quell'edizione della Biennale<sup>725</sup>.

Anche tra gli ordinatori dell'esposizione non mancarono parole di riconoscenza e felicitazioni: il 19 settembre alle domande di Longhi<sup>726</sup> «Che ti pare del successo dei "Piemontesi" a Venezia? Ce ne dobbiamo contentare, oppure poteva andar meglio?», Viale aveva risposto: «Ho saputo là [a Perugia n.d.r.] che la Mostra ha molto interessato ed è molto piaciuta: mi parrebbe quindi che dobbiamo ritenerci soddisfatti dell'esito»<sup>727</sup>.

### **«Scandali e pasticci»: le nubi di Venezia sui paesaggi piemontesi.**

Di seguito sono riportati alcuni appunti di Roberto Longhi, che, stando a Bandera<sup>728</sup>, erano serviti come promemoria per compilare una lettera inviata a Rodolfo Pallucchini per avanzare alcune proposte preliminari. Si è deciso di trascrivere questo testo perché è qui che Reycend e i paesisti piemontesi erano stati citati per la prima volta nel corso delle fasi di organizzazione dell'esposizione.

---

favorevole, Delleani, Avondo, Fontanesi e Reycend appaiono bellissimi». (In To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 805/R, data: 19/6/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni/2", Pratica 172). Un disguido che si era verificato durante lo svolgersi della mostra riguardava l'ufficio vendite. Ettore Gian Ferrari non doveva aver segnalato adeguatamente che i dipinti esposti non erano disponibili per la vendita e ai collezionisti erano giunte delle proposte di acquisto, subito inoltrate a Viale. Il direttore si era visto pertanto costretto a scrivere a Gian Ferrari una «lettera amichevolissima» che però era stata fraintesa dal responsabile dell'ufficio vendite. Cfr. To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 972, data: 15/7/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni/2", Pratica 179; e pratica: Pr. 972, data: 21/7/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni/2", Pratica 180.

<sup>724</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 24 ottobre 1952. D'altro canto, già il 23 giugno Pallucchini aveva scritto a Viale: «le sale dei Piemontesi sono visitate da un folto pubblico e molto ammirate». In Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 23 giugno 1952.

<sup>725</sup> In Ve, ASAC, Arti Visive, b.041. Viale aveva ricevuto anche i complimenti di Ettore Gian Ferrari: «La sua piccola Mostra è veramente bella e posso assicurarLe che incontra l'interesse di tutti indistintamente i visitatori, anche dei più difficili»; anche in To, AMC, CAA 764, "Arte moderna - acquisti, offerte, proposte", pratica: "Pr.1008, data: 23/7/52, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo Arte Moderna/1 (1952), Pratica 9/1".

<sup>726</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: "Pr. 1228, data: 19/9/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni/2", Pratica 193".

<sup>727</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: "Pr. 1228/R, data: 19/9/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/193". Qui Viale faceva riferimento anche a «qualche critica più o meno benevola».

<sup>728</sup> In BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit., pp. 145-146. Essendo l'archivio della Fondazione Longhi attualmente chiuso per riordino, non è stato per ora possibile prendere personalmente visione dei documenti, sia questo contributo che quello che segue sono tratti dallo studio di Maria Cristina Bandera.



Di fronte all'atteggiamento accademico della Quadriennale Romana, noi dobbiamo, senza partito preso antiottocentesco, cercare di illuminare i pochi valori reali che di quel secoli [sic] siano ancora da riconoscere.

Per es. Reycend a Torino

Per es. i divisionisti

Per es. Zandomeneghi

E negli ultimi 40 anni

Marussig – in primo luogo

Rosai? – una mostra retrospettiva

Magri – // //

### **1° Piano**

Divisionisti italiani

Zandomeneghi

Marussig

Moses Levy

Magri

Mostra di Rosai

Mostra di Morandi

Mostre retrospettive particolari

Seurat

? Renoir

Cézanne

Reycend – e i piemontesi dell'800

- alla Biennale –

Alberto Martini?

Reycend, Marussig, Levy.

### **Moderni**

Berman

Dali Fini

Picasso

Klee

Mostra di Korint e di Slevogt

Per la Germania

Mostra di Courbet

Per la Francia

### **Collezioni**

Le collezioni M.<sup>me</sup> Hahnloser

// svizzere ... Reinhardt

Circa il retrospettivo non oltrepassare i limiti naturali e cioè rammentare che la Biennale è esposizione Inter.<sup>le</sup>

Arte Moderna e Contemporanea...

Ora l'età moderna comincia dopo la metà del secolo scorso, la contemporanea con il cubismo e il futurismo

Neoclassicismo e romanticismo sono per definizione atteggiamenti culturalmente retrospettivi...

Il naturalismo no; tanto vero che non si è avuto il coraggio di chiamarlo neonaturalismo; perché ristabilire il contatto con il mondo esterno è sempre più diretto e sempre inevitabilmente nuovo – per la diversità inevitabile del rapporto uomo-natura in ogni nuovo caso – anche se l'atteggiamento può essere suggerito e protetto da posizioni più antiche... ma che non risalgono al di là del Caravaggio...

Io ho al mio attivo le seguenti proposte:

Impressionisti

Fauves

Disegni di Seurat

Perciò semmai una Mostra di Courbet che verrebbe a taglio, dopo la Mostra del Caravaggio... che ha riproposto il problema del naturalismo...

Quella che segue è la «minuta manoscritta di due facciate»<sup>729</sup> di una lettera che Longhi aveva indirizzato a Pallucchini il 24 settembre 1951. È parso utile riportarne il contenuto perché qui il professore aveva suscitato la riflessione riguardante «fino a quando risalire» con gli argomenti delle mostre retrospettive e aveva reso nota la volontà di Germain Bazin di collaborare all'esposizione con una mostra su Corot. Anche in questo caso Longhi era tornato a citare i Piemontesi e aveva fatto menzione della donazione della propria collezione di dipinti di Enrico Reycend ai Musei Civici di Torino. Da questo testo si può desumere anche la sua opinione riguardo una possibile mostra dei Sei di Torino.

Biennale<sup>730</sup> –

° Dall'esperienza delle due ultime Biennali, poss. trarre qualche considerazione...

° - Le Mostre retrospettive di "movimento" hanno avuto successo: le Mostre personali un po' meno anche perché è difficile farle bene e allora tener presente che se non si può ottenere il meglio è più saggio non farle<sup>731</sup>.

°- Circa le mostre di gruppo. Io sono incerto sulla Mostra dell'espressionismo. Ché non mi pare un movim. d'importanza fondamentali [...] come quelle, già esperite [sic], del Cubismo, del Futurismo, del Blaue Reiter, della "Metafisica" e dei Fauves.

Sarebbe una mostra triste, deprimente; con tutta la sua umanità ha finito per agire sulle forme meno elevate del subconscio.

- Circa le mostre retrospettive "ad personam"

Ad onta dell'astrattismo universale, non v'è dubbio che il pubblico amerebbe ancora vedere mostre personali della grande epoca e cioè della seconda metà dell'Ottocento, e soggiungo subito francese...

La Mostra degli impressionisti non fu che un'apertura ma era fortemente limitata.

Per parecchie biennali si potrebbe ogni volta presentare ad personam

Monet                      Sisley                      Renoir                      Césanne

Fino a quando risalire. Il problema è importante perché sento che il prof. Bazin vorrebbe darci una mostra di Corot. A mio parere la Quadriennale [sic: Biennale] non deve eccedere nei suoi excursus retroattivi.

La Quadriennale [sic: Biennale] è una Mostra d'Arte Moderna e Contemporanea. Se siamo d'accordo che l'arte moderna comincia nella seconda metà del secolo scorso, e che la contemporanea comincia quarant'anni fa, il nostro compito risulta chiaro.

Obbietterete che Constable e Turner<sup>732</sup> sono venuti, ma a mio parere già troppo retrospettivi.

In confronto ad essi va bene anche Corot, ma allora mi limiterei ai punti più salienti in cui egli era apprezzato dagli impressionisti, pur mostrando di non apprezzarli, mentre forse ne tenne conto.

<sup>729</sup> Cfr. *ivi*, p. 146.

<sup>730</sup> Cfr. *ivi*, pp. 146-148.

<sup>731</sup> Qui Bandera specifica: «[questo capoverso è stato poi barrato]».

<sup>732</sup> La mostra di William Turner era stata ordinata da John Rothenstein nel padiglione della Gran Bretagna in occasione della XXIV Biennale di Venezia, nel 1948 (cfr. *XXIV Biennale di Venezia...* cit., pp. 271-271) e quella di John Constable, sempre nel padiglione della Gran Bretagna da Sir Eric Maclagan, nel corso dell'edizione successiva (cfr. *XXV Biennale di Venezia...* cit., pp. 324-329).

In ogni caso lo vorrei affiancare con una mostra di Courbet. Può darsi che Courbet non sia molto alla moda in Francia, ma non ci sarebbe nulla di male a rilanciarlo in Italia, come ripresa dell'atteggiamento caravaggesco.

La Biennale fece già una mostra di Courbet, se non erro, nel 1910. Ma era molto vasta. Ora avrebbe un altro significato.

Insomma la Biennale non deve invadere il campo delle mostre d'arte antica, se vuol mantenere il suo carattere.

Il neoclassicismo e il romanticismo, sono essi stessi degli atteggiamenti retrospettivi...Il naturalismo no.

Perciò: Mostra di Courbet

Oppure mostra di un grande impressionista a scelta (a parte Pissarro, che non regge più di una mostra complessiva).

Mostra del Dadaismo, non ci credo a meno di fonderla col surrealismo. Di fronte a queste retrospettive francesi, si pone il problema di quelle italiane.

Qui sarà bene che la Biennale mantenga il suo tono internazionale di fronte alle tendenze della Quadriennale Romana.

Se riusciremo a scoprire valori ottocenteschi degni di essere riproposti a un pubblico internazionale, facciamole. Se no, no

Perciò sono d'accordo per una mostra seria del "divisionismo". Prima del futurismo fu l'unico movimento che tenesse conto dello svolgimento europeo recente.

Che altro ci potrebbe essere. Il risultato nullo dei macchiajoli

New York è segno abb.<sup>nza</sup> chiaro.

Se mai ci si potrebbe rivolgere al Piemonte. Una mostra di Fontanesi, accanto a Corot sarebbe l'unica che resisterebbe.

Ancora meglio una mostra di Reycend. Il caso di Reycend, unico impressionista italiano. Ho recentemente offerto in dono al Museo Civico di Torino un gruppo di opere di qs. Maestro che paiono significative. Nell'atto del dono sarei lieto che venissero esposte a Venezia al giudizio del pubblico intern.<sup>le</sup>.

Poi si potrebbe scegliere personalità italiane che negli ultimi decenni del secolo scorso abbiano intrattenuto contatti seri con la cultura francese.

Il primo caso è quello di Zandomeneghi: Import. p[er] la crisi dell'80.

Il secondo è quello di Marussig: che ha fatto da ponte tra le correnti francesi e il '900.

Il terzo, forse, quello del viareggino Moses Lévy: anch'egli interess. per il legame macchiaioli - futurismo - cub. Con risultati simili a Villon

Chiarimento dei tre casi; e loro significato.

Forse anche esaminare il caso Magri

Per il gruppo dei sei: non sono contrario, ma forse bisognerà pesarne il significato, prima di decidere.

Per la lista dei moderni italiani da esporre:

Mostre cicliche: Morandi naturalmente non vorrà, eppure...

De Pisis (già fatta... ma gli stranieri non l'hanno vista).

Sironi: non credo al peso storico di qs figura; sopratt. Il suo ultimo periodo.

Mafai: una mostra?

Guttuso: una mostra completa. allora vi possono rientrare molti altri:

Carrà ha già avuto una sala

Maccari...

Per la scultura, sono più scettico; dopo la retrospettiva di Martini e di Rosso e quella, del resto fallita, di De Fiori, non abbiamo più nulla da dire. Marino ha già avuto una sala, Manzù anche.

Questo dipende dalla mancanza di destinaz. d. scultura, si perché sta nei giardini dei musei o nei parchi dei miliardari, ma provatevi a metterla sulle piazze per vedere cosa succederebbe.

Una mostra di Rosai sarebbe utile, se ben fatta.

Per l'arte moderna  
una mostra del surrealismo ben fatta,  
Tanguy, Magritte

Dali

Berman

Seligmann

Ernst

La [...]

Balthus

Fini, e qualche disegnatore forse Clerici

E allora una mostra completa di Marquet, o di Dufy.

O qualche Peintre du Dimanche come Bauchant [cfr.], Séraphine, Bombois etc.

In fondo l'unico da esporre sarebbe: Weber

L'idea d[ella] collez[i]one è buona;

Ma bisogna andarci piano

Esporre collez[i]oni complete è dubbio che ci si riesca, oppure si verrà attaccati:

Ricordarsi di Mme [...]

Io mi domando se non sarebbe bene cercare di formare collez. Ideale esponendo pezzi famosi staccati da qs. o quella collezione: poniamo: la Loge di Renoir di Courtauld

La première sortie di [...]

o un Matisse famoso: La femme au Chapeau

Giulio Carlo Argan, impossibilitato a partecipare alla prima riunione del Comitato di Esperti, aveva inviato a Pallucchini le proprie impressioni sulla bozza del programma e formulato alcune contro-proposte. In particolare, il professore non aveva potuto dissimulare la propria «perplexità» nei confronti di Corot e aveva suggerito al suo posto Toulouse Lautrec «pittore, disegnatore, cartellonista». Interessante è anche quanto viene detto del Divisionismo «pittura che, fortunatamente, non interessa più nessuno»; da questa sua considerazione è poi scaturito il suggerimento per una mostra di Federico Zandomenghi.

Chiar.mo Prof. Rodolfo Pallucchini<sup>733</sup>

Caro Pallucchini,

mi spiace che l'impegno precedentemente preso, come già sai, con l'Università per Stranieri di Perugia m'impedisca di essere presente alla prima riunione del

<sup>733</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041,26 settembre 1951. La lettera è scritta su carta intestata del "Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione generale antichità e belle arti."

Comitato di Esperti; sii tanto gentile da porgere le mie scuse sia all'on. Ponti, sia agli illustri colleghi italiani e stranieri del Comitato. Come tu stesso mi hai suggerito, mi affretto a mandarti le mie osservazioni al programma abbozzato dalla Segreteria Generale, e le mie proposte in merito.

In linea di principio, ritengo che sia opportuno dare alle singole retrospettive uno sviluppo ampio e conclusivo, anche a costo di limitarne il numero. Ove s'incontrassero gravi difficoltà nel radunare un numero rilevante di opere veramente rappresentative d'uno stesso artista, reputo preferibile documentare in modo esauriente un solo, determinato periodo della sua attività. Anche mi sembra desiderabile che le varie mostre siano tra loro collegate, nei limiti del possibile, da un nesso storico: sì che nel loro insieme rappresentino validamente alcune delle linee maestre dello sviluppo storico dell'arte moderna.

È per questo principio che, passando all'esame dei singoli punti del programma, non posso dissimulare la mia perplessità circa la progettata mostra di Corot: artista di primissimo rango e come tale di generale interesse, ma di fatto poco collegato con quelli che mi sembrano essere gli interessi degli artisti contemporanei nei confronti del passato. Una tal mostra sarebbe altamente rappresentativa e darebbe grande prestigio alla Biennale; ma sarebbe piuttosto dedicata agli storici dell'arte che non agli artisti, cui pure la Biennale deve servire di chiarimento e di orientamento. Non oso pronunciare, a proposito di questa mostra, un voto contrario, che mi parrebbe addirittura sacrilego: ma suggerisco che si cerchi, tra i grandi maestri francesi dell'Ottocento, un'altra figura che interessi più da vicino i problemi espressivi degli artisti contemporanei. Anticipo la proposta, che mi riservo d'illustrare più innanzi: Toulouse-Lautrec, in tutta la sua attività di pittore, disegnatore, cartellonista.

Aderisco invece alla progettata mostra dell'Espressionismo, nei limiti cronologici indicati dal programma (1902-1909): e molto più se la proposta relativa a Toulouse-Lautrec dovesse essere accolta e realizzata. Verrebbe così, con altre mostre da studiarsi, ad essere rappresentato con una certa ampiezza il periodo, assai interessante, che va dal 1890 al 1910; e cioè i problemi, le istanze e le inquietudini che precedono e affiancano le grandi iniziative "rivoluzionarie" dei Fauves e dei Cubisti.

Evidentemente è doloroso dover rinunciare ad una mostra Van Gogh; ma anche da altre fonti mi risulta con certezza che le difficoltà sarebbero insormontabili. Approvo senza riserve le progettate mostre di Edvard Munch e di Soutine; e anche quella di Pascin, sebbene di gran lunga più scialba. Quanto a Grosz, la sua opera grafica negli anni dell'altro dopoguerra conserva (o ritrova) oggi un aspro accento d'attualità; comunque, non bisognerebbe estendere la presentazione alla sua attività recente, poco meno che insignificante.

Mostra del Dadaismo: su questa proposta, se si dovesse giungere ad una votazione, il mio voto sarebbe nettamente contrario. Come corrente di cultura figurativa, fu tra le più esigue e infeconde, anche se vi aderirono uomini come Arp e Duchamp. Né, riproposte che fossero all'esame o al giudizio, potrebbero più salvarsi opere come quelle di Picabia e vari altri, che pur ebbero ai loro tempi un successo di scandalo. L'aggiunta (inevitabile, posto che nell'arte figurativa il Dadaismo fu soprattutto il riflesso di un atteggiamento letterario) di materiale documentario non figurativo renderebbe la mostra anche più snervante e, quel ch'è peggio, finirebbe per conferirle un carattere commemorativo e celebrativo.

Mostra di Odilon Redon: avrebbe per molta parte del nostro pubblico un carattere di novità, ma bisognerebbe limitare il numero delle opere, la cui qualità è generalmente debole. Ma poiché si parla di Redon e del simbolismo, cioè d'una pittura che tende a confondersi con la poesia, perché non includere Redon in una mostra più estesa e rivolta a documentare, anche attraverso altri artisti (p.e. Vuillard) quello che fu veramente l'incontro di pittura e poesia sul finire del secolo scorso? André Chastel è uno specialista dell'argomento e saprebbe preparare su questo tema una mostra piena di finezza.

Alla mostra di Salvator Dalì, non bastando fortunatamente l'immoralità a fare un artista, esprimo un voto recisamente, violentemente contrario.

Costui non ha nulla a che vedere con la pittura, e la sua presenza alla Biennale sarebbe un'offesa per quanti artisti faticano a cercare nel loro interno una sia pur piccola verità da dire al mondo.

Sono invece favorevole alla mostra di Miro; ed anche alla mostra, purché scelta con molta cura, di Vallotton. Quest'ultima potrebbe forse essere allogata nel padiglione della Svizzera.

In linea di massima sono favorevole alla mostra del gruppo "De Stijl": a proposito della quale, però, non posso <fare> a meno di rilevare che essa dovrebbe essere presentata nell'allestimento originale studiato da Rietveld, e occuperebbe così quattro grandi sale, con un materiale forse più adatto ad una Triennale che ad una Biennale (modelli e progetti architettonici, mobili etc.).

Sono favorevole alla progettata mostra di pittura cinese dal '600 ad oggi, essendone evidente l'interesse.

Per quanto riguarda la scultura, sono d'accordo sui nomi di Brancusi, Lipchitz e Calder: un poco meno su quello di Archipenko. Ma rimando, per questo, ad alcune proposte che esporrò più avanti.

Italiani: qui il problema si fa più delicato. Infatti, che dire del Divisionismo italiano se non che fu un'idea presa a prestito e spesa piuttosto male? Temo che un'iniziativa come questa, se adottata, provocherebbe le reazioni che hanno suscitato le retrospettive annunciate dalla Quadriennale romana<sup>734</sup>: e poi, per dirla in termini chiari, quella pittura non interessa, fortunatamente, più nessuno. Personalmente preferirei vedere rievocati quegli italiani che, avendo capito che la lingua della pittura moderna era il francese, si scomodarono almeno ad andarlo a imparare a Parigi: De Nittis, in primo luogo, e poi Zandomenighi e lo stesso Boldini.

Non escludo poi la possibilità di una piccola, selezionatissima mostra di pittura italiana della fine dell'Ottocento e del primo Novecento: scelte con l'unico scopo di dimostrare che quel che v'era d'autentico, benché modesto, nella pittura italiana di quegli anni era proprio agli antipodi della pittura ufficiale. Ma riconosco che, alla difficoltà della scelta e della raccolta, corrisponderebbe un risultato assai tenue.

Sono perfettamente d'accordo sull'opportunità di presentare anche una buona collezione privata, nel suo insieme; condivido le indicazioni del programma (Pallini, Mattioli): poiché tuttavia ritengo che non più di una collezione privata dovrebbe essere presentata, dovrebbe darsi la precedenza alla stupenda collezione Hanloser, ove fosse possibile ottenerla.

Vengo ora alle proposte personali. Non potendosi, a mio avviso, non tener conto del fatto che il momento artistico attuale è caratterizzato da un dibattito, invero abbastanza confuso di realismo e astrattismo, mi sembrerebbe assai opportuno che la Biennale concorresse a chiarire le premesse storiche di quell'antitesi, pur senza intervenire comunque nella discussione. Perciò i due periodi storici sui quali dovrebbe cadere l'accento sono: il periodo precedente al Cubismo e al determinarsi delle correnti "formalistiche" ad esso collegate; ed il periodo immediatamente seguente al Cubismo, ed ai suoi sviluppi e le sue interpretazioni in Francia e fuori.

Ho già detto che una mostra di Toulouse-Lautrec avrebbe un vivissimo interesse attuale, nel senso di chiarire l'origine di talune "istanze sociali" sulle quali oggi molto s'insiste; e che una tal mostra si legherebbe assai bene con quella di Munch. Propongo ora di aggiungere alla mostra Toulouse ed alla mostra Munch

---

<sup>734</sup> Le mostre retrospettive della VI Quadriennale di Roma, svoltasi tra 1951 e 1952, erano state dedicate ai bozzetti di Antonio Canova, a Emilio Gola, Vincenzo Gemito, Francesco Paolo Michetti, Armando Spadini, Amedeo Modigliani, Lorenzo Viani, Arturo Martini, Osvaldo Bigioni, Norberto Pazzini, Gaetano Martinez, Concetto Maugeri e alla Caricatura, quest'ultima ordinata da Petrucci.

una mostra di Picasso pre-cubista, fino alle "Demoiselles d'Avignon", ed una mostra del periodo di Rouault più dipendente da Toulouse (1905-15).

Per il periodo post-cubista mi parrebbe importante presentare Delaunay e Marcel Duchamp, l'uno e l'altro poco noti in Italia. So anche che molti artisti gradirebbero una riassuntiva di Leger; e benché personalmente non nutro soverchio entusiasmo per l'opera di questo pittore, convengo che sarebbe utile una larga documentazione del suo sviluppo. Soltanto nel caso che la mostra del gruppo "De Stijl" fosse praticamente irrealizzabile, proporrei di scegliere tra una personale di Mondrian e la ripetizione della mostra allestita l'anno scorso a Monaco dal Grote "Die Maler am Bauhaus".

Per quanto riguarda gli scultori, mi limito a proporre di sostituire il nome di Antoine Pevsner a quello di Archipenko. Ma, poiché ho fondate ragioni di ritenere che la migliore scultura moderna l'abbiano fatta i pittori, mi permetto di raccomandare al Comitato una mostra che sia appunto la mostra della scultura dei pittori: da Daumier a Degas, a Renoir, a Matisse, a Picasso, a Braque, a Boccioni. Ricordo a questo proposito l'interesse vivissimo della mostra delle sculture di Matisse, alla Maison de la Pensée française.

Un'ultima proposta: come giudica il Comitato la possibilità di allestire una larga esposizione dei bozzetti per scene di teatro immaginati dai maggiori artisti contemporanei? Tra le conseguenze del Cubismo, questa del rinnovamento totale del decor teatrale e della concezione stessa dello spettacolo non mi sembra delle meno importanti; e Venezia mi pare la sede più adatta per una rievocazione del movimento dei "peintres au theatre" [sic].

E mi pare di aver finito. Non mi resta, caro Pallucchini, che salutarti molto cordialmente, con la preghiera di porgere i miei saluti ai Colleghi del Comitato, che spero d'incontrare in una prossima riunione.

Il tuo  
Giulio Carlo Argan<sup>735</sup>

Quello che segue è il primo parere di Costantino Baroni sul programma di massima della XXVI Biennale; il direttore dei Civici musei milanesi aveva molto sinteticamente annotato le proprie considerazioni per ciascuna proposta presentata da Pallucchini per poi aggiungere «i Nabis, da Bonnard a Vuillard».

26 Settembre 1951<sup>736</sup>

Caro Pallucchini, rispondo subito alla tua del 24. Per la convocazione alla seduta del 10 ottobre sta bene; soltanto sta a vedere se ce la farò. Sono tornato a casa da Venezia piuttosto stanco e, mettermi daccapo in treno, non mi sorride del tutto. Se per caso tu potessi combinare di ospitare me e il mio autista nella Foresteria di Palazzo Reale, probabilmente ce la farei. Verrei in auto per rientrare a Milano entro lunedì stesso (è necessario). Intanto tu conta pure sulla mia partecipazione.

Quanto alle segnalazioni di mostre in programma, ti riassumo qui la mia prima impressione:

- 1) Mostra Corot: benissimo
- 2) Espressionismo; idem. Si potrebbe far figurare qui anche Munch (fondamentale) e Grosz.

<sup>735</sup> La lettera presenta un *post-scriptum*, in cui Argan forniva un nuovo indirizzo per evitare «ritardi sul recapito della corrispondenza».

<sup>736</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 26 settembre 1951. La lettera è scritta su carta intestata del "Comune di Milano. Castello Sforzesco. Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte".

- 3) Van Gogh: impossibile ad avere per la stagione estiva, il complesso del museo di Otterloo
- 4) Mostra del Dadaismo: ci andrei piano.
- 5) Odilon-Redon: benissimo
- 6) Salvator Dali, Miro, Der Stijl: lascerei perdere
- 7) Mostra di pittura cinese [sic]: lascerei perdere. Piuttosto Hokousai
- 8) Brancusi, Archipenko, Lipchitz ecc.: perché non pensare invece alla scultura francese da Degas a Maillol?
- 9) Divisionismo italiano: è, nei raggiungimenti, povera cosa.
- 10) Collezioni private: appoggio senz'altro i nominativi di Mattioli e Hanloser.

Di mio aggiungerei infine la proposta di presentare alla Biennale i pittori Nabis, da Bonnard a Vuillard ecc. Una mostra del genere fu recentemente e con successo organizzata in Svizzera.

Con i migliori saluti (e ringraziamenti per la bella ora passata insieme a Burano)

Tuo  
Costantino Baroni

Di seguito è riportata parte della trascrizione di quanto emerso durante la prima riunione del Comitato Internazionale di Esperti, che aveva visto riuniti, come si avrà modo di vedere, esclusivamente i membri italiani. Delle numerose pagine che la componevano si è deciso di trascrivere qui esclusivamente quelle che testimoniano le decisioni prese per la "Mostra dei Paesisti piemontesi dell'Ottocento", per l'organizzazione della quale tutti i Commissari si erano detti d'accordo «anche per non fare dire che la Biennale <avesse> un partito preso verso l'800» e per i suoi ordinatori. È infatti da questi fogli che si possono desumere le cause dei fraintendimenti tra Petrucci, Viale e Dragone.

Dopo aver nominato Roberto Longhi presidente della seduta, il Comitato aveva passato in rassegna le proposte e ne aveva discusso le possibilità. Talvolta, oltre alle informazioni di carattere organizzativo fornite dal segretario generale, si possono riscontrare digressioni dovute alla non sempre chiara divisione dei ruoli tra Comitato Internazionale degli Esperti e Commissione Esecutiva, incaricata di formulare gli inviti agli artisti italiani: Roberto Longhi e Carlo Alberto Petrucci in quell'edizione avevano fatto parte di entrambi gli organi.



1° SEDUTA DEL COMITATO INTERNAZIONALE DI ESPERTI PER LA XXVI BIENNALE<sup>737</sup>

tenutasi il giorno di lunedì 1° ottobre 1951. La seduta ha inizio alle ore 9.45. sono presenti i Commissari: prof. Costantino Baroni, prof. Pericle Fazzini, prof. Roberto Longhi, prof. Rodolfo Pallucchini, prof. Carlo Alberto Petrucci, prof. Gino Severini e Umbrò Apollonio. Assente giustificato il prof. Carlo Giulio Argan<sup>738</sup>.

Il prof. Pallucchini porge ai membri del comitato un saluto da parte del Presidente, on. Ponti, che è assente per cura, e li ringrazia d'aver accettato l'incarico. Spiega come l'organizzazione della prossima Biennale sia affidata alle due Commissioni che, benché abbiano compiti differenti, sono legate una all'altra. Spiega altresì che, benché il Comitato di Esperti si componga anche di stranieri, alle convocazioni saranno invitati soltanto membri italiani, mentre agli stranieri saranno richieste soltanto delle proposte da esaminare nelle riunioni. Il Prof. Pallucchini fa presente che si è pressati dal poco tempo a disposizione, e ciò non per colpa della Biennale.

Baroni: si potrebbe sapere se hanno aderito tutti i componenti, anche gli stranieri?

Pallucchini: tutti i membri italiani hanno accettato<sup>739</sup>, anche Argan, che oggi è assente. Per gli stranieri, mancano ancora le adesioni di Sandberg e di Soby<sup>740</sup>, e ciò penso dipenda dalle distanze. A me pare ora che, prima di procedere nei lavori, sia bene fare la designazione del presidente della seduta.

Longhi: io direi che i lavori fossero condotti dalla Segreteria della Biennale, anche perché è essa che ha il materiale per le discussioni; d'altra parte si tratta di una cosa interna, è cioè un precedente per i verbali interni, non un precedente ufficiale.

Pallucchini: ma noi abbiamo due Commissioni che procedono parallele, ciascuna col suo compito, e penso che la Commissione esecutiva potrebbe reclamare che in questo Comitato non si sia proceduto alla nomina di un Presidente.

Longhi: ma poiché il tramite tra le due Commissioni è sempre la Segreteria... (I membri del Comitato fanno osservare che per la regolarità di tale designazione mancano Argan e i membri stranieri. Nonostante la spiegazione del prof. Pallucchini che i membri stranieri, anche su proposta del Consiglio d'Amministrazione, daranno i loro suggerimenti per iscritto, si insiste dicendo che non c'è bisogno di un presidente).

Non si nomina il Presidente alla riunione.

Pallucchini: ora si potrebbe cominciare dallo schema di lavori proposto dalla Segreteria.

Petrucci: vorrei chiedere ai membri del Comitato di voler cercare quest'anno di evitare quei dissensi che sorgono per una partecipazione italiana, che qualche volta è eccessiva per le pattuglie di punta, e di svalutazione per le fanterie. Voglio dire che forse sarebbe bene considerare anche un po'. Il grosso della parte italiana, che pure ha dei valori importanti ed è spesso trascurata. È una cosa doverosa: io penso, ad esempio, a Corona, che a un certo momento fu messo da parte: bisognerebbe equilibrare, in questo senso l'attività della Biennale.

Pallucchini - Longhi: in ogni modo, questo è un problema che sorgerà in un secondo tempo, dato che è compito dell'altra Comm.

<sup>737</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.045, 1° ottobre 1951.

<sup>738</sup> Del punto di vista di Argan si era tenuto conto grazie a una lettera inviata dal Professore, il cui contenuto era stato letto e discusso dagli altri membri del comitato nel corso della riunione.

<sup>739</sup> Verosimilmente ci si sta riferendo al citato caso di Lionello Venturi.

<sup>740</sup> Il nome di James Thrall Soby non compare tra quelli dei membri del Comitato Internazionale di Esperti dell'anno 1952, prese invece parte a quest'organo nel 1954, nel 1956 e nel 1960. Cfr. <http://asac.biennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=463648&c=r> (ultimo accesso: 28/09/2021).

Baroni: io credo che più siamo scaricati di queste responsabilità che riguardano la partecipazione italiana, e meglio è

Pallucchini: Allora vediamo questo schema, che non è un programma ma raccoglie solo appunti di idee che la Segreteria ha fissato.

Longhi: Vorrei far precedere la discussione sulle retrospettive nostre.

Pallucchini: Ciò è bene anche nei riguardi dello spazio. Il Consiglio d'Amm. ha voluto determinare lo spazio che nel padiglione italiano va riservato alla parte straniera, cercando di aumentarlo, per quanto è stato possibile, anche in considerazione della nuova Biennale sorta quest'anno in Brasile. Così la partecipazione italiana verrà un po' ristretta; d'altra parte quest'ultima dovrebbe essere discriminata su un piano di alte qualità per essere messa a confronto con quella straniera. (Il prof. Pallucchini mostra sulla pianta la divisione del padiglione, i lavori fatti, ecc.)

Longhi: Nello spazio riservato agli italiani vengono comprese soltanto le mostre storiche di italiani, o anche di stranieri?

Pallucchini: solo di italiani. Anzi dirò che il Consiglio ha fatto voti perché il salone centrale sia riservato esclusivamente a mostre di italiani.

Longhi: ma mi pare che il Consiglio non si sia reso conto della contraddizione in cui è caduto, di voler conservare alla Biennale un carattere quanto più possibile d'internazionalità, e dare nello stesso tempo ai soli italiani posto nel salone. Perché, se noi decidiamo, per esempio, di tenere una mostra francese superiore ad un'altra italiana, non vedo di dover dare alla mostra francese il salone principale, dove il pubblico si alimenta di belle cose, discute, critica, ecc.

Pallucchini: Ma se noi oggi vogliamo venire ad una decisione di questo genere, la cosa sarà poi fatta presente al Consiglio d'Amministrazione.

Longhi: Certo, e bisognerà appoggiarsi sul fatto che un veto del genere sarebbe in contrasto con il carattere internazionale della Biennale.

Pallucchini: Dunque accantoniamo anche questa questione, e se vogliamo incominciare con gli italiani...

Severini: Un artista finissimo, che io vedrei molto volentieri è Pellizza da Volpedo.

Longhi: io lo vedrei affiancato al divisionismo.

Petrucci: Io sarei d'accordo per Pellizza, Segantini: Previati lo terrei un po' da parte.

Longhi: Ci orientiamo verso la possibilità di una mostra del divisionismo.

Severini: Un pittore che mi interessa è Lega.

Pallucchini: Pregherei Severini di accantonare questo nome. Ora mi pare sarà bene che io legga le mostre storiche che si fanno quest'anno alla Quadriennale (legge il programma della Quadriennale per quanto riguarda le retrospettive).

Longhi: (poiché durante la lettura è stato fatto il nome di Segantini) Dunque vedete, loro cercheranno di avere i migliori Segantini e per le retrospettive, visto che ci sollevano in parte dal compito, vediamo quello che ci resta.

Prima del divisionismo, l'unica scuola che ha avuto il riconoscimento incondizionato è "la scuola piemontese" dell'800" [sic]. Una mostra Fontanesi, Delleani, Avondo, Reycend, ecc. sarebbe una mostra seria; dal '55 al '60 [sic] Fontanesi e i piemontesi hanno conosciuto bene Corot; per cui io non escludo che, se vogliamo fare qualcosa di retrospettivo, 5/6 Fontanesi, 5/6 Delleani, ecc. andrebbero molto bene

Pallucchini: anticipo questa proposta: tra le nostre idee ce n'era una, di esporre una qualche collezione italiana. Questa potrebbe occupare uno di quei padiglioni che, sicuramente, rimarranno liberi. Mi sono confermato in questa idea ieri facendo visita a Stramezzi, che oltre ad opere del '900, possiede anche dipinti molto importanti di macchiaioli toscani.

Longhi: ci metteremo sicuramente in lizza con la Quadriennale, che per i suoi macchiaioli si rivolgerà a Stramezzi.

Ad ogni modo, mi pare che per la proposta delle collezioni ci sia una riserva di principio, per la quale bisogna andare molto cauti. Si mormora: perché questa

e perché non l'altra. Si penserà che, dopo l'esposizione alla Biennale, il collezionista metterà tutto in vendita, valorizzando. È una cosa molto delicata. Bisognerebbe solo che all'atto dell'esposizione il collezionista dichiarasse che la sua collezione è destinata ad un Museo.

(gli altri membri sono d'accordo)

Baroni: Quella di Jesi<sup>741</sup> sarebbe una bella collezione.

Pallucchini: Jesi interessa il '900 mentre quella di Stramezzi è bella anche relativamente all'800.

Baroni: Certo che per la collezione Hanloser...

(tutti sono d'accordo che l'esposizione della collezione HANLOSER sarebbe una cosa importantissima, meravigliosa.)

Pallucchini: Se il Comitato mi dà il via, una volta che il padiglione che dovrà ospitarla risulti a disposizione si potrà tentare.

Longhi: Noi ci troviamo in contrasto con il tempo a nostra disposizione che è troppo limitato. Invece di una collezione completa la Biennale potrebbe fare una specie di album suo, "pizzicando" 10/20 pezzi famosi che gli italiani non hanno ancora visto, ma chiedendo a queste collezioni o Musei un solo pezzo: sarà più facile così scegliere bene e ottenere la concessione. Bisognerebbe dedicare, insieme, una mezza giornata per la scelta dei pezzi; si farebbe così una collezione ideale della Biennale.

Pallucchini: Ritorniamo alla proposta Longhi di fare una MOSTRA DELL'800 PIEMONTESE.

Petrucci: Io proporrei anche di esporre le incisioni di questi artisti Piemontesi.

Apollonio: Vorrei dire, a proposito di questo '800 piemontese, che c'è la proposta della mostra Corot.

Longhi: Lei ha notizie particolari di come la vedrebbe Bazin?

Apollonio: C'è un progetto, lo deve avere Pallucchini (il prof. Pallucchini è momentaneamente uscito dalla stanza)

Fareste così, chiede Apollonio, Corot, '800 piemontese e divisionismo italo-francese?

Baroni: anche francese, non saprei...

Longhi: scegliendo bene, qualche bel pezzo di Parigi credo te lo daranno. Sarebbe bello vedere come italiani e francesi messi accanto, si bilanceranno.

[...]

(tutti i membri del Comitato dicono di essere d'accordo per la mostra dell'800 piemontese, anche per non fare dire che la Biennale ha un partito preso verso l'800)

Petrucci: (si rivolge a Longhi) Lei ha visto quella pubblicazione di Dragone sull'800 italiano<sup>742</sup>?

Apollonio: Dragone ci sarebbe molto utile.

Longhi: Per questa mostra c'è un bel gruppo di Reycend che io ho regalato al Museo Civico di Torino.

(chiede a Petrucci se la Calcografia ha belle incisioni dei maestri dell'800 Piemontese).

Petrucci: Sì, meno Fontanesi.

[...]

<sup>741</sup> A proposito, vedasi: GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *La collezione Emilio e Maria Jesi*, Varese, Amici di Brera, 1981.

<sup>742</sup> ANGELO DRAGONE, JOLANDA DRAGONE CONTI, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, 1947.

Pallucchini: Ora, riprendendo la prima idea della mostra dell'800 piemontese, penso che essa si può legare bene con una mostra di Corot.

Longhi: Appunto. Certo che se non si facesse l'800 piemontese, a Corot sarebbe da preferirsi Kurbert [sic]

Pallucchini: si voleva farlo nel '50 e non ci siamo riusciti. Ora per Corot se ne occupa Bazin (legge ai commissari lo schema della mostra).

Longhi: Lei crede di ottenere, in linea di massima, i prestiti?

Pallucchini: Credo di sì. Allora siamo tutti d'accordo anche per Corot? (i componenti il Comitato approvano questa mostra).

[...]

Pallucchini: [...] Ora vediamo i nomi per l'800 piemontese.

Petrucci: Perché non interessiamo Dragone? È un uomo meticoloso, ma lavora molto, ha bisogno di lavorare ed ha l'impressione di essere un po' trascurato. C'è poi Giuliano Brigante [sic].

Pallucchini: Io direi di interessare anche Viale.

Longhi: Sono d'accordo anch'io per il Direttore del Museo Civico di Torino.

Pallucchini: Io sarò a Torino la settimana ventura. (tutti approvano i tre nomi).

Il 30 Ottobre 1951<sup>743</sup>, dopo una visita a Torino, Pallucchini aveva notificato a Longhi e agli altri membri italiani del comitato<sup>744</sup> che Viale, pur non avendo escluso la possibilità «di valersi della collaborazione di altri competenti, tra cui, in primo luogo, quelli consigliati dal Comitato», aveva tuttavia espresso il desiderio di «essere l'unico responsabile» della sezione. Tale presa di posizione doveva aver destato il disappunto di Dragone<sup>745</sup> che doveva aver scritto a Petrucci per chiedere spiegazioni a riguardo e lamentare «una certa atmosfera ostile», di cui non aveva saputo darsi ragione. Il direttore della Calcografia Nazionale non aveva potuto far altro che rivolgersi a Pallucchini perché intercedesse con Viale per farlo ricredere<sup>746</sup>.

Roma, 31 ottobre 1951<sup>747</sup>

Caro Pallucchini,

Non avrei alcuna ragione d'interloquire sulla definitiva scelta del Prof. Viale a Commissario unico per la Mostra dei Maestri Piemontesi del secondo

<sup>743</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041. La proposta avanzata era pertanto quella di indicare Viale come ordinatore e Dragone e Briganti come consulenti; anche in BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit., p. 149.

<sup>744</sup> Da un appunto manoscritto si evince che la comunicazione è stata inoltrata a tutti i membri del comitato tranne Petrucci.

<sup>745</sup> Angelo Dragone aveva espresso alcune riserve sia sulla mostra organizzata alla Biennale sia sulla mostra del centenario della Società Promotrice di Belle Arti. Cfr. ANGELO DRAGONE, *Maestri Piemontesi del secondo Ottocento, in occasione della Mostra alla XXVI Biennale di Venezia*, Torino, Stabilimento Grafico Impronta, 1952. Sulla mostra, vedasi: *Mostra del Centenario della Società della Promotrice di Belle Arti in Torino...* cit.

<sup>746</sup> Nonostante il dissenso espresso più volte da Petrucci per la scelta di Viale come ordinatore unico dell'esposizione, Argan (Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 1° novembre 1951) e Baroni (Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 3 novembre 1951) avevano subito espresso il loro favore.

<sup>747</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 31 ottobre 1951.

Ottocento, se non fosse per la conseguente esclusione del dott. Dragone dalla Commissione stessa.

Nella nostra seduta io feci il suo nome perché la pubblicazione esauriente e precisa da lui recentemente fatta sull'argomento, costituiva a parer mio, più che una indicazione, un vero e proprio titolo. E anche perché conosco per esperienza personale l'attività, la serietà e le belle doti di organizzatore del Dragone.

Questa sua esclusione non può a meno di svalutare una fatica ponderosa, né può mancar d'influire sul morale assai sensibile dell'interessato, già scosso da una certa atmosfera ostile che, a quanto in passato ebbe a riferirmi, egli sente intorno a lui senza riuscire a spiegarsene le ragioni. Le dico questo, naturalmente, in via del tutto riservata e a solo titolo di cronaca.

Non so in che termini si sia svolta la Sua conversazione col Prof. Viale; ma se Lei ritiene che ci possa esser la possibilità di fargli presente la situazione, e giudica ciò equo ed opportuno, vorrei pregarLa di tentare.

La scelta di Valsecchi in luogo di Vitali è ottima.<sup>748</sup>

Ho avuto, come vede la carta intesta e La ringrazio.

Le sarei grato se volesse dirmi senza impegno e approssimativamente la data per la riunione della seconda Commissione, affinché io possa adattarvi il mio programma di lavoro, sempre più complicato.

Coi saluti più cordiali, mi creda, Suo  
Carlo Alberto Petrucci

Nella propria risposta Pallucchini aveva ammesso che nonostante l'esclusione di Dragone lo avesse molto dispiaciuto, la scelta era stata necessaria perché Viale, che era il solo a conoscere «tutta la situazione dei dipinti» che interessavano la mostra, «avrebbe accettato soltanto se l'incarico fosse stato affidato a lui solo».

Venezia, 7 novembre 1951<sup>749</sup>

Caro Petrucci,

Non Le nascondo che è spiaciuto anche a me l'esclusione del Dottor Dragone dalla Commissione per la mostra dei Maestri piemontesi del secondo Ottocento. D'altra parte nel mio colloquio con il Dr. Viale è risultato che questi avrebbe accettato soltanto se l'incarico fosse stato affidato a lui solo. La situazione era estremamente delicata ed io non potevo fare altro che andare incontro al suo punto di vista, dato che egli conosce ed ha in mano tutta la situazione dei dipinti che ci interessano. Se avessi insistito oltre, egli avrebbe senz'altro declinato l'incarico e ci avrebbe quindi lasciati, praticamente, in grave imbarazzo, poiché non v'è dubbio che egli sia la maggiore autorità in merito a Torino. Ho dovuto perciò ripiegare, ma riuscendo a farmi promettere che egli avrebbe chiamato privatamente il Dr. Dragone a collaborare alla Mostra.

Non sono in grado ancora di precisarLe la data della riunione della Commissione Esecutiva, anche perché prima deve aver luogo la riunione del

<sup>748</sup> Valsecchi era stato nominato commissario ordinatore della mostra retrospettiva del Divisionismo in Italia.

<sup>749</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 7 novembre 1951.

Consiglio d'Amministrazione. Spero però che sia possibile riunire questa commissione entro il corrente mese.

Voglia gradire, caro Petrucci, i miei migliori saluti

Prof. Rodolfo Pallucchini  
Segretario Generale

Petrucci era tornato sulla questione Viale/Dragone il 10 dicembre 1951 in una lettera "riservata personale" quando, dopo aver ricevuto un espresso di Dragone, si era venuto a trovare «tra l'incudine e il martello». Stando a quanto lo studioso gli aveva confidato sull'ambiente di Torino, si era reso necessario, per il bene della Biennale, che Pallucchini indirizzasse subito delle parole di chiarimento a Dragone e cercasse di persuadere Viale «a un gesto che salvasse l'amor proprio di entrambi»

Riservata personale

Roma, 10 Dicembre 1951<sup>750</sup>

Caro Pallucchini,

Ricevo in questo momento dal Dott. Dragone un espresso del quale immaginerà certo il contenuto. Ha saputo dai giornali la situazione, e si rivolge a me con parole accorate per avere aiuto e consiglio.

Io mi trovo fra l'incudine e il martello. Da un lato il doveroso, elementare riserbo verso la Biennale; dall'altro l'affetto e la stima per un amico al quale non posso negare la mia solidarietà anche perché è stato in varie occasioni un intelligente, premuroso e disinteressato mio collaboratore.

Non essendo autorizzato a metterlo al corrente di quanto è avvenuto, ho creduto tuttavia opportuno di rassicurarlo sopra le ottime disposizioni che la Biennale ha a suo riguardo affinché egli non faccia risalire ad essa la responsabilità della stroncatura del suo lavoro e del Centro di Studi da lui fondato<sup>751</sup>. Ciò gli avevo già in precedenza fatto capire quando, senza specificare alcunché, lo avevo assicurato del mio eventuale appoggio per una qualsiasi occasione favorevole che si fosse presentata.

Una reazione da parte sua non può mancare; e potrebbe prendere forme spiacevoli. Quanto egli mi dice nei riguardi dell'ambiente di Torino non è edificante. Penso che occorra evitare di coinvolgere la Biennale in pasticci del genere, offrendo ai suoi nemici, che incoraggiati dal chiasso della Quadriennale, vanno aumentando, l'opportunità, sia pure illusoria, di un nuovo fronte. Non dico questo nei riguardi personali di Dragone, che ha il senso della misura. Credo che una parola chiarificatrice di Lei, Pallucchini, a Dragone e un tentativo verso Viale per persuaderlo ad un gesto che salvasse l'amor proprio di entrambi, sarebbero assai opportuni. Le pare?

Come saprà, la Quadriennale si aprirà forse Domenica prossima; Giovedì la vernice. A quando la nostra Commissione?

Molti cari saluti dal Suo

Carlo Alberto Petrucci

<sup>750</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 10 dicembre 1951.

<sup>751</sup> Si tratta del Centro Studi Piemontesi.

Nonostante la lettera ricevuta da Petrucci fosse riservata e personale, Pallucchini aveva deciso di inoltrarla ugualmente a Viale. Per tentare di convincerlo ad accettare la collaborazione di Dragone, il segretario generale gli aveva portato l'esempio di Fernanda Wittgens che per ordinare la mostra retrospettiva su Zandomeneghi si stava avvalendo della collaborazione di Enrico Piceni.

Venezia, 16 dicembre 1951<sup>752</sup>

Caro Professor Viale,

Lei ricorderà certamente come durante il colloquio che ebbero poco tempo fa in relazione alla Mostra dei maestri piemontesi del secondo Ottocento L'avessi pregata di voler servirsi anche della collaborazione del Dottor Dragone, al quale mi pareva giusto fosse dato un riconoscimento per la sua appassionata e scrupolosa attività di ricercatore e di studioso, documentata del resto da alcune pubblicazioni.

Mi vedo costretto a ritornare sull'argomento perché ricevo una lettera dal Dottor Carlo Alberto Petrucci, direttore della Calcografia Nazionale di Roma e membro del nostro Comitato Internazionale di Esperti, della quale Le accludo copia, benché si tratti di argomento riservatissimo.

Mi rendo conto che la cosa è delicata, ma posso anche farLe presente che per l'organizzazione della retrospettiva di Federico Zandomeneghi alla Dr.ssa Fernanda Wittgens si è affiancato il Dr. Enrico Piceni.

Lei capisce d'altra parte che mi riesce piuttosto difficile sottrarmi alle pressioni che mi vengono fatte da un membro del nostro Comitato Internazionale di Esperti ed è per questo che mi permetto pregarLa di voler esaminare la questione con la massima attenzione, cercando di risolverla in modo soddisfacente e tale da attenuare i possibili attriti.

Grato per quanto Ella vorrà fare, Le invio i miei migliori saluti

(prof. Rodolfo Pallucchini)

Anche Vittorio Viale aveva risposto a quest'ultima missiva con una lettera "riservata personale". Il direttore, avendo trovato la lettera di Petrucci "quasi offensiva", aveva scritto che la missiva aveva suscitato la sua «sorpresa» e anche il suo «risentimento»; le parole indirizzate alle critiche mosse da Dragone verso quell'ambiente in cui Viale era inevitabilmente inserito erano state molto severe.

---

<sup>752</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 16 dicembre 1951.

Riservata personale

Torino, 29 dicembre 1951<sup>753</sup>

Illustre Signor Segretario Generale della "Biennale" di VENEZIA

Tornato la Vigilia di Natale da Parigi, ho trovato la Sua lettera Ris. Pers. Del 17 Dicembre con unita la copia della lettera scrittaLe dal Signor C.A. Petrucci; e non posso nasconderLe la mia sorpresa, ed aggiungo anche un po' il mio risentimento.

La lettera del Signor Petrucci riesce quasi offensiva, quando sulla fede delle incontrollate informazioni avute dal Signor Dragone, qualifica un generico "non edificante" l'ambiente torinese di cui io evidentemente faccio parte; parla di "stroncature" e "pasticci", nei quali si starebbe per coinvolgere la Biennale.

L'essere parte della commissione internazionale degli esperti della Biennale non è un titolo, né una giustificazione perché il Signor Petrucci denigri con così infondate e sconvenienti asserzioni persone ed ambienti che neppure conosce; ma se la sua lettera si può credere solo lo specchio fedele dell'indole e dei sistemi di chi l'ha ispirata, consenta di dirLe, caro Pallucchini, che mi riesce difficile comprendere, come una persona saggia e prudente ed un amico, come io La ritengo, abbia potuto farsene eco presso di me. Anche se l'indole e i sistemi sono quelli che la lettera del Petrucci ben dà a dividere, non è vero che nell'ambiente torinese si sia cercato da parte di chicchessia di "stroncare" il lavoro del Dragone e l'attività del Centro che a fini ed interessi privati egli ha istituito e gestisce: è vero invece proprio il contrario.

È normale però che qui a Torino, come in ogni altro luogo, si possa valutare uno studioso per quel che realmente vale. Ora, nello specifico caso attuale, sia detto ben chiaro che non vedo il motivo perché il Dragone sia prescelto come egli pretende, a collaborare nell'organizzazione della Mostra dei quattro paesisti piemontesi dell'800.

A me direttore, dal 1930, di una delle maggiori gallerie d'arte moderna in Italia, e con quel po' po' di bagaglio di studi, di lavori, di sistemazioni, di mostre etc. la Biennale ha fatto l'onore di un primo incarico nel 1951<sup>754</sup>; e si è rivolta a me per un incarico specificatamente locale, per il quale avevo ad evidenza tutti i titoli: direttore della Galleria che ha il maggior numero di opere dei quattro artisti da rappresentare; studioso e conoscitore di cotesti artisti; organizzatore, per tre di essi, delle maggiori mostre nelle quali l'opera loro è stata compiutamente raccolta e esaltata. Ho tenuto tuttavia a grande onore l'invito da Lei rivoltomi, e l'ho accettato con riconoscenza e con piacere, mettendo solo la precisa condizione di piena libertà nella scelta degli eventuali collaboratori. Lei mi può essere buon testimone che nei ventun anni precedenti né mi sono affannato per avere qualche incarico ufficiale; né mi sono offeso perché me +non+ ne sono stati offerti: mi sono invece accontentato di dare alla Biennale, come ad altri molti Enti e Comitanti, per quel poco o per quel tanto che mi veniva chiesto, una disinteressata e persino anonima collaborazione. Ora non pare a Lei che il Signor Dragone, che si è dato casualmente a questi studi d'arte solo da pochissimi anni, e che è tuttora un privato ricercatore e per fortuna sua abbastanza giovane, potrebbe attendere, senza agitarsi tanto e senza offendersi, il suo turno, se non quanto l'ho atteso io, fino a quando almeno non abbia in questo campo solidi titoli?

Lei mi accenna al binomio Wittgens-Piceni; e per una Mostra di Zandomeneghi non poteva andare meglio. Ma per quel che riguarda la pittura piemontese dell'800, mi consenta di dirLe (e a Venezia, se non a Roma, lo si dovrebbe sapere) che a Torino vi sono studiosi che hanno ben più insigni e

<sup>753</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 29 dicembre 1951.

<sup>754</sup> Non è chiaro perché il direttore non faccia qui riferimento anche alla Biennale del 1938.



grandi titoli del Dragone; e cioè oltre alla Prof.ssa Anna Maria Brizio, primo, fra tutti noi, il dott. Marziano Bernardi, che della paesistica piemontese dell'800 e dei quattro artisti da rappresentare, è il vero grande conoscitore, valorizzatore ed esegeta, con numerose opere di reale originalità e di critica profonda, di cui hanno, e larghissimamente, approfittato, specie per la parte critica, i Dragone nel loro libro. Si tratta di vite intere spese negli studi e nella ricerca; ed anche senza dovermi proprio richiamare a quella libertà di scelta che mi era riservata e alla quale non intendo rinunciare, è ben naturale che se un binomio o un trinomio si rendesse necessario, esso venga formato (come del resto è stato fatto) di quei nomi e non di altri. Valutazione pura e semplice di meriti e di titoli quindi; e non prevenzione o stroncatura: lo dica, per favore, chiaro e tondo al Signor Petrucci.

Mi pare di averLe espresso con assoluta obiettività come stiano i fatti, e il mio pensiero ed il mio sentimento in questa rincresciosa faccenda. Del resto chi potrebbe, senza venir meno alla propria dignità, accettare una proposta di collaborazione nella forma alquanto intimidatoria, nientemeno che per prevenire scandali e pasticci (!!), con cui è stata avanzata? – Altro che senso della misura! Si può comprendere l'importanza che il Dragone annette ad un incarico consimile per valorizzare, ai suoi fini, se stesso e il suo Centro, ma parlare di "scandalo" o di "pasticci", che per una così modesta faccenda potrebbero derivare alla Biennale o a chi si voglia, via, è un po' troppo!

Mi abbia cordialmente,

Suo aff.mo  
Vittorio Viale

Pallucchini aveva risposto subito sorpreso dal tono utilizzato da Viale e timoroso di averlo fatto risentire con l'invio a titolo confidenziale della lettera riservata di Petrucci. Dal momento che il direttore "insisteva" nel proprio desiderio di essere affiancato da Bernardi e non da Dragone, egli avrebbe nuovamente sottoposto la ferrea decisione al Comitato degli Esperti, nella speranza che essa potesse essere accolta.

Venezia, 3 gennaio 1951<sup>755</sup>

Carissimo Viale,

rispondo alla tua lettera del 29 corrente indirizzata alla Segreteria per chiarire la cosa e non senza nasconderti che il tono mi ha stupito.

Anzi tutto devo ripeterti che fu il Comitato di Esperti a decidere collegialmente che l'incarico di organizzare la mostra dei maestri piemontesi fosse affidato a te, al dr. Dragone ed al dr. Briganti. A Torino, durante il colloquio che ebbi con te, ti spiegai come io avevo piacere che l'organizzazione della mostra fosse lasciata esclusivamente alla tua persona, ma, dati i desideri del Comitato di Esperti, ti avevo anche pregato di richiedere la collaborazione del Dragone: mi sembrava che tu fossi d'accordo. Ora se tu insisti nella proposta di affiancarti il Bernardi e la Brizio, lasciando da parte il Dragone, non mi resta che sottoporre la questione al Comitato d'Esperti; naturalmente sperando che

<sup>755</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, 3 gennaio 1951.

il tuo desiderio, dato che tutti noi conosciamo bene la tua autorità, la tua competenza e la tua posizione ufficiale, sia esaudito.

La lettera del Petrucci è un po' risentita, non lo nego, ma devi tener presente che io te l'ho mandata in via riservata, appunto perché amavo poter risolvere la questione con piena soddisfazione di tutti, e contavo che tu, rendendoti conto di ciò, mi avresti aiutato.

Vedo invece che tu ti sei risentito aspramente anche con me, che ho avuto nei tuoi riguardi un gesto amichevole. Ciò io volevo evitare e spero molto che, ripensandoci comprenderai le ragioni che mi hanno consigliato di farti conoscere la questione in tutti i suoi termini.

Con ciò ritengo di aver chiarito come stanno in realtà le cose, soprattutto perché nella mia qualità di Segretario generale della Biennale, devo preoccuparmi che ogni cosa proceda senza attriti, oltre che di riferire al Comitato sull'andamento generale della organizzazione.

Abbiti i miei cordiali saluti ed i più vivi auguri per 1952

Tuo (prof. Rodolfo Pallucchini)

Alla fine, anche l'iniziale fraintendimento tra Pallucchini e Viale era stato chiarito e il 16 gennaio 1952 il direttore aveva scritto al segretario generale che la loro «buona amicizia era e <restava> evidentemente al di sopra della faccenduola suscitata dalle lettere Dragone-Petrucci».

16 Gennaio 1952<sup>756</sup>

Carissimo Pallucchini,

ho avuto la tua lettera del 3 Gennaio.

La nostra buona amicizia era e resta evidentemente al di sopra della faccenduola suscitata dalle lettere Dragone-Petrucci; e non ne viene minimamente scalfita. Desidero ben riaffermartelo, dispiacente se dalla mia lettera tu avessi ricevuto una diversa impressione. La faccenduola mi ha realmente molto contristato e turbato.

Domani parto per Firenze per vedere, ammirare e ritirare i Reycend che il prof. Longhi ha regalato al Museo. Gli sottoporro anche gli elenchi, e dopo la sua approvazione ed il suo consiglio, te ne darò conoscenza. Ti sarò grato se mi manderai a dire all'incirca lo spazio destinato ai paesisti piemontesi: anche da ciò dipenderà la scelta di un pezzo o di un altro.

Con cordiali, amichevolissimi saluti, credimi tuo

Vittorio Viale

Il 26 maggio 1952, a lavori ormai conclusi, in una lettera indirizzata a Umbro Apollonio Viale aveva scritto: «sia cortese da tenere presente sempre per il catalogo che per la scelta delle opere io ho avuto il prezioso consiglio e l'aiuto

<sup>756</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr.89/R, data: 16/1/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni, N. 2/15. La risposta di Pallucchini (Ve, ASAC, Arti Visive, b.041), che recava l'indicazione dello spazio disponibile chiesta da Viale ossia «circa 46/47 metri di cimasa utile in una sala unica e senza spine», conteneva anche il ringraziamento per la citata lettera che aveva ristabilito la «cordialità nei <loro> rapporti».

del Prof. Roberto Longhi, al quale risale anche il merito dell'idea dell'iniziativa; e del Dott. Marziano Bernardi. Sarebbe bene che entrambi fossero ricordati con me e cioè prima Longhi<sup>757</sup>, poi io, poi Bernardi»<sup>758</sup>. Quindi ad aiutare Viale, in definitiva, erano stati il Professor Longhi e Marziano Bernardi. In realtà Bernardi, come si evince da una lettera indirizzata a Roberto Longhi e inoltrata successivamente al direttore, aveva preferito non comparire tra gli ordinatori della mostra<sup>759</sup>. È necessario precisare che il risentimento del critico torinese non era dovuto alla scelta di assegnare a Roberto Longhi l'introduzione alla mostra nel catalogo della Biennale, ma al fatto di non essere stato preso in considerazione dalla Commissione degli Esperti al momento del vaglio dei possibili ordinatori e di aver dovuto attendere la richiesta di Viale. In aggiunta, l'articolo di "presentazione" della mostra che sarebbe apparso sulla rivista "La Biennale"<sup>760</sup> era stato commissionato non a lui, che pure aveva avuto un ruolo nella selezione delle opere, ma a Dragone<sup>761</sup>, a cui, probabilmente, questo incarico era stato dato in risarcimento per la mancata nomina a collaboratore. Conclusi l'"affaire Dragone" Viale si era dunque trovato a dover dirimere un'altra questione.

---

<sup>757</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.036, 26 maggio 1952. Anche in To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Prot. 791/B, data: 27/5/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo esposizioni, N. 2/160. In Ve, ASAC, Arti Visive, b.041, è conservata la minuta del telegramma, datato «2/6», in cui Pallucchini aveva chiesto a Longhi il proprio consenso riguardo questa richiesta di Viale.

<sup>758</sup> Il paragrafo citato è stato, nell'originale, "cancellato" a penna. Inoltre, nell'ultima parte della lettera Viale aveva chiesto di potersi recare a Venezia, anche a proprie spese, per occuparsi personalmente «un po' della sistemazione della sala», perché la disposizione immaginata sulla carta avrebbe funzionato sicuramente, «ma <sarebbe stato> meglio vedere con l'occhio».

<sup>759</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 796, data: 3/6/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni, N. 2/167.

<sup>760</sup> L'articolo in questione è: ANGELO DRAGONE, *La pittura e i maestri piemontesi del secondo Ottocento*, in "La Biennale" N.8 (aprile 1952), pp. 11-12.

<sup>761</sup> Le comunicazioni tra Dragone e Apollonio riguardo la redazione dell'articolo, nonché la richiesta di Pallucchini di fargli «avere un testo scritto (dalle 60 alle 80 righe dattiloscritte)» sono contenute in Ve, ASAC, Arti Visive, b.036. Qui è altresì contenuto un estratto dattiloscritto di una lettera del 9 febbraio in cui Pallucchini aveva comunicato, verosimilmente, a Roberto Longhi che, contrariamente a quanto dettogli da Apollonio in un'occasione precedente, non si sarebbe dovuto occupare dell'«articolo sui Piemontesi per la rivista», ma della prefazione del catalogo. Peraltro in una lettera indirizzata a Pallucchini il 18 novembre 1951, in un *post-scriptum* Longhi aveva aggiunto: «Di anche ad Apollonio che penso all'articolo chiestomi sui Piemontesi, per la rivista della Biennale. Ma che non potrò darglielo che a nuovo anno ampiamente iniziato». La risposta del segretario generale non si era fatta attendere: «passo ad Apollonio la tua risposta: sarei lietissimo che tu preparassi [...] qualche cosa sui piemontesi, anche per dare a tale iniziativa un valore critico di un certo rilievo». Entrambe le missive sono anche state trascritte da Bandera (*Le prime Biennali del Dopoguerra...* cit. pp. 150-151). Sembra inoltre bene ricordare che, prima che venisse pubblicato l'intervento di Longhi sul catalogo della Biennale, era già stato edito su "Paragone" *Ricordo di Enrico Reyceud*, articolo che Longhi aveva dedicato al maestro, conosciuto personalmente. Cfr. ROBERTO LONGHI, *Ricordo di Enrico Reyceud*, in "Paragone" III (1952), pp. 43-55.

Torino, 27 maggio 1952<sup>762</sup>

Caro Viale,

ti trascrivo qui sotto quanto ho scritto a Longhi. La tua buona amicizia per me ne sarà un po' contrariata, ma tu riconoscerai che ad una certa età non si può più fare il bravo ragazzo sempre disposto a incassare sorridendo.

Sto assai male, peggio di quanto non pensassi. Ho tirato troppo la corda. Sta' attento:

Affettuosamente tuo  
Marziano Bernardi

Illustre Professore,

pensavo che Vittorio Viale s'assumesse l'impegno di presentare, sul catalogo della prossima Biennale, con le due o tre consuete paginette la mostra retrospettiva dei piemontesi. Ora Viale, da me interpellato, mi avverte che quest'impegno se l'è assunto Lei. Perciò, quantunque mi peni scriverle perché sono a letto con una pleurite, chiedo a Lei quel che già avevo chiesto a Viale; che cioè, nell'eventualità che quest'ultimo Le abbia fatto il mio nome come di suo collaboratore nella scelta delle opere inviate a Venezia, con nessun accenno sia ricordata nel catalogo codesta mia collaborazione. E ciò per i seguenti motivi.

Anzitutto perché Vittorio Viale, ottimo conoscitore della pittura piemontese dell'Ottocento, non aveva alcun bisogno d'un mio consiglio. Se lo richiese, fu soltanto in omaggio alla nostra vecchia amicizia, e perché sa – meglio di quanto non lo sappiano alcuni membri del Comitato internazionale d'esperti e della Commissione esecutiva della Biennale, i quali gli suggerirono altri collaboratori – che per lunghi anni io mi sforzai d'illustrare l'arte piemontese del secolo scorso con mostre innumerevoli e con parecchi libri, forse non del tutto inutili se ora li vedo ora ampiamente saccheggiate da nuovi giunti. Il caro Viale, insomma, volle così darmi una prova d'affetto. Ma io sono un vecchio scettico, e so che gli affetti non valgono che ad abbellire in minima parte la vita.

Poi perché fin da ragazzo (ed ho 55 anni) ho sempre evitato di entrare per la porta di servizio. E sarebbe un entrar per la porta di servizio vedermi in qualsiasi modo citato per una collaborazione alla mostra, quando la collaborazione proposta al Viale dalla Biennale era di altri scrittori di cose dell'arte piemontese.

Infine perché mi è assolutamente indifferente che il mio nome compaia o no in un catalogo della Biennale a proposito d'una sua manifestazione. Ciò che fa o non fa la Biennale rientra nei miei doveri (verso il mio giornale) di cronista d'arte; ma che la Biennale mi consideri oppur no un suo amico, che ritenga ciò che scrivo importante oppure nullo, mi è tutt'uno. Tanto è vero che non ho mai concorso ai suoi premi; e che da quest'anno rinunzio alla sua gentile ospitalità per la "vernice", dato che, grazie a Dio, posso dormire e mangiare in un albergo veneziano come un qualsiasi turista (e, ad essere schietto, penso sarebbe bene così avvenisse per tutti gli altri "inviati").

Spero dunque di poter fare affidamento su di Lei per questo piccolo favore. Non ho ancora letto il Suo articolo su Reycend: è un piacere che mi riprometto per quando sarò guarito.

Accolga, illustre Professore, i miei ringraziamenti, e l'espressione del mio ossequio.

<sup>762</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: "Pr. 793, data: 3/6/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esp., N. 2/166".

Viale, appena ricevuta la comunicazione di Bernardi, aveva scritto a Roberto Longhi, oltre che per complimentarsi per l'articolo *Ricordo di Enrico Reycend* e l'introduzione alla mostra e per dare avviso di alcuni cambiamenti apportati alla sala dei Piemontesi, anche per esprimere il proprio dispiacere per l'iniziativa presa da Bernardi, giustificata dal fatto che il critico ignorasse il vero motivo della propria esclusione dalle pagine della rivista "La Biennale" e del catalogo.

3 giugno '52<sup>763</sup>

Caro Longhi,

Questi giorni di maggio sono stati per me così pesanti e così affannosi, soprattutto per l'organizzazione della Mostra Centenaria della Promotrice, che non ho più avuto un minuto di sosta, tanto più che a quella manifestazione è poi seguita subito la Mostra dei Pittori di Nizza e della Costa Azzurra, e la corsa di Venezia per la sistemazione della nostra sala. Concedimi perciò il tuo perdono se non ho potuto scriverti, come avrei dovuto e voluto, sul tuo veramente bello, magnifico "Ricordo di Enrico Reycend". Si sente che quelle pagine ti stavano da anni in mente, e anche nel cuore, e ti assicuro che le ho lette più volte, tanto sono belle e mettono a fuoco la posizione e l'importanza della paesistica piemontese e quella di Reycend. Ne ripareremo rivedendoci fra qualche giorno a Venezia; ma è certo che ti dobbiamo, tutti noi piemontesi, e soprattutto io come Direttore della Galleria che conserva il più grande numero delle opere di quei paesisti, la più viva e profonda gratitudine. In un piccolo punto forse io vorrei essere ancora più reycendiano di te, e cioè nella datazione dello stupendo "Giardino di Torino", e di qualche studio, che si può, mi pare, portare intorno al 1885 almeno.

Ti ho già scritto brevemente da Venezia il mio grazie anche per la simpatica, chiara e soprattutto importante premessa che hai voluto scrivere al catalogo della Mostra Veneziana. Non si potevano meglio definire (e sono due pagine soltanto) i caratteri della paesistica piemontese, e dei quattro autori che presentiamo. E sta' certo, caro Longhi, che con il tuo aiuto e con il tuo consiglio, eccoci già pronti tutti a realizzare il tuo incitamento per una manifestazione che faccia conoscere, come si conviene, la paesistica piemontese.

Io spero intanto che tu abbia tempo di venire a Torino, prima che si chiuda la Mostra Centenaria della Promotrice. Non c'è nulla di nuovo per te; ma certi autori di opere li rivedrai forse con interesse.

Ti ho scritto brevemente da Venezia dei cambiamenti apportati alla sistemazione, che avevo previsto, della sala. Il collocamento dei Delleani al centro e in vetrina non si è dimostrato realizzabile. E allora ho cambiato un po' tutto, e mi pare discretamente. La sala ha preso così questo aspetto: ci sono stati tutti i 78 dipinti, e ciascun autore ha avuto la sua parte, e l'hanno avuta particolarmente Fontanesi e Reycend che sono così ben raccolti in ambienti loro. Ho lasciato la sala quasi finita, con la gran parte dei quadri a posto, ed è parso a Pallucchini e a me che andasse. L'11 pomeriggio andrò a darle un altro sguardo, e poiché penso che ci sarai anche tu, mi augurerei di vederla insieme, per sentire il tuo avviso.

Di ritorno da Venezia, ho avuto però un piccolo dispiacere; e cioè la copia della lettera che Bernardi ti ha inviato per dirti che non voleva essere nominato nel catalogo di Venezia. Che non volesse essere nominato, me lo aveva detto

<sup>763</sup> To, AMC, CAA 752, pratica: Pr. 796, Data, 3/6/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo Esposizioni/2, pratica 167.

prima che io partissi, ed io avevo fatto la commissione a Pallucchini; ma non sapevo che avrebbe scritto anche a te. Fra me e Bernardi c'è da molti anni un'amicizia fraterna, e lavoriamo unitissimi per quel che si riesce a fare qui a Torino; ma in questa faccenda egli si è un po' rammaricato di non aver avuto l'invito dalla Biennale a collaborare ad una Mostra per la quale aveva forse più di ogni altro la preparazione. Colpa un po' mia, che non ho pensato di insistere su questo punto con Pallucchini. Bernardi sapeva che io ti avevo parlato della sua collaborazione, e ha voluto spiegare a te, per la devozione e il riguardo che ti porta, il perché non voleva che il suo nome comparisse nel catalogo. Me ne è, in ogni modo rincresciuto; e te ne scrivo subito perché tu sia avvertito di come sono andate le cose. Sarà stato necessario fare altrimenti, come mi ha spiegato Pallucchini, ma chi non sa, non capisce perché l'articolo sulla paesistica piemontese uscito giorni fa sulla rivista della Biennale, non sia stato fatto da uno degli organizzatori della mostra. Bernardi invece non sapeva che ero stato proprio io a pregarti vivamente di scrivere la premessa al catalogo. Ma Bernardi ha convenuto ora che avevo ragione, perché due pagine di Roberto Longhi, e quelle due soprattutto che hai scritto, hanno quel valore e quella risonanza immensi quali non si sarebbero potuto auspicare maggiori per la paesistica piemontese.

Ed ora, a ben arrivederci a Venezia fra qualche giorno.  
Con vivo e devoto affetto e con amicizia, saluti

Vittorio Viale

L'ultimo documento che qui si intende presentare è la lettera che Longhi aveva inviato a Viale una volta ricevuto l'elenco ragionato dal direttore con l'aiuto di Marziano Bernardi. Longhi, dopo aver promesso di «appoggiare presso Pallucchini» la richiesta del direttore per l'«ampliamento della mostra piemontese», aveva indicato le opere alle quali si poteva rinunciare nel caso in cui il loro desiderio non fosse stato esaudito.

15 marzo 1952

Carissimo Dott. Viale<sup>764</sup>

Io non mancherò di appoggiare presso Pallucchini l'ampliamento della mostra piemontese, ma dubito che si possa ritornare su quanto è già stato deciso. Speriamo, tuttavia. In caso di evenienza sfavorevole le indico qui quali opere, fra quelle indicatemi negli elenchi, mi sembrerebbero relativamente meno essenziali:

Fontanesi: Le Nubi (Rubino) (dato che c'è l'Aprile).  
Ritorno dal pascolo (coll. Delleani)  
Sole calante sulla palude (Museo Civico)  
Case di Rivoli (1880) //  
Il Mattino (1856-58) //  
Avondo: Colline di Gattinara (Tournon)  
Piccolo stagno (Eredi Rovere)  
Valletta verde (Ruffini)

<sup>764</sup> To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", pratica: Pr. 417, data: 20/3/52, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "Esposizioni", Pratica 2/65.

Campagna romana (Berdea) (quella di m 0,32 x 0,215)  
A Lozzolo (Ricci Oddi)  
Delleani: Il Mucrone (Museo Civico)  
Cavallo Bianco //  
Paesaggio a novembre //  
Nuvole //  
Buoi al pascolo //  
L'aratura (Cartotti- Lessona)  
Lago del Mucrone //  
Festa di S. Giovanni //

Per il Reycend invece aggiungerei qualcosa magari togliendo il "Paese sotto la neve" (q.lo grande) e il "Declivio boscoso in inverno".

Da aggiungere vedrei  
Dintorni di Torino (Longhi)  
Paesaggio invernale con due alberi (Longhi)  
In giardino (0,34 x 0,24) (Longhi)

In genere, credo che ci sia tutto da guadagnare nel risultato riducendo Delleani (soprattutto la "Festa di San Giovanni" è troppo bozzettistica e così i "Buoi al lavoro" e "L'Aratura") e aumentando il numero di Reycend che è la vera novità della mostra.

Roberto Longhi

## 8. 1960-1966. Gli acquisti degli anni Sessanta

A causa del considerevole aumento dei prezzi riscontrato negli anni Sessanta, arricchire le collezioni di arte contemporanea si era fatto ancora più complicato: le disponibilità del museo non erano state sufficientemente incrementate per far fronte alle nuove necessità<sup>765</sup>. Quello delle dotazioni, come visto, non era un problema sorto nell'ultimo periodo ma da quando Torino disponeva di un nuovo museo, l'impossibilità di condurre a termine acquisti significativi pesava ancora di più; nel 1961, infatti, il direttore aveva di nuovo dovuto appellarsi pubblicamente alla «generosità di collezionisti amici», nella speranza che un giorno essi avrebbero potuto colmare le ancora «molte e gravi lacune»<sup>766</sup>. Un'ulteriore difficoltà riscontrata in questi anni – è lo stesso Viale a farvi accenno – si celava nelle opinioni attribuibili probabilmente ad alcune figure del *milieu* culturale del tempo e a parte di coloro che si occupavano di amministrare il denaro pubblico, non tanto a livello cittadino, quanto a livello nazionale:

Troppi sono ancora i pregiudizi, le diffidenze e le difficoltà [...] che rendono sempre lenta, tardiva e limitata l'azione delle pubbliche gallerie italiane d'arte moderna per l'accrescimento delle loro raccolte<sup>767</sup>.

In verità, pur avendo parlato di «gallerie italiane» è presumibile che, in termini di spesa pubblica, la realtà di cui Viale avesse fatto maggiormente esperienza fino a quel momento fosse riconducibile soprattutto al caso specifico del Comune di Torino. Inoltre, nonostante la «non ricca Galleria» presentasse tra il 1959 e il 1960 - anni di cui Viale riferiva nel suo resoconto - «un abbastanza aggiornato panorama dell'arte italiana [...] compresi anche gli artisti giovani e giovanissimi e per di più una tutt'altro che trascurabile sezioncina straniera con non poche opere di elevata qualità», il rammarico del direttore restava quello di non aver avuto possibilità di «predisporre e attuare [...] un piano per adeguare e per aggiornare le raccolte»<sup>768</sup>.

Peraltro, era stata proprio l'inaugurazione della nuova sede ad aver impedito al comitato direttivo della Galleria d'Arte Moderna di visitare la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia: il 1960 era quindi stato l'unico anno, nel corso

---

<sup>765</sup> Rosci (*Vicende esemplari...* cit., p. 28) sottolinea come, a titolo d'esempio, la dotazione per l'anno 1965 fosse di 14 milioni di lire.

<sup>766</sup> VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960...* cit., p. 38.

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> Cfr. *ibidem*, nello specifico Viale si riferiva in particolar modo alle «espressioni del nostro tempo, che sono le più facilmente acquisibili».



della direzione di Vittorio Viale, in cui non era stato possibile acquistare a Venezia<sup>769</sup>.

È dunque nel corso del 1962 che Torino in laguna, dove per la XXXI Biennale «la nostra, in verità alquanto magra, pesca in quel di Venezia»<sup>770</sup> si era conclusa con una spesa di poco più di un milione e mezzo di lire. Il comitato direttivo si era concentrato in particolar modo sul “bianco e nero” - otto delle undici opere acquistate sarebbero infatti andate ad arricchire questa sezione - e, probabilmente per la scarsità dei fondi, come era avvenuto solo per le edizioni del 1950 e del 1952, non erano state acquistate sculture. Le poche “incursioni” fuori dall’Italia avevano invece interessato un dipinto dello jugoslavo Gliha, una xilografia colorata del tedesco Grieshaber, un’incisione del francese Guitet e un’acquaforte colorata della brasiliana Pons.

Nel 1961 la composizione del comitato direttivo della Galleria Civica d’Arte Moderna era mutata: a farne parte erano stati chiamati il pittore Enrico Paulucci, lo scultore Umberto Mastroianni, il critico d’arte Lorenzo Guasco e l’avvocato Giovanni Agnelli<sup>771</sup>. Nel 1964 - ultimo anno preso qui in considerazione limitatamente alle acquisizioni - il comitato così composto si era occupato degli acquisti alla XXXII Biennale di Venezia: questa volta la spesa era stata davvero notevole e aveva quasi raggiunto i cinque milioni di lire<sup>772</sup>. La maggior parte delle opere scelte era di mano straniera, sette su undici, e ancora una volta il museo era riuscito ad aggiudicarsi lavori di artisti premiati: lo svizzero Zoltan Kemeny era stato insignito del “Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un artista straniero” e Angelo Savelli del “Premio del Ministero della Pubblica Istruzione riservato a un incisore o disegnatore italiano”. Nonostante la qualità “certificata” degli acquisti, a Torino si era levata un’accesa polemica. Maria Tettamanzi, per la prima volta nella storia delle acquisizioni della Galleria a Venezia, aveva domandato al direttore di mostrare alla Giunta Comunale le fotografie delle opere che si intendeva acquistare; disposizioni simili - aveva scritto l’assessore - erano «state determinate dalle violente e

---

<sup>769</sup> Cfr. *ivi*, p. 42. Qui Viale rende comunque conto dei «pochi [...] ma importanti acquisti» promossi nel 1959: alla mostra “Pittori d’Oggi - Francia-Italia” erano state acquisite opere di Ajmone, Cassinari, de Kermadec, Levi Montalcini, Morlotti, e Nallard, mentre alla Quadriennale della Società Promotrice di Belle Arti si era speso per Alessandri, Destefano, Dova, Franco, Quaglino, Rama e Tabusso. È bene inoltre ricordare che nel 1959 era stato acquistato anche un cospicuo numero di opere della collezione di Benedetto Fiore, per cui, tra il 1959 e il 1960, nonostante l’assenza a Roma e Venezia, il museo si era arricchito di: «100 dipinti (70 acquistati, 30 donati), 11 sculture (2 acquistate, 9 donate), 18 disegni (17 acquistati, 1 donato) e 14 incisioni (7 acquistate e 7 donate)» (p.47).

<sup>770</sup> To, AMC, CAA 1093, “Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte”, pratica: prot. 1337/R, data: 5/9, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 21/6.

<sup>771</sup> To, AMC, CAA 1067, “Comitati - 1 Nomine-elenchi”, pratica: prot. 1638, data 28/7/61, cat. //, classe //, fascicolo Comitati/1, pratica 4 7/1.

<sup>772</sup> Nella “Deliberazione della Giunta Municipale in data 15 settembre 1964” si legge che l’importo di L. 4.970.000 con l’applicazione dell’I.G.E. si era alzato a 5.134.010 di lire.

ampie polemiche sulla Biennale»<sup>773</sup>. Per molti versi la diatriba era stata di natura più politica che artistica<sup>774</sup>: all'epoca il primo cittadino di Torino era l'ingegner Giovanni Carlo Anselmetti della Democrazia Cristiana e la sua mozione - ammesso che la si possa imputare a lui solo - era stata appoggiata «anche da qualche consigliere del gruppo socialista»<sup>775</sup>. Stando a un articolo di R.M.<sup>776</sup>, edito sul "Corriere della Sera", l'unico consigliere a opporsi alla richiesta era stato il comunista Diego Novelli, che doveva aver affermato «che l'atto, pur perfettamente legittimo, costituiva una scortesia e significava sfiducia nei confronti dei membri della commissione incaricata degli acquisti» e difeso «la loro libertà di scelta e di giudizio»<sup>777</sup>. Alla fine la Giunta aveva comunque approvato «con voti a maggioranza» tutti gli acquisti, ma il 13 luglio 1964 Tettamanzi aveva comunicato al direttore che per il futuro si riteneva opportuna «una diversa regolamentazione degli acquisti stessi» e si era riservata di parlarne più diffusamente in un'altra occasione<sup>778</sup>. La polemica di Torino altro non era che il riverbero del ben noto "scandalo" suscitato a Venezia da «molti lavori di tendenza moderna [...] e soprattutto dalla Pop-Art»<sup>779</sup> giunto poi a Torino sulle ali della stampa. Il *casus belli* era infatti stata un'indiscrezione riguardante la supposta valutazione di acquisto di un'opera di Rauschenberg, «uno degli esponenti più qualificati della pop art», «per un prezzo proibitivo»<sup>780</sup>. In realtà, come si avrà modo di vedere, nessuna opera di Rauschenberg sembra essere stata oggetto di trattative ufficiali<sup>781</sup>.

---

<sup>773</sup> La richiesta di Tettamanzi era stata indirizzata a Viale il 26 giugno 1964. In To, AMC, CAA 1177, "Comitati/1 Arte Moderna", pratica: p. 1239, data: 8/7, Fasc. Comitati, pratica: 9/2.

<sup>774</sup> Vale la pena ricordare che nel 1964, il Capo dello Stato, il democristiano Antonio Segni, non aveva preso parte all'inaugurazione della mostra e il Patriarca di Venezia Giovanni Urbani si era detto fortemente contrario alle nuove tendenze presentate alla Biennale, "invitando" gli ecclesiastici a non visitarla.

<sup>775</sup> *Anche a Torino polemiche sulla «pop-art»*, in "Corriere della Sera", 9 luglio 1964; l'articolo è siglato R.M.

<sup>776</sup> Si tratta probabilmente di Mario Robertazzi.

<sup>777</sup> Ibidem, stando al giornalista «l'intervento di Novelli aveva provocato vivaci repliche».

<sup>778</sup> To, AMC, CAA 1177, "Comitati/1 Arte Moderna", pratica: 1282, data 13/7, Fascicolo Comitati, pratica 9/3.

<sup>779</sup> ROBERTAZZI, *Anche a Torino polemiche sulla «pop-art»*, cit.

<sup>780</sup> Ibidem.

<sup>781</sup> Cfr. *ultra*, pp. 177-178.

## 1962-1964. Gli acquisti

### 1962

Pittura<sup>782</sup>

Oton Gliha	<i>Gromace</i> <sup>783</sup>	1962	L. 400.000	Jugoslavia
Mauro Reggiani	<i>Composizione n. 6</i> <sup>784</sup>	1962	L. 350.000 <sup>785</sup>	Italia

<sup>782</sup> Il comitato direttivo doveva aver espresso la volontà di acquistare anche un acquerello dello svizzero Louis Moillet. A causa delle condizioni di salute dell'artista - era poi venuto a mancare il 24 agosto di quello stesso anno - era stato il figlio a occuparsi delle vendite; il prezzo fissato per gli acquerelli era di 7.000 franchi svizzeri che equivalevano a circa un milione di lire. In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1294, data: 8/08, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 22/1. In seguito Viale aveva fatto sapere a Gian Ferrari che la cifra richiesta avrebbe probabilmente impedito al comitato direttivo di approvare l'acquisto. Un altro artista che aveva incuriosito era Corneille, che esponeva nel padiglione dei Paesi Bassi; l'opera che più aveva attratto l'attenzione era *Pascolo a mezzogiorno*, a detta di Gian Ferrari, «il più importante dipinto ad olio esposto dall'Artista alla XXXI Biennale». Nei primi giorni della mostra il dipinto non era disponibile per la vendita, ma successivamente gli era stato assegnato un prezzo di L. 2.300.000, con possibilità di riduzione. (To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1387, data: 06/09/1962, cat. IX, classe 6, fascicolo Arte. Mod./1, pratica 14/8). Viale aveva subito risposto che con una diminuzione del prezzo la decisione sarebbe stata certamente meno difficile, d'altronde il direttore - è egli stesso a comunicarlo a Gian Ferrari - grazie ad alcune informazioni ricevute dall'Olanda, era venuto a sapere che i prezzi di Corneille di solito non erano molto elevati. (To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1418/R, data: 18/09/1962, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 14/11). Evidentemente, contrariamente a quanto promesso dall'ufficio vendite, non era stato possibile ottenere dalla "collezione privata parigina", cui il dipinto apparteneva, uno sconto tale da permettere la conclusione dell'acquisto. Nella cartella che conserva i documenti relativi agli acquisti effettuati alla Biennale di Venezia nell'anno 1962 è conservata anche una lettera del 4 luglio 1962, indirizzata a Viale in cui Hans Konrad Rötzel, direttore della Städtische Galerie im Lenbachhaus, spiegava che a causa di un errore della segreteria di Monaco il prezzo del dipinto *Tettix* di Emil Schumacher era stato erroneamente fissato a 625.000 lire italiane, quando la vera somma richiesta era di L. 2.200.000 (To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1092, data: 9/7/1962, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 17/1). Se non sono stati trovati altre lettere o altri documenti relativi a questo dipinto è probabilmente perché a causa della richiesta molto elevata le contrattazioni non erano poi state portate avanti.

<sup>783</sup> Si erano verificate alcune incomprensioni rispetto a questo dipinto di Gliha. Viale aveva infatti espresso a Gian Ferrari la volontà di acquistare *Gromace 33-61*, tuttavia, a causa di un fraintendimento, l'ufficio vendite aveva avviato una trattativa per *Gromace 7*; quando il direttore si era accorto dell'errore lo aveva fatto subito presente a Gian Ferrari, che però conoscendo le disponibilità economiche del museo di Torino aveva risposto: «effettivamente di fronte alla porta di ingresso del padiglione jugoslavo c'è un quadro di forma molto allungata e di intonazione tutta al blu: si intitola "Gromace 33-61", misura cm. 73 x 252, ma costa L. 1.000.000... penso quindi che, tutto sommato, convenga ritornare sul grande "Gromace 7"». In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1313, data: 16/08, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 21/4. Viale aveva comunque avanzato un'offerta di 500.000 lire per il dipinto *Gromace 33-61* ma Gian Ferrari, nell'assicurare al direttore che avrebbe inoltrato l'offerta all'artista, aveva aggiunto: «tuttavia, poiché chiede il mio pensiero, Le dirò che personalmente preferisco il "Gromace 7", più vibrante, cromaticamente più aderente all'immagine poetica dalla quale scaturisce Gromace, mi ha precisato Gliha, sono quei muretti di pietre tirati a secco comuni alla civiltà agricola dell'Adriatico e mi sembra che il N° 7 risponda di più anche a questo tema». (In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1387, data: 6/9/62, cat. IX, classe 6, fascicolo Arte Mod./1, pratica 14/48). Il prezzo di L. 400.000 era stato poi fissato in seguito a una negoziazione condotta personalmente da Viale con Gliha, che, onorato di poter essere acquistato dal museo di Torino, aveva deciso di «non fissare nessun prezzo». In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte", pratica: prot. 1276, data: 6/08/62, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 21/1 e pratica: 1276, data: 6/08/62, cat. IX, classe 6, fascicolo A.M./1, pratica 21/2. Vedasi anche: *XXXI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 16 giugno-7 ottobre 1962), Venezia, Ente Autonomo la Biennale di Venezia, giugno 1962<sup>1</sup>, p. 197; anche in *Il Novecento...* cit., p. 446; *I dipinti...* cit., pp.187-188, qui p.188 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 324.

<sup>784</sup> Cfr. *XXXI Biennale di Venezia...* cit., pp. 18-19, qui p. 19; anche in *I dipinti...* cit., pp. 263-264, qui p. 263 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 365.

<sup>785</sup> Quando aveva saputo da Gian Ferrari che Reggiani aveva accettato la proposta del Museo, Viale si era detto «lieto» che anche quel dipinto avesse, con quello di Scropo, dato «un po' di tono a<lla> veramente modesta presenza del Museo di Torino a Venezia», acquistare gli sembrava, infatti, in quell'edizione, cosa molto difficile. To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti -

Filippo Scroppo	<i>Immagini scure</i> <sup>786</sup>	1961	L. 300.000	Italia
-----------------	--------------------------------------	------	------------	--------

#### Bianco e Nero

Hap Grieshaber	<i>Uomo erba</i> <sup>787</sup>	1949	L. 125.000	Germania
James Guitet	<i>Texturografia</i> <sup>788</sup>	1962	L. 20.000	Francia
Isabel Pons	<i>Azzurro II</i> <sup>789</sup> (1/30)	1962	L. 26.000	Brasile
Renato Brusaglia	<i>Pietrarubbia</i> <sup>790</sup>	1962	L. 20.000	Italia
Francesco Casorati	<i>Battaglia sulla collina</i> <sup>791</sup>	1962	L. 20.000	Italia
Giancarlo Cazzaniga	<i>Jazz man</i> <sup>792</sup>	1962	L. 50.000	Italia
Pasquale Santoro	<i>Dialogo con la vecchia</i> <sup>793</sup>	1962	L. 50.000 <sup>794</sup>	Italia
Antonino Virduzzo <sup>795</sup>	<i>Camaieu IV</i> <sup>796</sup>	1962	L. 150.000 <sup>797</sup>	Italia

offerte – proposte”, pratica: prot. 1226, data: 27/7/62, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo A. M./1, pratica 14/5.

<sup>786</sup> Cfr. *XXXI Biennale di Venezia...* cit., pp. 84-85, qui p. 85; anche in *Il Novecento...* cit., p. 490; *I dipinti...* cit., pp. 283-284, qui p. 283 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., pp. 373-374, qui p. 374.

<sup>787</sup> Cfr. *XXXI Biennale di Venezia...* cit., p. 178.

<sup>788</sup> Cfr. *ivi*, p. 170.

<sup>789</sup> Cfr. *ivi*, p. 120.

<sup>790</sup> Cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>791</sup> Cfr. *ivi*, p. 63.

<sup>792</sup> Cfr. *ivi*, pp. 81-82, qui p. 82.

<sup>793</sup> Cfr. *ivi*, p. 73.

<sup>794</sup> Santoro «aveva sollecitato Paulucci» a far fare al museo l'acquisto di questa sua opera e, dopo aver abbassato la richiesta a L. 70.000, doveva essersi accontentato del prezzo finale di 50.000 lire. In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna – 1 Acquisti – offerte – proposte”, pratica: prot. 1226, data: 27/7/62, Cat. IX, Classe 6, Fascicolo A. M./1, pratica 14/5.

<sup>795</sup> Nel 1962 Antonino Virduzzo era stato insignito del "Premio del Ministero della Pubblica Istruzione riservato ad un incisore o a un disegnatore italiano".

<sup>796</sup> Cfr. *XXXI Biennale di Venezia...* cit., pp. 73-74, qui p. 74.

<sup>797</sup> Se in origine il prezzo indicato dall'artista era di L. 200.000, Viale, che lo aveva trovato «esagerato», aveva domandato a Gian Ferrari di chiedere «in riferimento anche a un affidamento dato a Mastroianni» di ridurre il prezzo a 150.000 lire. In To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna – 1 Acquisti – offerte – proposte”, pratica: prot. 1226, data: 27/7/62, Fascicolo A. M./1, pratica 9/3.

## Anno 1964<sup>798</sup>

### Pittura<sup>799</sup>

Pinot Gallizio <sup>800</sup>	<i>La cicogna</i> <sup>801</sup>	1957	L. 250.000 <sup>802</sup>	Italia
Giacomo Soffiantino <sup>803</sup>	<i>Bucranio e luce</i> <sup>804</sup>	1964	L. 150.000	Italia
Hisao Domoto <sup>805</sup>	<i>Soluzione di continuità 1</i> <sup>806</sup>	1963-1964	L. 700.000	Giappone
Paul Delvaux	<i>Conversazione</i> <sup>807</sup>	1963	L. 500.000	Belgio

<sup>798</sup> In questo caso l'elenco delle opere acquistate è desunto sia dalla fattura dell'ufficio vendite che dalla "Deliberazione della Giunta Municipale in data 15 settembre 1964" (il documento non è timbrato dalla segreteria del museo, ma è annotato in un angolo "17/1964). Qui si legge che le opere erano state sottoposte alla giunta solo dopo che ne era stato considerato «attentamente il pregio e vagliato l'interesse che le [...] stesse potevano avere per le raccolte della Galleria».

<sup>799</sup> Anche in questa occasione al museo erano state richieste in prestito alcune opere. L'Association Française d'Action Artistique, per esempio, aveva chiesto a Viale di concedere *Rouge, noir, orange* di Roger Bissière per il padiglione francese (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 670, data: 29/4, Fascicolo Esp./1, pratica 25/4). Viale aveva accettato «lieto di aver così potuto ricambiare la cortesia dei prestiti concessi da musei francesi alle mostre del museo di Torino (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 670/R, data: 2/5/64, Fascicolo Esp./1, pratica 25/3).

<sup>800</sup> Pinot Gallizio era venuto improvvisamente a mancare pochi mesi prima dell'apertura della mostra.

<sup>801</sup> Cfr. *XXXII Biennale di Venezia...* cit., pp. 117-119, qui p. 119; anche in *Il Novecento...* cit., p. 484; *I dipinti...* cit., p. 174 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 317.

<sup>802</sup> A concedere l'opera a metà del prezzo originale era stata la vedova di Gallizio, Augusta Rivabella, che, il 30 luglio 1964, aveva anche manifestato la volontà di scegliere con il figlio Piergiorgio un'altra opera da regalare al Museo. Nella stessa missiva era espressa inoltre la proposta di organizzare alla GAM una mostra in memoria dell'artista scomparso, dal momento che a Venezia lo spazio limitato non aveva consentito «una retrospettiva sufficientemente ampia». In To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1473, data: 18/8, Fascicolo A. M./1, pratica 14/5.

<sup>803</sup> Giacomo Soffiantino era, nel 1964, «l'unico pittore piemontese vivente invitato alla Biennale». (To, AMC, CAA 1177, "Comitati/1 Arte Moderna", pratica non protocollata, f. 2 r-2 v) Cfr. *ultra*, p. 176.

<sup>804</sup> *XXXII Biennale di Venezia...* cit., p. 142; anche in *Il Novecento...* cit., p. 491, e in *I dipinti...* cit., pp. 288-289, qui p. 289.

<sup>805</sup> Nel proprio intervento edito su "Il Ponte" in occasione del dibattito sollevato da Pignotti, di Domoto e Kemeny, Palma Bucarelli aveva scritto: «se poi mi rivolgo ad altri artisti, sempre fra quelli presenti alla Biennale, noto che alcuni, per esempio Kemeny o Domoto, sviluppano l'esperienza informale fino a ritrovare valori che, con l'esperienza storica che ho, non esito a chiamare di "bellezza". Cfr. PALMA BUCARELLI, in *Introduzione a un dibattito...* cit., pp. 1100-1102, qui pp. 1101-1102. L'intervento non ha titolo.

<sup>806</sup> *XXXII Biennale di Venezia...* cit., p. 225; anche in *I dipinti...* cit., p. 136 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 310.

<sup>807</sup> Cfr. *ivi*, p. 186.

Scultura<sup>808</sup>

Zoltan Kemeny	<i>Immagine in rilievo</i> <sup>809</sup>	1959	L. 2.000.000	Svizzera
Jean Ipoustéguy	<i>La Vespa</i> <sup>810</sup>	1961	L. 1.000.000	Francia



Figura 39: Jean Ipoustéguy, *La vespa*, bronzo, 1961, Galleria d'Arte Moderna di Torino.

<sup>808</sup> Tra le opere che avevano attratto l'attenzione del comitato direttivo doveva esserci anche *Cactus* di Julio Gonzáles, il cui prezzo, 100.000 franchi, poteva essere ribassato dal proprietario solo fino a quota 90.000 onde evitare di fare concorrenza alla figlia dell'artista che aveva fissato cifre simili. (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1451, data: 17/8, Fascicolo A. M./1, pratica 8 1/6). Viale però aveva continuato a considerare la richiesta troppo alta nonché ingiustificata, dal momento che dell'opera esistevano sei esemplari, uno dei quali era stato venduto l'anno prima al Museo di Amburgo per un prezzo molto minore (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1478/R, data: 25/8, Fascicolo A. M./1, pratica 8 1/10.) Gian Ferrari aveva successivamente proposto a Viale anche l'acquisto della scultura *Don Chisciotte* (1929) sempre di Gonzáles, la cui vendita era subordinata alla condizione che ad acquisirla fosse un museo, il prezzo era fissato a L. 6.000.000 (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1819, data: 12/10/64, Fascicolo A. M./1, pratica 15/1). Pochi giorni dopo l'offerta, il 23 ottobre, Viale aveva scritto a Gian Ferrari che nonostante il comitato direttivo avesse apprezzato l'offerta, sarebbe stato «difficile, per non dire impossibile» approvare una spesa di quel calibro, soprattutto in quel momento di transizione per il rinnovamento delle amministrazioni civiche. (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1819/R, data: 3/11, Fascicolo A. M./1, pratica 15/2). Un altro artista che aveva destato la curiosità del comitato era stato l'austriaco Alfred Hrdlicka con la scultura *Martha Beck dopo la sua esecuzione sulla sedia elettrica* (1962-1963), Friedrich Welz della Galleria Welz di Monaco aveva contattato Viale a nome dell'artista per discutere del prezzo, dal momento che il comitato direttivo doveva aver erroneamente scambiato il premio assicurativo di L. 3.165.000 con il prezzo finale (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1382, data: 28/7, Fascicolo A. M./1, pratica 8 3/1). Pur ringraziando Welz per la possibilità data al museo, Viale aveva spiegato che il Comune non avrebbe annoverato l'opera tra i suoi acquisti (To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1382/R, data: 25/8, Fascicolo A. M./1, pratica 8 3/2).

<sup>809</sup> *XXXII Biennale di Venezia...* cit., pp. 286-287, qui p. 286; anche in *Il Novecento...* cit., p. 448 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 330.

<sup>810</sup> Cfr. *ivi*, pp. 216-217, qui p. 217; anche in *Il Novecento...* cit., p. 447 e in *1945-1965: Arte italiana e straniera...* cit., p. 328.

Disegni e incisioni

Tadeusz Kulisiewicz	<i>Ragnatela</i> <sup>811</sup>	1962	L. 100.000	Polonia
Tadeusz Kulisiewicz	<i>Gli uccelli urubu</i> <sup>812</sup>	1963	L. 100.000	Polonia
Luca Crippa	<i>Ricordo dell'agosto</i> <sup>813</sup>	1963	L. 60.000	Italia
Angelo Savelli	<i>Rilievo 5</i> <sup>814</sup>	1961	L. 50.000	Italia
Svend Wiig Hansen	<i>Vortici</i> <sup>815</sup>	1962	L. 60.000	Danimarca



Figura 40: *Don Chisciotte* di González era stata presa in considerazione tra i possibili acquisti. In To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", 1964.

<sup>811</sup> Cfr. *ivi*, pp. 254-257, qui p. 256.

<sup>812</sup> Cfr. *ivi*, qui p. 257.

<sup>813</sup> Cfr. *ivi*, p. 66.

<sup>814</sup> Cfr. *ivi*, pp. 80-82, qui p. 81.

<sup>815</sup> Cfr. *ivi*, pp. 203-206, qui p. 206.

**1962-1964: con «meditato senso di responsabilità e di chiaroveggenza»**

Come visto, il 30 giugno 1964 alla lista delle opere che il comitato direttivo intendeva sottoporre alla Giunta affinché ne fosse approvato l'acquisto, Viale aveva dovuto allegare le fotografie richieste dall'assessore e un breve testo in cui, oltre a manifestare il desiderio di concludere la trattativa per *Cactus* di González, aveva difeso l'operato del comitato e le scelte fatte a Venezia. Il direttore aveva inoltre specificato che non era ammissibile criticare una mostra d'arte «grande» e importante come la Biennale basandosi esclusivamente «su semplici notizie e commenti di giornale».

30 giugno 1964<sup>816</sup>

È stata presa in considerazione per una proposta d'acquisto anche una importantissima opera in bronzo "Il cactus" di Julio Gonzale [sic] (+ 1942), uno dei grandissimi scultori moderni, ma non mi è stato ancora comunicato se l'esemplare sia in vendita ed il prezzo.

L'assessore Tettamanzi e Lei mi hanno fatto presente le perplessità che le critiche comparse sui giornali potrebbero suscitare; ma io penso che le fotografie che qui allego dimostreranno come il Comitato direttivo abbia fatto una scelta oculata e sotto tutti i riguardi conveniente.

Le proposte di acquisto sono contenute come numero e come spese; e pur tuttavia sono molto interessanti talora per la qualità delle opere e per il nome degli artisti, come nei casi di Kemeny (gran premio della scultura), Iposteguy (rivelzione della Biennale), Delvaux (il grande surrealista belga), il polacco Kulisiewicz, Savelli (gran premio dell'incisione); talvolta per altre ragioni, come nel caso del pittore Gallizio di Alba, morto pochi mesi fa e al quale il Museo di Torino intende rendere così un modesto postumo riconoscimento, e per Soffiantino che quest'anno è l'unico pittore piemontese vivente invitato alla Biennale.

Mi è dovere dirLe che non ritengo né giusta, né giustificata la condanna in blocco di una grande mostra d'arte che da oltre Sessant'anni onora l'Italia su semplici notizie e commenti di giornali. Potrei, a mia volta, dire con la stessa autorità e competenza di quei critici che la Biennale 1964 presenta opere di alta qualità e che nel suo insieme, specie per i padiglioni stranieri, è sullo stesso livello qualitativo delle precedenti esposizioni. E aggiungo che non si comprende la pesante campagna scatenatasi con tanta violenza contro questa Biennale che è l'unica grande manifestazione internazionale d'arte figurativa che resti ancora all'Italia, gravemente insidiata e battuta in pieno dalle mostre pure biennali di Kassel e di Parigi.

Prego di tener presente che questa Biennale ha invitato Torino a presentare gli ultimi acquisti di arte moderna della sua Galleria con altri 17 musei di tutto il mondo, e che onora con due grandi sale il nostro Casorati.

<sup>816</sup> To, AMC, CAA 1177, "Comitati/1 Arte Moderna", pratica non protocollata, f. 2 r-2 v.



Aggiungo che contemporaneamente al Comitato di Torino, la Commissione Ministeriale (di cui faceva parte mons. Francia) ha fatto la scelta per la Galleria Nazionale d'arte moderna con una spesa di circa 10.000.000.

Non è da trascurare che le proposte del Comitato direttivo sono state fatte con voto unanime di tutti i suoi componenti, ed è ben noto il meditato senso di responsabilità e di chiarezza con il quale opera il comitato.

Confido quindi vivamente che Lei e l'Assessore vorranno benevolmente, come sempre è avvenuto, appoggiare le proposte del Comitato presso la Giunta ed il Consiglio.

Con grazie ed ossequi devoti,

Il direttore

Il 13 luglio 1964 Viale aveva indirizzato a Gian Ferrari una lettera per chiarire la questione inerente alle indiscrezioni secondo cui il museo di Torino non aveva acquistato l'opera di Rauschenberg per via del prezzo troppo elevato. Il 9 luglio Gian Ferrari, profondamente adirato, aveva infatti scritto a Viale: «Siccome al mio ufficio non è mai stata chiesta l'opera di questo artista, sarò grato alla Sua cortesia se vorrà dirmi da chi la Commissione ha avuto il prezzo; e questo perché si è scritto che io boicotto la pop-art»<sup>817</sup>.

Torino, 13 luglio 1964<sup>818</sup>

Caro Dottore,

ricevo la Sua raccomandata che si riferisce alla notizia pubblicata dal "Corriere della Sera" sul presunto mancato acquisto di un'opera di Rauschenberg a causa del prezzo "proibitivo".

I prezzi del Rauschenberg, esatti o no, erano sulla bocca di tutti a Venezia; e si diceva anche, vero o no, che i dipinti erano tutti venduti o di proprietà, meno uno.

Non so su quali dati il corrispondente del "Corriere" abbia dato quella informazione. Il Comitato ha visto con molto interesse le opere di Rauschenberg, come quelle di altri artisti presenti alla Biennale. E non faccio nessuna indiscrezione dicendo che avremmo tutti noi visto con piacere un quadro di Rauschenberg al Museo di Torino.

In ogni modo, desidero dirLe che a Lei ho chiesto soltanto i prezzi delle opere che il Comitato aveva definitivamente deciso di proporre alla Civica Amministrazione di Torino.

Penso Le possa bastare. Per carità, non aggiungiamo altre polemiche a questa situazione che, come avrà visto dai giornali, è già abbastanza tesa e difficile. Tenete conto della burrasca che il Comitato di Torino ha dovuto affrontare. Proposte molto modeste le nostre, sostenute però con fermezza e andate, confido, a buon fine. Pigliatene buon atto.

Con molta cordialità, mi abbia.

<sup>817</sup> To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1279, data: 13/7, Fascicolo A. M./1, pratica 8 1/4.

<sup>818</sup> To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 1279/R, data: 13/7, Fascicolo A. M./1, pratica 8 1/5.

P.S. Mi sono visto con Lei ieri sera all'“APPRODO”. Ci mancava anche questa sorpresa con la discussione sul ribasso praticatoci da Kemeny. E Lei che si direbbe avesse già venduta l'intera Biennale, Di che si duole?

Cordialmente.

## 8.1 La Biennale del 1962

A partire dal 1958, anno in cui Rodolfo Pallucchini venne sostituito<sup>819</sup> da Gian Alberto Dell'Acqua<sup>820</sup>, si verificò una significativa inversione di tendenza<sup>821</sup>. Dopo il «periodo di amministrazione straordinaria commissariale dell'Ente» era stato il nuovo presidente, Italo Siciliano, a modificarne temporaneamente il regolamento; le norme, però, non erano cambiate molto rispetto al 1960: era stato modificato il numero dei membri della Giuria internazionale, erano stati istituiti due premi per la sezione del bianco e nero<sup>822</sup> e specificate alcune nuove regole di ammissione per gli artisti italiani<sup>823</sup>. Tra le novità principali di questi

---

<sup>819</sup> In realtà si era trattato di un momento turbolento nella storia dell'Ente. Pallucchini aveva rassegnato le dimissioni il 30 novembre del 1956, dopo che le ingerenze subite dalla Commissione per l'organizzazione della XXVIII edizione della mostra avevano costretto i membri a promuovere l'esposizione di 633 dipinti di artisti italiani. La nomina a successore di Dell'Acqua aveva provocato le dimissioni del sindaco di Venezia e di altri esponenti degli enti locali, motivo per cui a ottobre il Governo aveva sciolto il Consiglio della Biennale, riaffidandolo successivamente a Giovanni Ponti. Cfr. BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra 1948-1956... cit., Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, Charta, 1999, qui p. 33.

<sup>820</sup> Gian Alberto Dell'Acqua fu Segretario Generale dal 1958 al 1969 e Commissario Straordinario della Biennale fino al 1970.

<sup>821</sup> Anche in BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...cit.*, p. 83.

<sup>822</sup> A spendersi per l'istituzione dei due premi del Ministero della Pubblica Istruzione erano stati Carlo Alberto Petrucci dell'Accademia di San Luca e l'Associazione Incisori Veneti. Su carta intestata della Calcografia Nazionale, il 12 ottobre 1961 Petrucci aveva chiesto a Dell'Acqua informazioni in merito alla «voce» secondo cui la Biennale aveva soppresso il premio per l'incisione nella XXXI edizione, come già era avvenuto per quella precedente, e con severità aveva scritto: «La notizia è troppo grave per essere credibile perché si verrebbe ad annullare definitivamente un risultato conseguito dopo anni di lotta per l'affermazione legittima dell'Incisione, che ha preso in questi ultimi tempi tanta importanza, e che, volere o non, costituisce un efficace argine a certe estreme aberrazioni della pittura». Ancora il 22 ottobre 1961 Petrucci aveva confidato a Dell'Acqua che la propria fatica era tutta votata agli incisori italiani «ormai definitivamente usciti di minorità», che «sarebbe <stato> assurdo ricacciare indietro». La conferma da parte del Ministero dell'istituzione di «due premi ufficiali per l'incisione dall'importo di L. 500.000 ciascuno da attribuire, per deliberazione della Giuria Internazionale, rispettivamente ad un artista italiano e ad un artista straniero» veniva recapitata alla Biennale il 23 febbraio del 1962. In Venezia, ASAC, Arti Visive, b.111. La missiva del Ministero della Pubblica Istruzione è timbrata "Prot. N°370/SG, Data 27/2 SG".

<sup>823</sup> GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Introduzione*, in *XXXI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 16 giugno-7 ottobre 1962), Venezia, Biennale di Venezia, prima edizione, giugno 1962, pp. XVII-XXI, qui p. XVII. Nella stessa pagina Dell'Acqua affermava che «sulla base [...] delle norme di Statuto vigenti» era molto difficile garantire «l'ideale [...] di una rassegna rispondente in ogni sua articolazione ad un unico chiaro disegno, e ad uno specifico tema di ricerca critica». D'altronde, la prefazione di Italo Siciliano si apriva proprio con le parole: «Vecchio Statuto, anche per la XXXI Biennale»; tuttavia il presidente era riuscito a intravedere uno spiraglio di luce, dal momento che «gli annosi problemi sembravano finalmente decisi ad uscire dal mondo dei miti e delle amare proteste per mettersi sulla via delle concrete soluzioni». Anche prima della modifica effettiva dello Statuto, agli organi direttivi era già stato dato modo di «operare in completa libertà di azione». Sicuramente per Siciliano l'edizione ventura sarebbe stata normata da un regolamento nuovo. Cfr. ITALO SICILIANO, *Prefazione*, in *XXXI Biennale di Venezia... cit.*, pp. XI-XIII, qui p. XI.

anni c'è sicuramente l'avvento dell'Astrattismo che aveva suscitato da subito molte polemiche, soprattutto per le opinioni di alcuni critici che, già a partire dal 1962, vi avevano riconosciuto la causa della contrazione del numero di accessi alle mostre<sup>824</sup>. Un'altra questione ereditata dall'era Pallucchini era quella dei premi, tornata prepotentemente in auge nel 1962, quando, a Ca' Pesaro, l'ex-segretario Rodolfo Pallucchini, Guido Perocco e Franco Russoli avevano organizzato la "Mostra dei Grandi Premi della Biennale 1948-1960"<sup>825</sup>. Puma riconosce in questa iniziativa «il pretesto per rinnovare le prediche di ognuno per la propria parrocchia, che ritiene maltrattata»<sup>826</sup>. In realtà, l'unico risultato ottenuto era stato quello di suscitare biasimi ancora più aspri sull'assegnazione dei grandi premi<sup>827</sup>. In effetti, notava Mario De Micheli nelle colonne de "L'Unità", vedere le migliori opere delle passate edizioni tutte riunite in un unico edificio non aveva fatto altro che porre ancor di più in evidenza che la Biennale si fosse sempre mossa con molta cautela premiando di volta in volta, tra gli artisti già noti, i meno controversi<sup>828</sup>.

---

<sup>824</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi... cit., 1954-1968*, p. 95. Puma si rifà, tra gli altri, a un articolo di Marziano Bernardi edito sul quotidiano "La Stampa" il 27 giugno 1962. Secondo il critico il pubblico stava diminuendo perché gli organizzatori non stavano tenendo debitamente conto dei suoi gusti e la critica, con i suoi testi ermetici e di difficile comprensione, non faceva altro che concorrere al disinteresse generale.

<sup>825</sup> Con l'espressione "Grandi Premi" si designano, generalmente, i primi premi di pittura e scultura da assegnare ad artisti italiani e stranieri, promossi dai ministeri.

<sup>826</sup> Cfr. *ivi*, p. 118.

<sup>827</sup> Cfr. *ibidem*. Puma cita anche André Chastel che si era già dichiarato favorevole alla sospensione dei premi in alcuni articoli editi sulla rivista "Metro" nel 1960 e nel 1961 e Giulio Carlo Argan che li avrebbe poi contestati nel 1964 su "Marcatrè".

<sup>828</sup> Così De Micheli giustificava l'assenza tra le file dei vincitori, almeno fino al 18 agosto 1962, di Kokoshka, Léger, Siqueiros, Rosai, Mafai, Guttuso, De Kooning, Ben Sahn e Bacon. Nel 1962, per esempio, il premio per un pittore italiano era stato assegnato *ex aequo* a Morlotti e Capogrossi che – come riportato da Puma – per Luigi Carluccio, erano portavoce di due tendenze opposte: il primo rappresentava la ricerca di spiritualità sempre cara all'Italia, mentre il secondo era testimonianza di apertura all'internazionale. Cfr. BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi... cit.*, p. 118; l'articolo di Luigi Carluccio riportato da Puma era comparso sulla "Gazzetta del Popolo" il 10 luglio 1962.

### 8.1.1. Vittorio Viale nella Giuria Internazionale della XXXI Biennale



Figura 41: Lasciapassare di Vittorio Viale per la XXXI Biennale di Venezia e invito alla mostra inaugurale delle manifestazioni di Ca' Pesaro, r. In To, AMC, CAA SCD 17, "Direttore", 1962.

Se si è fatto riferimento ai premi è stato, oltre che per citare una mostra significativa come quella di Ca' Pesaro, anche per via del ruolo rivestito da Viale in occasione della XXXI Biennale Internazionale d'Arte: il direttore era infatti stato chiamato a far parte della Giuria Internazionale<sup>829</sup>. I gravosi compiti che spettavano alla Giuria sono desumibili dalla lettera di convocazione recapitata dalla segreteria a ciascuno dei membri: «assegnare i grandi premi ufficiali della Biennale nonché gli altri eventuali premi offerti da enti e da privati, che siano liberi ai partecipanti dei vari paesi»<sup>830</sup>. Le riunioni erano state convocate come di consueto nei giorni immediatamente precedenti alla vernice, tra il 10 e il 15

<sup>829</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 1° giugno 1962. Come da regolamento (Art. 5), la Giuria, il cui compito era assegnare tutti i premi messi in palio dalle istituzioni e parte di quelli "aggiunti" da fondazioni, società e privati, era composta da nove membri, tre italiani e sei stranieri, designati «dalla Presidenza della Biennale, tenute presenti le segnalazioni richieste ai Commissari dei singoli Paesi Partecipanti alla Mostra». I membri della Giuria Internazionale del 1962 erano oltre a Viale, Stefano Bottari, Jorge Romero Brest, Enzo Carli, Raymond Cogniat, Philip Hendy, Zolan Krzysnik, Georg Schimdt e Soichi Tominaga. Anche in *XXXI Biennale di Venezia...* cit., pp. XXXVII -XXXIX.

<sup>830</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 1° giugno 1962; anche in To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna-Acquisti - offerte - proposte", pratica: "Pr. 917, data: 5/6, Fascicolo "direttore", Pratica 52/1". Può essere interessante notare che a far parte della componente italiana della giuria erano stati scelti nomi di rilievo, che fino a quel momento avevano svolto il proprio lavoro lontano dall'orbita della Biennale e dalle dinamiche a essa correlate. Quello nella Giuria internazionale era stato il primo (e ultimo) ruolo ricoperto sia da Stefano Bottari che da Enzo Carli in seno alla Biennale. Bottari era docente di Storia dell'arte medievale e moderna e Carli un insigne studioso dell'arte pisana e senese e, come era accaduto per l'archeologo Viale, in quell'occasione si erano "prestati" all'arte contemporanea.

di giugno<sup>831</sup>. Viale aveva subito accettato l'incarico con un telegramma inviato a Venezia il 25 maggio 1962, ringraziando «con viva riconoscenza» e «confidando di poter corrispondere <la> fiducia».<sup>832</sup> La prima riunione aveva avuto luogo l'11 giugno; in questa circostanza i membri avevano eletto Georg Schmidt presidente della Giuria. Il professore aveva stabilito che durante quella stessa giornata ciascun componente visitasse «isolatamente» la Biennale per poi condividere le proprie opinioni con i colleghi in una nuova riunione che si sarebbe tenuta nel tardo pomeriggio<sup>833</sup>. Affinché i criteri di giudizio fossero applicati uniformemente da tutti, parte della prima riunione era stata dedicata a uno «scambio di idee e di informazioni in merito alla esatta interpretazione del regolamento dei premi»<sup>834</sup>. Alle ore 18:00 la Giuria si era poi brevemente riunita per stilare il programma del giorno successivo, dedicato alle «visite collettive dei vari padiglioni»<sup>835</sup>.



Figura 42: La Giuria internazionale della XXXI Biennale di Venezia, in Ve, ASAC, Fototeca, faldone 74.

<sup>831</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 11 giugno 1962.

<sup>832</sup> Le copie del telegramma sono conservate sia in To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna- Acquisti - offerte - proposte", pratica: "Pr. 872/R, data: 28/5, Cat. IX, Classe 8, Fascicolo "E/1", Pratica 38/2", che in Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 25 maggio 1962.

<sup>833</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 11 giugno 1962.

<sup>834</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 11 giugno 1962.

<sup>835</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 11 giugno 1962.

I premi erano stati assegnati dalla giuria il 14 giugno, dopo «attenti e ripetuti esami di tutte le opere esposte nei padiglioni dell'Italia e dei Paesi Stranieri e dopo ampie e meditate discussioni»<sup>836</sup>. Ad Alberto Giacometti e Alfred Manessier erano andati i premi concessi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri riservati ad artisti stranieri, rispettivamente per uno scultore e per un pittore; Aldo Calò e Umberto Milano erano stati premiati *ex aequo* con il riconoscimento concesso dal Comune di Venezia e dall'Amministrazione Provinciale di Venezia per la scultura italiana. Similmente a quanto era accaduto per la scultura, anche il premio "per un pittore italiano" era stato assegnato *ex aequo*, come già accennato, a Giuseppe Capogrossi ed Ennio Morlotti. Particolarmente interessanti si sono a questo proposito rivelati alcuni appunti manoscritti di Viale, conservati presso l'Archivio Storico dei Musei Civici<sup>837</sup>. Com'è noto, la consegna di alcuni premi aveva destato scalpore. Enzo di Martino riporta alcune delle critiche mosse, per esempio, alla scelta di Manessier, definito «artista modesto e astrattista in ritardo», e aggiunge che «a considerare la successiva scomparsa di Manessier dalla scena internazionale forse c'era qualche ragione di dubitare di quel premio»<sup>838</sup>.

La giuria, al di là delle singole scelte da operare, doveva aver riscontrato non pochi problemi nell'individuare gli artisti da incoronare vincitori, oltre alla già citata volontà di procedere secondo una lettura omogenea dei criteri di assegnazione, anche quanto scritto in coda al verbale dell'ultima riunione testimonia un certo imbarazzo provato dalla giuria che aveva auspicato, almeno per le edizioni venturose, la redazione di un nuovo regolamento che stabilisse se i premi dovessero essere un traguardo per artisti già affermati o un punto di partenza per gli emergenti<sup>839</sup>. In questo stesso clima si collocava la proposta, firmata da Philip Hendy<sup>840</sup>, membro della Giuria internazionale, di escludere dai premi coloro che erano già stati invitati a esporre nel Padiglione centrale.

Una volta che i lavori della giuria si erano conclusi, il 28 giugno 1962<sup>841</sup>, Viale aveva ringraziato Italo Siciliano per avergli «fatto l'onore» di annoverarlo tra i

---

<sup>836</sup> Il verbale, controfirmato da tutti i membri della giuria, è conservato in: Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 14 giugno 1962. Cfr. *ultra*, pp. 185-187.

<sup>837</sup> To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna- Acquisti - offerte - proposte" si tratta di appunti non protocollati, cfr. *ultra*, pp. 187-189.

<sup>838</sup> ENZO DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Venezia, Papiro Art, 2013, qui pp. 62-63. Poco oltre Di Martino cita anche i già citati premi di Morlotti e Capogrossi; per la scultura, con Giacometti, in luogo di Milani e Calò è erroneamente citato Pietro Consagra, che aveva invece vinto nel 1960.

<sup>839</sup> La richiesta si sposava bene con certe istanze sollevate, oltre che dalla critica del tempo, anche dalla mostra dedicata ai Grandi Premi della Biennale.

<sup>840</sup> Oltre che membro della Giuria Internazionale di Premiazione nel 1954, nel 1958 e nel 1962, della Giuria del "Premio Unesco" nel 1958 e nel 1964, era stato Commissario per la partecipazione nazionale della Gran Bretagna in diverse edizioni della Biennale.

<sup>841</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 28 giugno 1962. Aveva scritto Viale: «l'alto compito svolto alla Biennale in collaborazione con insigni rappresentanti della Critica d'arte di tutto il mondo, costituirà per me uno dei ricordi più belli e lieti della mia vita».

“giudici”; in risposta, il presidente aveva a sua volta espresso un «vivo ringraziamento per l’opera da <lui> prestata con tanta competenza ed obiettività». <sup>842</sup> Il direttore, inoltre, aveva già scritto a Dell’acqua <sup>843</sup>, per ringraziarlo dell’opportunità offerta e per esporre alcune perplessità, consigliando per le «Biennali future» che alla Giuria fosse offerto più tempo e la possibilità di «svolgere il <proprio> lavoro in assoluta tranquillità e libertà, e non nel caotico affollamento di artisti, di critici e di tanta altra gente che affolla nei giorni della vernice sale e padiglioni». Oltre a presentare questi problemi di ordine meramente organizzativo Viale aveva finito per avvalorare, per certi versi, la tesi di Hendy: «Posso anche dire – con franchezza – che nel padiglione italiano qualche presentazione poteva far pensare (anche se l’idea non era quella) ad una preconizzazione di premio? La cosa si verifica anche in qualche padiglione straniero, ma da noi, fra tanti artisti, dà più nell’occhio» <sup>844</sup>.

In realtà, quello nella Giuria internazionale non era stato l’unico impegno affrontato da Viale nel 1962; il 4 aprile 1961 <sup>845</sup> era infatti stato chiamato da Siciliano a far parte della Commissione <sup>846</sup> che si sarebbe occupata di scegliere gli artisti che avrebbero rappresentato l’Italia alla VI Biennale di San Paolo del Brasile. La prima riunione era stata fissata per il 15 aprile. Purtroppo, Viale, impossibilitato da un impegno di famiglia, non aveva potuto partecipare all’incontro, che non era stato posticipato in modo che agli artisti fosse dato il tempo necessario per prepararsi adeguatamente. Per favorire il direttore nel sottoporre ugualmente le proprie proposte ai colleghi, «attraverso l’invio di elementi e indicazioni», il 10 aprile <sup>847</sup> erano stati inviati a Torino l’elenco degli *Artisti espositori alle cinque biennali di “San Paolo”* e degli *Artisti italiani premiati alle cinque biennali di S. Paolo del Brasile* <sup>848</sup>. Un’ulteriore indicazione fornitagli perché potesse allinearsi agli stessi criteri che avrebbero guidato la commissione riunita a Venezia riguardava l’intenzione di invitare «pochi artisti

---

<sup>842</sup> Venezia, ASAC, Arti Visive, b.111, luglio 1962, trattandosi di una minuta, il documento non reca riferimenti al giorno esatto.

<sup>843</sup> To, AMC, CAA 1093, “Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte”, pratica: “Pr. 997, data: 28/6, Cat. /, Classe /, Fascicolo “Direttore”, Pratica 52/4”.

<sup>844</sup> Il segretario generale aveva risposto alle istanze presentate dal direttore, soffermandosi in particolar modo sulla prima questione sollevata, quella riguardante le condizioni di lavoro poco favorevoli. Per quanto concerneva invece gli altri «amichevoli suggerimenti», Dell’Acqua aveva promesso a Viale che li avrebbe trasmessi ai propri successori, dal momento che sperava che per l’edizione successiva sarebbe stato qualcun altro «a portare su di sé [...] il maggior peso della Biennale». Cfr. To, AMC, CAA 1093, “Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte”, pratica: “Pr. 1041, data: 2/7, Cat. /, Classe /, Fascicolo “Direttore”, Pratica 52/7”.

<sup>845</sup> To, AMC, CAA 1093, “Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte”, pratica: “Pr. 229, data: 7/4/61, Cat. /, Classe /, Fascicolo “Direttore”, Pratica 29/1”.

<sup>846</sup> Gli altri membri della Commissione erano: Francesco Arcangeli, Silvio Branzi, Achille Funi, Carlo Alberto Petrucci, Marco Valsecchi e Dell’Acqua, nella veste di supervisore.

<sup>847</sup> To, AMC, CAA 1093, “Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte”, pratica: “Pr. 884, data: 17/4/61, Cat. /, Classe /, Fascicolo “Direttore”, Pratica 29/3”.

<sup>848</sup> Entrambi gli elenchi, non protocollati, sono conservati presso l’Archivio Storico dei Musei Civici di Torino.

ma tutti con un numero di opere sufficienti a definirne bene la personalità»; inoltre, sulla base dei premi messi in palio, sarebbe stato possibile «definire inviti di maggiore ampiezza per alcuni artisti sui quali si intende<va> mettere l'accento quali possibili candidati». La lista inviata da Viale a Dell'Acqua è conservata come allegato alla minuta del 13 aprile nell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino; per la scultura le sue proposte erano state: Marino Marini con «in più dipinti e disegni», Giacomo Manzù con «in più disegni», Sandro Cherchi, Pericle Fazzini, Berto Lardera, Ruggero Mascherini e Carlo Ramous. Per la pittura i nomi erano quelli di Mario Sironi, Carlo Corsi, Afro, Ennio Morlotti, Renato Guttuso, Enrico Paulucci, Mario Radice, Giuseppe Santomasi [sic], Bruno Cassinari, Alfredo Chighine, Mario Davico, Paola Levi Montalcini, Zoran Music, Luigi Parzin, Cesare Peverelli, Piero Ruggeri, Emilio Scanavino, Giacomo Soffiantino, Domenico Spinosa e Giustino Vaglieri; mentre per l'incisione i sei artisti citati erano: Luigi Bartolini, Nicola Galante, Mario Calandri, Giovanni Barbisan, Tono Zancanaro e Armando Donna.

Purtroppo non è stato per il momento possibile reperire informazioni più precise sullo svolgersi della riunione, i cui esiti<sup>849</sup> erano però stati recapitati a Torino non appena ricevuto il benestare del Ministero<sup>850</sup>. Nell'accludere l'elenco, il segretario aveva spiegato con rammarico che sarebbe stato altamente improbabile che Marini volesse accettare l'invito a esporre ma aveva assicurato che molti dei nomi che aveva proposto erano stati poi compresi anche nella lista ufficiale. Gli artisti che erano stati designati per la pittura erano: Guttuso, Mafai e Santomaso con dieci opere, Bendini, Bionda, Chighine, Crippa, Francese, Levi Montalcini, Mandelli, Roma e Scanavino con cinque; le "riserve" sarebbero state Morandi e Raspi. Per la scultura gli inviti erano stati recapitati a Marini per dieci<sup>851</sup> e a Cherchi, Fabbri, Ghermandi, Milani e Messina per cinque opere ciascuno; infine, per il disegno si era pensato a Ruggeri e Crippa e per l'incisione a De Vita e Guerreschi con dieci opere e a Calandri e Leoni con cinque.

Nonostante diversi nomi proposti da Viale fossero comparsi anche nell'elenco ufficiale, il direttore non aveva potuto vedere esaudito il desiderio di portare a San Paolo una degna delegazione di Torinesi. Il 3 maggio<sup>852</sup>, in una lettera indirizzata a Dell'Acqua era stato costretto a riconoscere: «evidentemente è

---

<sup>849</sup> To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte", pratica: "Pr. 1060, data: 3/5/61, Cat. /, Classe /, Fascicolo "Direttore", Pratica 29/5".

<sup>850</sup> Un'ulteriore motivazione del ritardo occorso nel notificare a Viale l'elenco definitivo stava nel fatto che Dell'Acqua era convinto che Arcangeli avesse avuto modo di esporre al direttore tutte le scelte effettuate in occasione di una sua visita a Torino.

<sup>851</sup> Se non avesse accettato di partecipare – si legge accanto al suo nome - si sarebbe invitato Ramous con cinque opere.

<sup>852</sup> To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna- Acquisti – offerte - proposte", pratica: "Pr. 1060/R, data: 3/5/61, Cat. /, Classe /, Fascicolo "Direttore", Pratica 29/6".



stato un male che io non abbia potuto essere presente alla discussione». La delusione legata alle conseguenze della propria assenza era fatta chiaramente trasparire anche dallo scetticismo espresso per la scelta di "relegare" Ruggeri alla categoria del disegno impedendogli per gli anni a venire di esporre la sua pittura. Nonostante i dubbi espressi, la speranza di Viale era comunque sicuramente per la migliore riuscita della manifestazione; a questo proposito sarebbe stato per lui fondamentale che Marini acconsentisse a partecipare dal momento che «con lui un gran premio sarebbe stato quasi sicuro»<sup>853</sup>. Tuttavia, stando al catalogo dedicato alla partecipazione italiana alla VI Biennale di San Paolo del Brasile, tutti gli artisti invitati dalla commissione avevano accettato di esporre, tranne Marini che, come temuto dagli organizzatori, non aveva acconsentito.

### **1962. «Dopo attenti e ripetuti esami»: La Giuria Internazionale della XXXI Biennale di Venezia**

Di seguito è riportato integralmente il verbale compilato dalla Giuria internazionale alla chiusura dei lavori; in calce all'elenco dei premi conferiti si trova la richiesta, indirizzata al presidente della Biennale, di una più chiara delineazione dei criteri di assegnazione per le edizioni venture.

Ente autonomo della Biennale di Venezia

Venezia, il 14 giugno 1962<sup>854</sup>

Nei giorni 11, 12, 13, 14 giugno la Giuria internazionale per l'assegnazione dei premi della XXXI Biennale di Venezia ha tenuto sette riunioni, con la presenza di tutti i componenti, i quali hanno eletto come proprio Presidente il Prof. Georg Schmidt.

<sup>853</sup> È utile qui ricordare che la VI Biennale di San Paolo non era stata l'unica a vedere Viale protagonista della Commissione incaricata di diramare gli inviti agli artisti italiani: stando ad alcune carte conservate presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, infatti, Viale era stato invitato a ricoprire lo stesso ruolo nel 1963 in occasione della VII Biennale di San Paolo. Il direttore aveva ricevuto la convocazione il 22 febbraio del 1963; con lui avrebbero fatto parte della commissione anche Giulio Carlo Argan, Guido Ballo, Ennio Morlotti, Alberto Viani e Gian Alberto dell'Acqua (To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 590, data: 4/3/63, fascicolo direttore, pratica 26/1). Viale, confortato dalla possibilità di avvalersi del sostegno dei suoi "colleghi", si era messo a disposizione della Biennale il 28 febbraio 1963. (To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 590/R, data: 4/3/63, fascicolo direttore, pratica 26/2). La prassi organizzativa doveva essere stata la stessa del 1961: a Torino era subito stato inviato il "Prospetto della partecipazione italiana alla Biennale di San Paolo dal 1951 al 1961", le nomine erano state decise a Venezia il 10 marzo 1963 e, come si evince dalla ricevuta del rimborso spese, questa volta il direttore aveva potuto prendere personalmente parte alle riunioni. (To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 686/R, data: 14/3/63, fascicolo direttore, pratica 26/4).

<sup>854</sup> Venezia, ASAC, Arti Visive, b.111, 14 giugno 1962; Anche in Art. 4 e Art. 6 in *Finalità, premi, giuria*, in *XXXI Biennale di Venezia...* cit., pp. XXVII - XXIX, qui pp. XXVII-XXVIII. Altri premi, tra cui, il "Premio UNESCO", i premi di Arte Sacra offerti dall'Istituto Internazionale di Arte Liturgica e il premio "Opera Bevilacqua La Masa", erano assegnati da giurie particolari. Cfr. *ivi*, pp. XXVIII-XXIX.

Dopo attenti e ripetuti esami di tutte le opere esposte nei padiglioni dell'Italia e dei Paesi stranieri e dopo ampie e meditate discussioni la Giuria ha deciso di attribuire i sedici premi a disposizione nel modo seguente:

Premio di Lire 2.000.000. = concesso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri riservato ad un artista straniero: ALBERTO GIACOMETTI (Svizzera) per la sua opera;

Premio di Lire 2.000.000. = concesso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri riservate ad un artista straniero: al pittore ALFRED MANESSIER (Francia);

Premio di Lire 2.000.000. = concesso dal Comune di Venezia, riservato ad un artista italiano: al pittore GIUSEPPE CAPOGROSSI ed al pittore ENNIO MORLOTTI, ex-aequo;

Premio di Lire 2.000.000. = concesso dal Comune di Venezia e dall'Amministrazione Provinciale di Venezia riservato ad un artista italiano: agli scultori ALDO CALÒ ed UMBERTO MILANI, ex-aequo;

Premio di Lire 500.000 = concesso dal Ministero della Pubblica Istruzione riservato ad un incisore o disegnatore straniero: ad ANTONIO BERNI (Argentina);

Premio di Lire 500.000. = concesso dal Ministero della Pubblica Istruzione riservato ad un incisore o disegnatore italiano: ad ANTONINO VIRDUZZO;

Premio "David E. Bright Foundation", Los Angeles di Lire 500.000. = per uno scultore, ad HUMBERT DALWOOD (Gran Bretagna);

Premio di Lire 500.000. = "David E. Bright Foundation", Los Angeles per un pittore al di sotto dei 45 anni di età, che non abbia mai ottenuto premi internazionali alla Biennale di Venezia: a KUMI SUGAI (Giappone);

Premio di Lire 500.000. = "David E. Bright Foundation", Los Angeles per uno scultore al di sotto dei 45 anni di età, che non abbia mai ottenuto premi internazionali alla Biennale di Venezia: a GIÒ POMODORO (Italia);

Premio di Lire 100.000. = "David E. Bright Foundation", Los Angeles per un incisore al di sotto dei 45 anni di età, che non abbia mai ottenuto premi internazionali alla Biennale di Venezia: a JAMES GUITET (Francia);

Premio acquisto di Lire 1.000.000. "Giulio Einaudi Editore", Torino per la pittura all'opera "Peu à peu sortant de la brume" di CERI RICHARDS (Gran Bretagna);

"Premio Cardazzo" di Lire 500.000 per un pittore: a EMIL SCHUMACHER (Germania);

Premio acquisto di Lire 500.000. = "Il Collezionista d'Arte Moderna" Torino, al pittore GIUSEPPE AJMONE (Italia);

Premio acquisto di Lire 400.000. = "Società Ceramica Richard-Ginori S.P.A." Milano, riservato ad artisti italiani per un'opera di pittura di carattere figurativo<sup>855</sup>: all'opera "Finestra sul mare" di GIUSEPPE BANCHIERI;

Premio Fiat, Torino, di Lire 200.000. = per un artista espositore a ISABEL PONS (Brasile);

Premio Arthur Lejwa, New York di Lire 1.000.000. per un pittore al di sotto dei 40 anni che partecipi per la prima volta alla Biennale di Venezia: a JANEZ BERNIK (Jugoslavia).

Al termine dei propri lavori la Giuria, nel ringraziare il Presidente della Biennale della fiducia accordatale, ha espresso il voto che nelle prossime Biennali il regolamento stabilisca se i premi debbano consacrare l'attività di una vita di artista oppure segnalare un artista meno noto ma la cui opera si presenti ricca di promesse.

Si cerca ora di dare merito degli appunti presi da Viale<sup>856</sup> presumibilmente in occasione di una delle riunioni della Giuria internazionale. Tali fogli potrebbero essere interessanti perché, in assenza di resoconti dedicati ai singoli incontri, permettono di dedurre i nomi degli altri artisti candidati per i premi e di ricostruire almeno in parte l'andamento dei lavori della giuria: per ciascun riconoscimento è infatti riportato un elenco di vincitori plausibili. Per due volte, accanto ai nomi dei vincitori Manessier e Giacometti, appare la formula «a l'unanimità»; per l'incisione, invece, il nome del brasiliano Berni era stato fatto «a maggioranza». Alcuni degli artisti elencati erano stati depennati dal direttore con una "x", qui resa con un tratto orizzontale.

#### Grandi Premi Stranieri

Pittura<sup>857</sup>: Moilliet (Svizzera) - 1879

Schumacher<sup>858</sup> (Germania) - 1912

Riopelle (Canada) - 1923 > per i giovani

Richards<sup>859</sup> (Inghilterra) - 1903

Manessier (Francia) - 1911 > a l'unanimità

Poliakoff (Francia) -1906

<sup>855</sup> Si noti che la dicitura della destinazione del premio inviata alla segreteria dalla Società Ceramica Richard-Ginori faceva riferimento a «un'opera pittorica, naturalmente meritevole, di carattere figurativo, con esclusione, quindi di opere astratte, cubiste, surrealistiche ecc.». La pratica, conservata in Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, è timbrata "pratica 203/s.g., data 19/2/62".

<sup>856</sup> È bene notare che, tra gli artisti riportati nei diversi elenchi e particolarmente in quelli dei maggiori riconoscimenti, numerosi erano quelli che si erano comunque aggiudicati premi o premi-acquisto di diverso patrocinio: questo denoterebbe il fatto che Viale fosse ben calato nelle dinamiche dell'arte contemporanea e che fosse riuscito a individuare con una certa facilità gli artisti che sarebbero poi stati riconosciuti.

<sup>857</sup> Nel caso in cui si trattasse degli appunti scritti da Viale in occasione della prima visita ai padiglioni della Mostra e non di quelli delle riunioni con l'intera Giuria, essi avvalorerebbero la predilezione del direttore verso la pittura francese. Tra le nazioni proposte la Francia era l'unica a comparire due volte.

<sup>858</sup> Schumacher, come visto, aveva poi vinto il "Premio Cardazzo".

<sup>859</sup> Con il suo dipinto *A peu à peu sortant de la brume* Ceri Richards aveva vinto il premio acquisto "Giulio Einaudi Editore".

Mairovich (Israele) -1909

Scultura: Nevelson (Stati Uniti d'America)  
Giacometti (Svizzera) 1901 > a l'unanimità

Incisione: Grieshaber (Germania) - 1909  
Heckel (Germania) - 1883  
Nesch (Norvegia) - 1893  
Isabel Pons<sup>860</sup> (Brasile)  
Berni (Argentina) - 1905 > a maggioranza  
Guitet<sup>861</sup> (Francia) - 1925  
Erdös (Romania)

#### Grandi Premi Italiani

Pittura: Reggiani (1907)  
Capogrossi (1900)  
Morlotti (1910)  
Pirandello (1899)  
Ajmone<sup>862</sup> (1923)

Scultura: Milani (1912)  
Calò (1910)  
Pomodoro<sup>863</sup> (1930)  
Guerrini (1914)  
Totò (1909)

Incisione: Franco (1924)  
Bruscaglia (1921)  
Casorati (1934)  
Virduzzo (1926) > a l'unanimità  
Cazzaniga (1930)

Nei fogli riguardanti i premi speciali, oltre a essere riportate le scelte della giuria (sul lato sinistro), sul lato destro si possono leggere gli elenchi generali.

Data la difficoltà di restituire la complessità della pagina, si è preferito allegarne un'immagine.

<sup>860</sup> Isabel Pons era stata insignita del "Premio Fiat".

<sup>861</sup> Guitet aveva vinto il premio della "David E. Bright Foundation" per un incisore emergente al di sotto dei 45 anni di età.

<sup>862</sup> Ajmone aveva vinto il premio "Il Collezionista d'Arte Moderna".

<sup>863</sup> Di fianco al nome di Pomodoro c'è un appunto illeggibile.

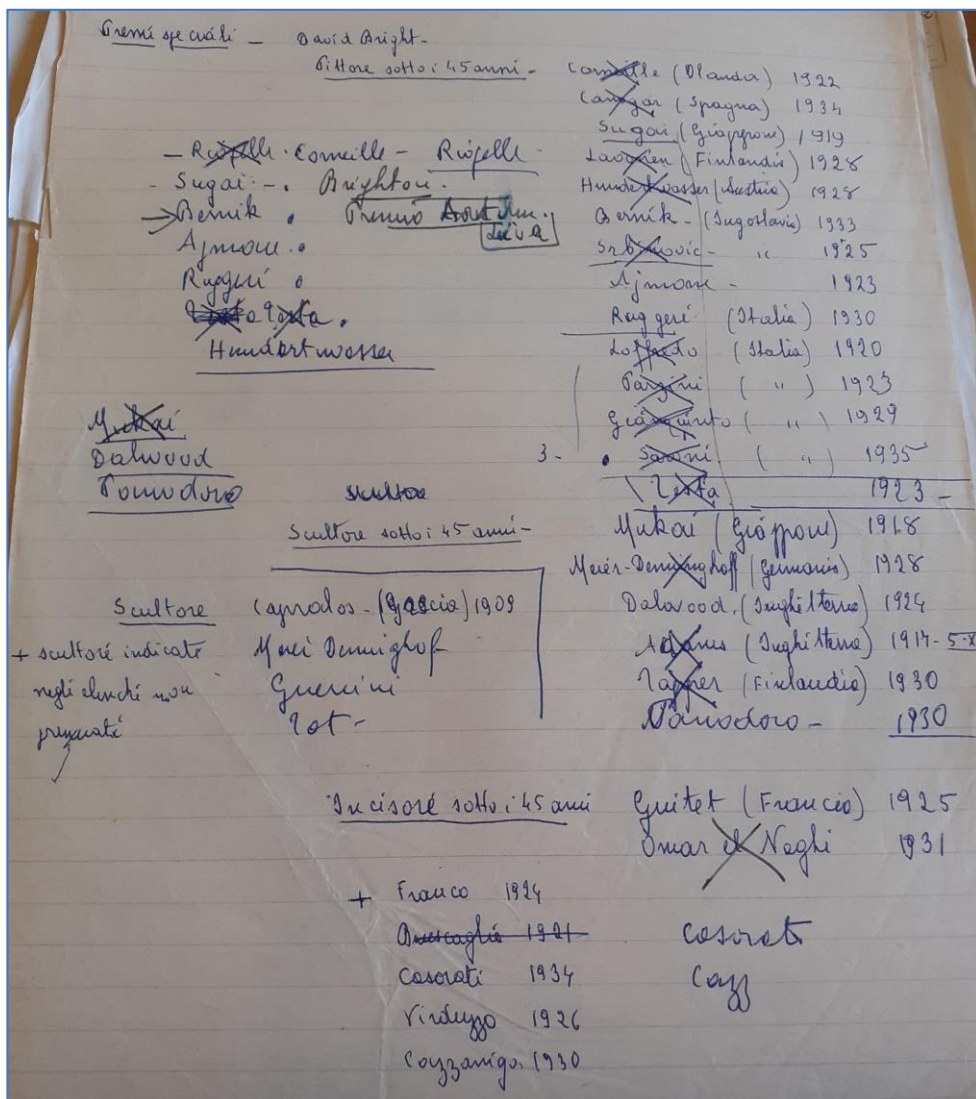


Figura 43: Appunti manoscritti di Vittorio Viale, To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte".

Nell'ultima pagina di appunti si concludeva il discorso sull'assegnazione dei premi speciali: si faceva fermento al «premio acquisto Giulio Einaudi» assegnato a Richards, al Premio Cardazzo assegnato a Schumacher, al premio "Il Collezionista d'Arte Moderna" assegnato ad Ajmone, a quello della Società Richard Ginori e al "Premio Fiat"<sup>864</sup>.

Di seguito è stato trascritto il testo della lettera che Philip Hendy aveva indirizzato a Gian Alberto Dell'Acqua il 22 marzo 1962. L'osservazione contenuta nella missiva riguardava la diversa importanza data agli artisti che venivano invitati a esporre nel padiglione centrale e a quelli che esponevano nei padiglioni nazionali, che spesso finiva per determinare l'attribuzione dei

<sup>864</sup> Accanto agli ultimi due premi citati non figurava nessun nome.

premi più importanti ai primi, a discapito dei secondi. Dell'Acqua, destinatario del messaggio, aveva risposto che quel genere di fraintendimenti era dovuto al regolamento, che stava ormai per essere sostituito da una nuova formula proprio in quel momento al vaglio del Parlamento<sup>865</sup>.

22nd March, 1962<sup>866</sup>

My Dear Dell'Acqua,

You will remember asking me a few years ago to make any suggestions which occurred to me which might improve the working of the International Jury at the Venice Biennale. The changes you have made since then have been much appreciated, since they promise a great improvement in the way international prizes are awarded, but they do not of course entirely protect the jury from outside influence.

So there is a point about which we, who organise and select the exhibits for the British Pavilion, are rather worried. The special exhibitions organised by the Biennale to be shown in the Central Pavilion, which have recently included work by living artists, give to these a very great advantage over those whose work is shown in the national pavilions. A case in point last year was the Fautrier Exhibitions; and I understand that this year Giacometti's<sup>867</sup> work is being shown in the same way. It becomes almost a rudeness both to the artist who is honoured and to the Italian organisers of the Biennale if this artist is not awarded a prize. We feel very strongly therefore that such artists should automatically be made "hors concours", since a special exhibition is in itself a very great honour.

I realise of course that, if the Biennale accepted this suggestion in principle, it would probably not be practicable to put it into force this year.

Whishing you every success with the new enterprise.

Your sincerely,  
Philip Hendy

Viene qui riportata la lettera che Viale aveva indirizzato a Dell'Acqua per esprimere il proprio dispiacere per l'impossibilità di partecipare ai lavori della Giuria che avrebbe formulato gli inviti italiani per la VI Biennale di San Paolo del Brasile. Il direttore aveva allegato l'elenco di cui aveva avuto modo di parlare telefonicamente «con gli amici Valsecchi e Arcangeli», suoi rappresentanti alla riunione. Nella lista erano stati compresi, oltre a pittori già affermati, anche «nomi di giovani e giovanissimi».

<sup>865</sup> Entrambe le lettere sono conservate in Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 22 marzo 1962, il testo della lettera di Dell'Acqua è privo di data, ma è allegato alla missiva di Hendy.

<sup>866</sup> La lettera conservata in Ve, ASAC, Arti Visive, b.111, 22 marzo, 1962 è scritta su carta intestata "The British Council".

<sup>867</sup> Giacometti infatti sarebbe poi stato insignito del premio per la scultura.

Torino, 13 Aprile 1961

Illustre Segretario Generale,

Ho avuto il Suo cortese e cordiale espresso. Sono molto e molto dispiacente che, per la ragione che avevo indicato, io non possa essere presente alla riunione di dopodomani Sabato per la scelta degli artisti che rappresenteranno l'Italia alla prossima Biennale di San Paolo del Brasile. Ed è proprio peccato che ci sia stata questa coincidenza e che non sia stato possibile alla Biennale, spostare neanche di un giorno la data propostaci.

È la prima volta che mi veniva fatto l'onore di far parte della Giuria di una così impegnativa e importante mostra internazionale e avrei avuto tanto piacere di essere presente.

Comunque, mentre mi scuso con il Presidente Prof. Siciliano, con Lei, e con tutti i colleghi, io La prego di tenere presenti le mie proposte. Naturalmente una cosa è inviare da lontano un elenco di nomi, un'altra è quello di essere presenti, di prendere conoscenza delle proposte dei colleghi, di discutere e successivamente di prendere le decisioni che per molti nomi penso potrebbero essere unanimi. Comunque ho domandato agli amici Valsecchi e Arcangeli con i quali ho potuto scambiare per telefono qualche idea, di particolarmente rappresentarmi alla riunione.

Secondo le indicazioni fornitemi dal prof. Dell'Acqua, non ho compreso nell'elenco artisti già presenti nella precedente Biennale 1959, o che hanno avuto un gran premio.

Ritengo che nel 1961 si potrebbe puntare ad un grande premio per la scultura presentando amplissimamente l'opera di Marino Marini che è un nome mondialmente affermato, e quello di altissima fama di G. Manzù. Ho indicato anche i pittori grazie ai quali, a mio avviso, si potrebbe avere una affermazione di alto prestigio, e parecchi nomi di giovani e giovanissimi sui quali vorrei che in modo specialissimo, si dovrebbe d'ora in poi guardare.

Per l'incisione ed il disegno ho indicato solo qualche nome che pregherei i colleghi di tenere presenti.

Nella sicurezza che si avrà una concorde designazione degna del prestigio che ha nel mondo l'arte italiana di oggi, porgo a tutti il mio devotissimo e cordiale saluto.

IL DIRETTORE

Caro Valsecchi<sup>868</sup>,

sono stato lietissimo di averLe potuto parlare prima della Sua partenza per Venezia e di darLe i nomi degli artisti a cui ho pensato.

Grazie per quel che Lei farà anche a nome mio per gli artisti italiani compresi quelli di Torino<sup>869</sup>. Grazie e saluti anche all'amico Arcangeli.

---

<sup>868</sup> Questa nota autografa è stata aggiunta in un secondo momento alla minuta della lettera indirizzata a Dell'Acqua e fa riferimento alla richiesta fatta da Viale a Valsecchi e Arcangeli di rappresentarlo alla riunione.

<sup>869</sup> Il dispiacere di Viale per non aver potuto partecipare alla riunione della Commissione era dovuto anche al suo desiderio di appoggiare con il dovuto impegno la candidatura di artisti torinesi.

## 8.2. La Biennale del 1964

Un fatto sembra chiaramente emergere dalla presente rassegna veneziana e cioè che una Biennale, pur avanzata che sia (e si tratta in effetti di un'edizione piuttosto avanzata, contrariamente a quella del '62, che qualcuno giustamente definì "Biennale delle retrovie") difficilmente potrà fare rivelazioni<sup>870</sup>.

Sono le parole con cui, dalle pagine de "Il Ponte", Lamberto Pignotti aveva avviato un dibattito sulla XXXII Biennale di Venezia<sup>871</sup>. Come è noto, la principale novità della Biennale del 1964 era stata la Pop-Art che, tale o presunta tale, appena approdata in Italia aveva subito diviso la critica. A Torino, per esempio, Marziano Bernardi aveva titolato un articolo edito il 21 giugno 1964 su "La Stampa": *La mostra di Venezia non offende il buon costume ma la dignità della vita*<sup>872</sup>; il quotidiano, probabilmente per mitigare l'effetto di quanto Bernardi era solito scrivere a riguardo, aveva deciso di pubblicare un altro contributo, in cui Guido Piovene si era detto «divertito e interessato» dalla novità<sup>873</sup>.

Al di là delle questioni di natura critica, a livello organizzativo si erano riscontrate le solite problematiche legate allo statuto, che non era ancora stato modificato, alla mancanza «di nuovi organici» e «di dotazioni di fondi adeguate ai compiti istituzionali dell'Ente» e all'«indisponibilità di una moderna, efficiente sede centrale ai Giardini»<sup>874</sup>. Nell'introduzione al catalogo Dell'acqua aveva inoltre cercato di mutare l'orientamento delle polemiche - che avevano avuto inizio «molto prima che i cancelli dell'Esposizione si <fossero aperti> ai critici e al pubblico» - affermando che tali critiche erano «un non trascurabile risultato» della vitalità della rassegna<sup>875</sup>. Con questa affermazione era stato espresso un concetto affine a quello formulato da Rosario Assunto nell'articolo/risposta alle

---

<sup>870</sup> Lamberto Pignotti, *Introduzione a un dibattito*, in "Il Ponte" XX (1964), N.2, pp. 1069-1075, qui p. 1070.

<sup>871</sup> Al dibattito avevano preso parte professori, critici, pittori e musicisti: Giulio Carlo Argan, Cfr. ivi, pp. 1076-1078, Rosario Assunto (pp. 1079-1084), Enrico Baj (pp. 1084-1086), Renato Barilli (pp. 1086-1090), Riccardo Barletta (pp. 1090-1092), Eugenio Battisti (pp. 1092-1094), Alberto Boatto (pp. 1094-1098), Cesare Brandi (pp. 1098-1100), Palma Bucarelli (pp. 1100-1102), Antonio Bueno (pp. 1102-1104), Sylvano Bussotti (pp. 1104-1107), Paolo Emilio Carapezza (pp. 1107-1109), Paolo Castaldi (pp. 1109-1110), Giuseppe Chiari (pp. 1110-1112), Giovanni Colacicchi (pp. 1112-1113), Gillo Dorfles (pp. 1113-1114), Giuseppe Guerreschi (pp. 1115-1116), Luciano Lattanzi (pp. 1116-1118), Corrado Maltese (pp. 1118-1120), Filiberto Menna (pp. 1120-1125), Eugenio Miccini (pp. 1125-1127), Guido Montana (pp. 1127-1130), Alberto Moretti (pp. 1130-1131), Gastone Novelli (pp. 1131-1132), Giancarlo Politi (pp. 1132-1134), Piero Raffa (pp. 1134-1137), Pierre Restany (pp. 1137-1141), Roberto Salvini (pp. 1141-1147), Marcello Venturoli (pp. 1147-1150), Lea Vergine (pp. 1150-1151), Cesare Vivaldi (pp. 1151-1153).

<sup>872</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 133.

<sup>873</sup> Cfr. ibidem.

<sup>874</sup> GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Introduzione in XXXII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964), Venezia, Ente Autonomo la Biennale di Venezia, giugno 1964<sup>1</sup>, pp. XVII-XXI, qui p. XVII.

<sup>875</sup> Cfr. ibidem.



questioni sollevate da Pignotti; il professore aveva infatti aperto il proprio intervento con le seguenti parole:

Dunque la Biennale, questa Biennale ha destato scandalo. Buon segno quando l'arte scandalizza. Vuol dire che al suo cospetto non si sbadiglia; che la sua navigazione ha doppiato i capi pericolosi dell'accademismo e dell'ufficialità; che essa ci propone un'inquietante immagine del mondo, del *nostro* mondo.<sup>876</sup>

### 8.2.1. La mostra "Arte d'oggi nei Musei"

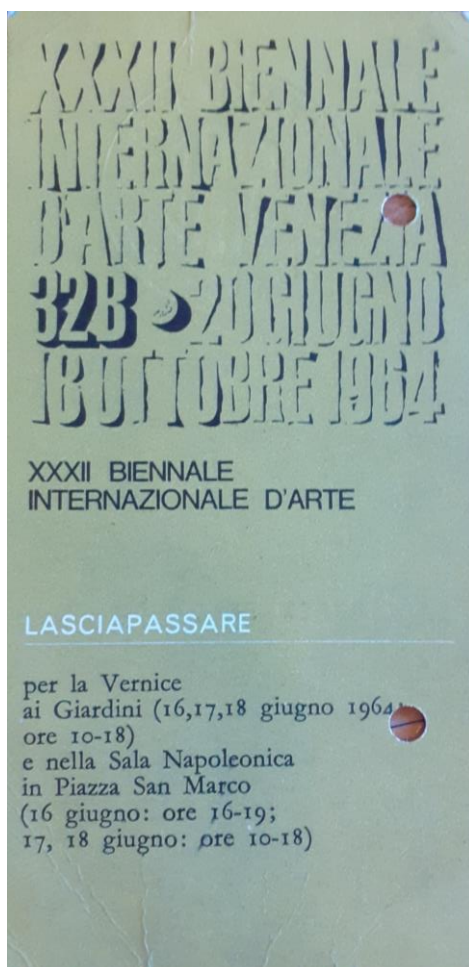


Figura 44: Lasciapassare di Vittorio Viale per la XXXII Biennale di Venezia, 1964. In To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", 1964.

Tuttavia, a dare forma alla Biennale del 1964 non era stata esclusivamente la Pop-Art: Giulio Carlo Argan<sup>877</sup> aveva infatti organizzato la mostra "Arte d'Oggi

<sup>876</sup> ROSARIO ASSUNTO, in *Introduzione a un dibattito...* cit., pp. 1079-1084, qui p. 1079. L'intervento non ha titolo.

<sup>877</sup> I componenti della Commissione erano, oltre ad Argan, Jacques Lassaigue, Kurt Martin, Roland Penrose, John Rewald, Gian Alberto Dell'Acqua e Umbro Apollonio. Quando, il 25 aprile 1963, il presidente della Biennale, Italo Siciliano, aveva incontrato i membri della Sottocommissione per le arti figurative della Biennale del 1962, aveva spiegato loro che la mostra avrebbe dovuto avere il fine di «documentare i vari indirizzi che <presiedevano> [...] alla formazione delle pubbliche raccolte e allo stesso tempo di presentare saggi della più recente attività di molti artisti di primo piano di tutto il mondo». Anna Maria Brizio aveva consigliato di «mettere l'accento sui criteri di

nei Musei<sup>878</sup> che presentava le opere eseguite dopo il 1950 appartenenti a diciotto musei di tutto il mondo<sup>879</sup>; tra questi, anche la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino era stata invitata a esporre le proprie collezioni. Viale aveva ricevuto il dettagliato invito del Presidente della Biennale, Mario Marazzan, il 17 dicembre 1963<sup>880</sup>; il 2 gennaio 1964<sup>881</sup> «grato» del fatto che avessero incluso «il Museo Civico di Torino fra i diciotto istituti invitati», il direttore aveva risposto che si sarebbe impegnato a inviare l'elenco compilato secondo le precise indicazioni fornitegli. Da Torino erano poi stati mandati due elenchi: quello delle dieci opere richieste, in cui, in realtà, vennero indicati dodici titoli<sup>882</sup> e un elenco più ampio con tutte le altre opere acquistate dal museo civico di Torino nel periodo preso in considerazione, affinché la Commissione potesse, al bisogno, valutare agevolmente anche quelle possibilità. Stando alla prima edizione del catalogo, le opere della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino che poi erano state effettivamente esposte alla Biennale di Venezia erano state quattordici<sup>883</sup>:

Luigi Spazzapan	<i>Partigiano impiccato</i>	L. 10.000.000 <sup>884</sup>
Oswaldo Licini	<i>La sera</i>	L. 5.000.000
Bruno Cassinari	<i>La capra</i>	L. 5.000.000
Renato Guttuso	<i>Gente in strada</i>	L. 3.000.000
Umberto Mastroianni	<i>Annunciazione</i>	L. 6.000.000
Mario Negri	<i>Figura</i>	L. 6.000.000
Fernand Léger	<i>Un oiseau rouge...</i>	L. 10.000.000
Alfred Manessier	<i>Longwy la nuit</i>	L. 15.000.000

scelta dei vari istituti (mostra dei Musei, quindi, piuttosto che profilo dell'arte attuale entrata a far parte dei Musei)». Nel corso della seduta erano anche stati proposti come ordinatori Argan e Ballo. (Cfr. *Verbale della riunione del 25 aprile 1963 dei membri della Sottocommissione della XXXI Biennale*). La sottocommissione per le arti figurative della XXXI Biennale di Venezia era composta da Anna Maria Brizio, Pericle Fazzini, Pietro Zampetti, Bruno Cassinari, Umberto Mastroianni, Enrico Paulucci e Gian Alberto Dell'acqua.

<sup>878</sup> Per la breve ma densissima introduzione di Giulio Carlo Argan, vedasi: *XXXII Biennale di Venezia...* cit. pp. 9-13.

<sup>879</sup> Avevano esposto parte delle proprie collezioni, oltre alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, anche il Moderna Museet di Stoccolma, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Wallraf-Richartz-Museum di Colonia, la Kunsthaus di Zurigo, la Nasjonalgalleriet di Oslo, il Museum des 20 Jahrhunderts di Vienna, i Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles, l'Hamburger Kunsthalle di Amburgo, il Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, la Neue Staatgalerie di Monaco, la Tate Gallery di Londra, il Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld, La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, la Nationalgalerie di Berlino, il Solomon R. Guggenheim Museum di New York, il Musée National d'Art Moderne di Parigi e la Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria.

<sup>880</sup> To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 2872, data: 8/1/64, fascicolo Esp./1, pratica 82/1. Cfr. *ultra*, pp. 197-198.

<sup>881</sup> To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 2872/R, data: 8/1/64, fascicolo Esp./1, pratica 82/2. Cfr. *ultra*, pp. 198-199.

<sup>882</sup> Cfr. *ultra*, pp. 199-200.

<sup>883</sup> *XXXII Biennale di Venezia...* cit., pp. 49-50.

<sup>884</sup> Le cifre indicano il valore dei premi assicurativi.

Hans Hartung	<i>Composizione T. 50</i>	L. 10.000.000
Mark Tobey	<i>Tra i bianchi</i>	L. 15.000.000
William Scott	<i>Natura morta con favo</i>	L. 6.000.000
Pierre Soulages	<i>Composizione</i>	L. 5.000.000
Kennet Armitage	<i>Figura quadrata</i>	L. 8.000.000
Fritz Winter	<i>Eccitato</i>	L. 4.000.000

Solo dieci delle opere indicate nel primo elenco di Viale erano poi partite per Venezia; si era deciso infatti di dare spazio a Cassinari, Guttuso, Negri e Léger, sacrificando Arp, Chillida, Mascherini e Viani; anche la proporzione tra artisti stranieri e artisti italiani era mutata: non più, infatti, 2/3 e 1/3, come indicato in origine dagli organizzatori, ma la metà quasi esatta. La decisione definitiva del numero di opere da esporre non doveva essere stata presa a cuor leggero. A Torino era infatti trapelata la notizia che alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma era stato permesso di partecipare alla mostra con un numero di opere maggiore rispetto a quelle concesse al Museo di Torino; il 13 maggio 1964, Viale, sperando che Torino avesse «almeno la stessa partecipazione di Venezia»<sup>885</sup>, aveva contattato gli uffici della Biennale per chiedere delucidazioni in merito al diverso criterio applicato. Dell'Acqua aveva spiegato che la disparità non era dovuta a un giudizio operato sulla qualità delle rispettive collezioni, ma derivava dalla decisione della Commissione di lasciare maggior spazio ai Musei di Roma, Londra e Parigi, che, città capitali, potevano meglio documentare le tendenze dei propri stati<sup>886</sup>.

<sup>885</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.120, 8 maggio 1964.

<sup>886</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.120, 13 maggio 1964.



Figura 45: Vittorio Viale mostra al ministro Gui le opere della G.A.M. esposte alla mostra, sullo sfondo *Gente in strada* di Renato Guttuso. In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 77.

L'attenzione di Viale a questa decisione dei Commissari era dovuta principalmente alla volontà di far figurare degnamente a Venezia il museo che aveva retto per più di trent'anni e che ormai stava per lasciare. La possibilità di comparire con gli acquisti degli ultimi quindici anni dava inoltre modo al direttore di ricevere il riconoscimento internazionale per quanto fatto per l'arricchimento delle collezioni di Torino - non solo alla Biennale ma anche alle mostre "Pittori d'Oggi - Francia-Italia" - e di smentire le polemiche torinesi degli ultimi anni<sup>887</sup>. È per questi motivi che, nel chiedere all'assessore Tettamanzi di far approvare il prestito delle opere, aveva scritto:

L'invito, mentre è un lusinghiero riconoscimento dell'attività della Galleria di Torino, conferma il valore dei nostri ultimi acquisti. La mostra infatti presenterà solo opere eseguite ed entrate a far parte dei musei dal 1950 in poi<sup>888</sup>.

Come da richiesta di Marcazzan, Viale aveva curato l'introduzione alla sezione del museo di Torino nel catalogo della mostra<sup>889</sup>: la minuta del testo era stata inviata a Venezia il 4 giugno 1964<sup>890</sup>. Oltre a descrivere per sommi capi la storia,

<sup>887</sup> In realtà, come visto, anche il 1964 sarebbe stato un "anno caldo" per questo genere di critiche.

<sup>888</sup> To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 830, data: 8/5/64, fascicolo Esp./1, pratica 11/3.

<sup>889</sup> *XXXII Biennale di Venezia...* cit., pp. 48-49.

<sup>890</sup> To, AMC, CAA 1131, "Arte moderna/2", pratica: prot. 1095, data: 5/6/(64), fascicolo Esp./1, pratica 11/13.

la nuova sede, le collezioni e il susseguirsi delle mostre, Viale aveva concluso il proprio intervento sulla Galleria, che «pur con le tante sue lacune», presentava uno dei panorami «più vasti ed aggiornati»<sup>891</sup> in Italia, dicendosi certo che la mostra di Venezia avrebbe messo «ben a fuoco [...] l'utile missione e l'importante azione che i musei possono e debbono svolgere in questo settore». Il suo «voto» era che, grazie a quel «riconoscimento», in Italia sarebbero state accresciute «le possibilità di incrementi delle raccolte e di iniziative rivolte alla comprensione e all'amore dell'arte di oggi»<sup>892</sup>.

### **1963-1964: «L'idea e la fede».**

Di seguito è riportato l'invito a partecipare alla mostra "Arte d'oggi nei musei", ricevuto da Viale nella seconda metà di dicembre. Nella lettera firmata dal presidente della Biennale, Mario Marazzan, si possono trovare tutte le indicazioni per la partecipazione della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

Venezia, 17 dicembre 1963<sup>893</sup>

Egregio Signor Direttore,

Mi è particolarmente gradito portare a Sua conoscenza che il Comitato preposto alla mostra "Arte d'oggi nei musei", di cui una prima notizia Le è stata data con la nostra lettera del 18 aprile, Kurt Martin, R. Penrose, J. Rewald, G.A. Dell'Acqua, Segretario Generale della Biennale e Umbro Apollonio Conservatore dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, ha unanimemente deciso di includere il Museo che Ella dirige nel ristretto novero di pubbliche raccolte d'Europa e d'America la cui partecipazione è ritenuta dal Comitato stesso come indispensabile per il successo della rassegna progettata, sia per la consistenza patrimoniale del Suo Museo, sia per il suo contributo storico nei confronti dell'arte contemporanea. Mi prego quindi di rivolgerLe l'invito a voler aderire a questa iniziativa della Biennale, i cui alti scopi culturali non Le possono certo sfuggire.

Desidero anzitutto sottolineare che questa mostra particolare non si prefigge di ordinare un'ennesima antologia dell'arte più recente raccogliendo singolarmente opere prestate da vari musei, bensì proprio di rendere omaggio alla funzione ed al significato delle raccolte pubbliche, statali o municipali, o con ordinamento autonomo, nei confronti della cultura moderna. Perciò ogni museo dovrà qualificarsi e caratterizzarsi in base ai propri criteri e la sua selezione figurerà in un settore ad essa sola riservato.

Secondo le proposte conclusive del Comitato, fatte proprie da questa Presidenza, la mostra presenterà soltanto opere di pittura e di scultura eseguite dopo il 1950 e che siano entrate a far parte effettiva del Museo per acquisto o donazione. Non saranno incluse opere grafiche (disegni o incisioni) o acquerelli, né opere che si trovino nel museo come prestito o deposito temporanei da parte di enti o privati. Ogni singolo Museo è pregato di fornire l'elenco delle opere che

<sup>891</sup> XXXII Biennale di Venezia... cit., pp. 48-49, qui p. 48.

<sup>892</sup> XXXII Biennale di Venezia... cit., pp. 48-49, qui p. 49.

<sup>893</sup> To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", pratica: prot. 2872, data: 8/1/64, fascicolo Esp./1, pratica 82/1.

intende esporre, mantenendo una ragionevole proporzione tra rappresentazione estera e rappresentazione nazionale – all'incirca due terzi contro un terzo. Ciò nell'intento di mantenere la rassegna a livello internazionale, tenendo anche conto del fatto che la produzione artistica del Paese al quale il Museo appartiene, trova luogo, almeno in parte nei rispettivi padiglioni nazionali della Biennale.

Per quanto attiene alla presentazione delle opere, la Biennale desidera che essa sia effettuata, per quanto possibile e nei limiti di spazio assegnati all'intera Mostra, nel padiglione centrale dell'Esposizione qualora non intenda provvedere direttamente all'allestimento.

Il comitato preposto alla mostra "Arte d'oggi nei musei" si riserva il compito di intervenire con suggerimenti e consigli al solo scopo di armonizzare le singole scelte e di evitare che taluni artisti possano essere rappresentati troppo largamente. Si auspica tuttavia che i singoli Musei abbiano contatti direttivi e preventivi al fine di concordare le scelte rappresentative, sempre e solo in vista dell'opportunità di assicurare all'insieme della mostra la più larga documentazione delle personalità meglio significative su piano internazionale di questo ultimo decennio.

Per il catalogo, è stato suggerito dal Comitato che i Direttori dei Singoli Musei siano pregati di preparare una pagina che illustri la storia del Museo stesso ed i criteri seguiti nell'acquisire opere d'arte contemporanea.

Mentre confido che Lei voglia assicurare la Sua autorevole collaborazione a questa manifestazione, che nel proposito dei suoi ideatori dovrà costituire il fulcro della prossima Biennale, La prego di volermi far pervenire un cortese cenno di risposta. Se questo sarà come mi auguro, affermativo, vorrei inoltre pregarLa di far sì che l'elenco delle opere da Lei proposte per la mostra e da contenere nel limite massimo di 10 opere, possa giungermi non più tardi del 31 gennaio 1964, con l'indicazione se possibile dei valori di assicurazione, al fine di poter sottoporre il complesso delle risposte alla seconda riunione del comitato che è prevista appunto per gli inizi del febbraio prossimo.

Mentre Le unisco per la Sua informazione l'elenco dei Musei cui è stato rivolto analogo invito e mentre nuovamente esprimo la mia fiducia nella Sua preziosa collaborazione, La prego di gradire i sensi della mia migliore considerazione.

Prof. Mario Marazzan

Viale aveva risposto all'invito con entusiasmo: era stata per lui «immensa gioia e grande soddisfazione» sapere che il Museo Civico era stato annoverato nella lista dei diciotto musei chiamati a esporre le loro collezioni.

Torino, 2 gennaio 1963 [sic]<sup>894</sup>

Illustre Signor Presidente,

Ho avuto la Sua cortesissima lettera del 17 Dicembre, e mentre mi rallegro vivamente che l'idea nota e discussa in una lontana riunione, di dedicare una sezione della Biennale agli acquisti fatti da musei di opere contemporanee, sono profondamente grato a Lei, alla Biennale ed alla Commissione che sta organizzando la manifestazione, di aver incluso il Museo Civico di Torino fra i diciotto istituti che daranno contributi alla mostra. È stato per il Museo Civico e per me immensa gioia e grande soddisfazione vedere

<sup>894</sup> Si tratta di un refuso, la data esatta è 2 gennaio 1964. To, AMC, CAA 1181, pratica: prot. 2872/R, data: 8/1/64, fascicolo Esp./1, pratica 82/2.

considerata la battaglia condotta e lo sforzo fatto dal Museo di Torino in questo campo. Grazie di gran cuore. Più che il modesto contributo di opere che il Museo Civico potrà dare, io spero che valgano, l'idea e la fede che ci hanno guidato. Invierò entro brevissimo tempo gli elenchi e le fotografie delle opere di pittura e scultura eseguite dopo il 1950, entrate in possesso del Museo e indicherò fra esse, quelle che a parere del Comitato Direttivo del Museo e mio si riterrebbe particolarmente interessante di esporre nelle proporzioni e nei limiti indicati dalla Sua lettera.

L'invio di un ampio se non completo elenco di opere, mi pare necessario, per dare modo alla Commissione, che sono [sic] disporrà degli elenchi di tutti i diciotto istituti, di meglio equilibrare l'esposizione.

Con molti rallegramenti ed auguri di un sereno e ottimo anno 1964 mi abbia con distinti ossequi.

Il direttore  
(Vittorio Viale)

Nell'invviare agli uffici della Biennale i due elenchi compilati per la partecipazione del museo di Torino alla mostra "Arte d'oggi nei musei", Viale sperava che, come i musei italiani avevano arricchito le proprie collezioni acquistando opere straniere, anche i musei esteri avessero fatto altrettanto con l'arte contemporanea nazionale, così da non far apparire «scarsa» «la rappresentanza italiana».

Torino, 27 gennaio 1964<sup>895</sup>

Ho già espresso all'Illustre Presidente della Biennale Prof. Marazzan il grazie vivo del Museo Civico di Torino per essere stato compreso fra i 18 musei che contribuiranno alla mostra "Arte d'oggi nei musei". Rinnovo a Lei ed alla Commissione la gratitudine e la gioia del museo e mia e spero che il contributo della Galleria di Torino sarà di apporto alla riuscita della manifestazione.

Troverà qui accluso un elenco di dipinti e di sculture della Galleria che secondo le indicazioni e nelle proporzioni indicate dal Presidente della Biennale, a me pare potrebbe essere interessante presentare. In plico a parte ne spedisco le fotografie.

E per altro, poiché alla mostra concorrono altri diciassette musei, ben più importanti e soprattutto con ben maggiori disponibilità di mezzi della Galleria di Torino, ed è probabile che essi propongano opere più rappresentative degli stessi artisti, mi è parso opportuno unire anche un elenco delle opere più notevoli eseguite dopo il 1950 e pervenute al museo. La Commissione potrà nel caso, tenere presente questo elenco.

Con l'augurio di un buon lavoro, La prego di presentare al Suo illustre Presidente i miei ossequi e di ricordarmi con amichevoli saluti a tutti gli amici della Commissione.

Il direttore  
(Dott. Vittorio Viale)

<sup>895</sup> La lettera, datata 27 gennaio 1964, è conservata in To, AMC, CAA 1131, "Esposizioni/1", pratica: prot. //, data: //, fascicolo Esp./1 (1963) pratica 82/.

È da sperare che i musei stranieri abbiano acquistato o avuto delle opere italiane; se no, la rappresentanza italiana con l'apporto dei soli nostri due musei<sup>896</sup> c'è da temere che sia scarsa.

12 fra dipinti e sculture indicate dalla direzione del Museo Civico per la scelta delle dieci opere da inviare alla Biennale di Venezia

2/3 STRANIERI = 8 opere

PITTURA:

- 1- Alfred Manessier – Longwy la nuit – 1951, olio su tela, cm. 134 x170
- 2- Hans Hartung – Composizione T.50.6, olio su tela, cm. 97 x 146
- 3- Pierre Soulages – Composizione 1951, olio su tela, cm. 91x 65
- 4- Mark Tobey – Verso i bianchi 1957, tempera su cartone, cm. 112 x 71
- 5- William Scott – Natura morta con favo 1957, olio su tela, cm. 122x 153
- 6- Fritz Winter – Eccitato 1954, olio e vernice su cartone, cm. 74 x 99

SCULTURA:

- 7- Jean Arp<sup>897</sup> – Scultura di silenzio, pietra rosa c. 1952, cm. 48 x 55
  - 8- Kenneth Armitage -Figura quadrata 1954, bronzo, cm. 102 x 69
- Oppure
- Eduardo Chillida – Elogio del fuoco, 1955, Ferro forgiato, cm. 66,5 x 68

1/3 ITALIANI = 4 opere

PITTURA:

- 1- Luigi Spazzapan – Partigiano impiccato, 1954, olio su masonite, cm. 240 x 100
- 2- Osvaldo Licini – La sera (1950), olio su tela, cm. 65 x 114

SCULTURA:

- 3- Umberto Mastroianni – Annunciazione alata, bronzo, 1957, cm. 132 x 125
  - 4- Marcello Mascherini – Figura di Franca, 1953, bronzo, cm. 159 x 47
- Oppure
- Alberto Viani – Nudo, Marmo, cm. 185,5 x 64

### **8.2.2. La mostra retrospettiva di Felice Casorati**

Alla Biennale del 1964 Viale non aveva prestato la sua collaborazione unicamente per la mostra "Arte d'oggi nei Musei"; con Luigi Carluccio e Daphne Maugham Casorati aveva infatti ordinato la mostra dedicata a Felice Casorati, unica retrospettiva, con quella di Pio Semeghini<sup>898</sup> curata da Licisco Magagnato,

---

<sup>896</sup> Verosimilmente il direttore si riferiva al Museo Civico di Torino e alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>897</sup> Il motivo per cui l'opera di Arp non era stata accettata per l'esposizione era l'anno di realizzazione: 1942. In To, AMC, CAA 1181, pratica: prot. 1045, data: 3/6 (64), fascicolo Esp./1, pratica 11/12.

<sup>898</sup> Se la mostra di Felice Casorati era stata promossa dalla Sottocommissione per le arti figurative, la mostra di Pio Semeghini, scomparso nel marzo di quell'anno «quando ormai i lavori della Sottocommissione erano stati da tempo conclusi», era stata decisa all'ultimo minuto dalla



alla XXXII Biennale di Venezia, uniche perché la personale di Gallizio, a causa della recente scomparsa dell'artista, costituiva un caso differente<sup>899</sup>.

L'intenzione di organizzare una mostra su Casorati era stata manifestata alla vedova, Daphne Maugham, il 9 dicembre 1963<sup>900</sup>. «Profondamente commossa», Maugham aveva subito avvisato gli uffici della biennale della mostra celebrativa che di lì a poco sarebbe stata visitabile nei locali della Galleria d'Arte Moderna di Torino<sup>901</sup> e aveva indicato Luigi Carluccio<sup>902</sup>, che aveva a lungo «seguito da vicino» l'attività del marito<sup>903</sup>, come plausibile ordinatore. Pochi giorni dopo, il 13 dicembre, le era stato comunicato che, secondo la sua proposta, Dell'Acqua avrebbe contattato il critico<sup>904</sup>. Non è possibile indicare con precisione quando la richiesta di collaborazione fosse giunta a Viale, perché gli elenchi delle opere da lui scelte con Maugham e Carluccio erano stati inviati a Venezia solo il 22 maggio 1964. Il suo intervento doveva essere stato fondamentale per ottenere tutti i contatti e i permessi necessari per inviare a Venezia le opere che per la maggior parte erano già state presentate a Torino. L'elenco spedito da Viale raccoglieva infatti i *Quadri esposti a Torino*<sup>905</sup> e i *Quadri non pervenuti a Torino da richiedere alla Biennale*<sup>906</sup> e altre sedici opere, tra disegni e incisioni<sup>907</sup>. Tra le opere che vennero esposte a Venezia solo quattro erano di proprietà del museo: i dipinti

---

Presidenza della Biennale. In DELL'ACQUA, *Introduzione in XXXII Biennale di Venezia...* cit., p. XVIII.

<sup>899</sup> DELL'ACQUA, *Introduzione in XXXII Biennale di Venezia...* cit., p. XVIII. Qui si legge che lo scopo delle mostre di Casorati e Semeghini era anche quello di ripercorrere i loro rapporti con la Biennale «in qualità di espositori o di collaboratori illustri» e analizzare la loro presenza in laguna «fin dai tempi della "Secessione" di Ca' Pesaro». L'esperienza a Ca' Pesaro è menzionata anche da Luigi Carluccio nel testo introduttivo alla mostra. Cfr. LUIGI CARLUCCIO, *Felice Casorati*, in *XXXII Biennale di Venezia...* cit., pp. 171-172. Dal 1° giugno al 31 ottobre 1964 Ca' Pesaro ospitò la "Mostra di disegni e incisioni di Casorati e Semeghini". (*Mostra di disegni e incisioni di Casorati e Semeghini*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 1° giugno-31 ottobre 1964) a cura di Guido Perocco e Pietro Zampetti, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964). Perocco doveva aver incontrato Viale a Torino per concordare insieme a lui il prestito di alcune incisioni per la mostra. La ricerca aveva ovviamente interessato le opere che non sarebbero state esposte alla Biennale. In To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: p. 1043, data 1/6, Fasc. Esp/1, pratica 11/10.

<sup>900</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 9 dicembre 1963. La mostra di Casorati era stata menzionata anche nel "Verbale della riunione del 25 aprile 1963 dei membri della sottocommissione della XXXI Biennale", era stato Paulucci a proporla ma gli era stato obiettato che «un'analogha iniziativa <era> già allo studio da parte della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino». in Ve, ASAC, Arti Visive, b.109, 25 aprile 1963.

<sup>901</sup> Cfr. *Casorati*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 28 aprile-12 giugno 1964) a cura di Luigi Carluccio, Torino, Tipografia TECA, 1964.

<sup>902</sup> Luigi Carluccio aveva curato anche la mostra personale di Felice Casorati alla XXVI Biennale di Venezia nel 1952.

<sup>903</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 10 dicembre 1963. Qui si legge: «Se mi è lecito esprimere un desiderio, vorrei, interpretando quello che penso sarebbe stato il desiderio di mio marito, suggerire che la persona incaricata di presentare la mostra fosse Luigi Carluccio».

<sup>904</sup> Più tardi, a ridosso della mostra, Daphne Maugham aveva avvisato che a occuparsi dell'allestimento della sala al suo posto sarebbe stato il figlio Francesco Casorati. In Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 11 giugno 1964.

<sup>905</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 22 maggio 1964. Anche in To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: prot. 944, data 22/5, fasc. Esp/1, pratica: 11/5 Cfr. *ultra*, pp. 202-205.

<sup>906</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 22 maggio 1964. Anche in To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: prot. 944, data 22/5, fasc. Esp/1, pratica: 11/5. Cfr. *ultra*, p. 205.

<sup>907</sup> To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: p. 974, data 26/5, Fasc. Esp/1, pratica 11/7.

*Donna con scodella e Ragazza di Pavarolo* e i disegni *Adamo ed Eva* e *Disegno 1921*<sup>908</sup>.

Eccezion fatta per poche comunicazioni riguardo i certificati di assicurazione e alcuni ritardi verificatisi nella fase di riconsegna delle opere, sia di quelle che erano state esposte nel Padiglione Centrale<sup>909</sup>, sia di quelle della mostra di Ca' Pesaro<sup>910</sup>, tra i documenti di archivio non sono conservate altre missive che aiutino a ricostruire la genesi dell'esposizione: questo probabilmente perché la mostra portata a Venezia era in parte stata una riproposizione di quella di Torino; la quasi totalità delle opere proposte dai tre commissari era infatti stata esposta anche in laguna e le uniche eccezioni erano stati i dipinti *Fanciulla nuda* (1921), *Natura morta* (1943) e *Meriggio* (1922) e l'incisione *Disegno* (1921) della collezione Mantelli. Inoltre non si era riusciti a ottenere nemmeno per Venezia quelle opere che avevano già interessato il museo di Torino ma non erano state concesse in prestito.

#### **1963-1964. La mostra di Felice Casorati da Torino a Venezia**

Di seguito sono riportati gli elenchi delle opere scelte dai tre commissari designati per la mostra retrospettiva di Felice Casorati: Daphne Casorati Maugham, Luigi Carluccio e Vittorio Viale. In una seconda lettera il direttore aveva aggiunto disegni e incisioni.

Torino, 22 maggio 1964<sup>911</sup>

Illustre Professore,

Troverà qui accluso l'elenco delle opere che la gentile Signora Casorati, il dott. Carluccio ed io abbiamo scelto per la Mostra retrospettiva di Felice Casorati alla Biennale di Venezia.

L'elenco redatto tenendo naturalmente conto delle disponibilità di pareti, annovera dipinti di tutti i periodi. La quasi totalità di queste opere è già esposta alla mostra di Torino; e l'elenco indica i dati, proprietà e valori a cui sono state assicurate alla mostra torinese.

Vi sono per altro i dipinti indicati in calce, che non sono pervenuti alla mostra di Torino, e che la Biennale dovrà richiedere direttamente ai proprietari.

Con i più cordiali saluti

<sup>908</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 26 maggio 1964.

<sup>909</sup> Sia Fernanda Ojetti che Mario Tarello avevano chiesto agli uffici della Biennale delucidazioni in merito alla restituzione delle opere che avevano prestato. In Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 6 novembre 1964 e 24 novembre 1964.

<sup>910</sup> To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: p. 1546, data 31/8, Fasc. Esp/1, pratica 11/23. Lo scambio tra Viale e Perocco riguarda due disegni *Nudo*, della collezione di Marcello Bounous che erano stati esposti a Ca' Pesaro.

<sup>911</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.113, 22 maggio 1964.

QUADRI ESPOSTI A TORINO<sup>913</sup>

- \*1<sup>914</sup> Ritratto di Elvira, 1907  
Olio su tela, 72 x 135, da assicurare per L. 10.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- \*9 Vecchietta padovana, 1909  
Olio su tela, 71, 5 x 91, 5, da assicurare per L. 12.000.000  
Prop.: Collezione privata  
(Aldo Colonna)
- \*26 Nudino, 1913  
Olio su tela, 42,5 x 148, da assicurare per L. 10.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- \*33 Giocattoli, 1915  
Tempera su tavola, 57 x 61, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Francesco Casorati
- \*34 Il Pastore, 1918  
Tempera su tela, 84 x 93, da assicurare per L. 20.000.000  
Prop.: Dr Giuseppe Bertasso – Galleria La Bussola
- \*35 Tiro a bersaglio, 1918  
Tempera su tela, 120 x 130, da assicurare per L. 20.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- \*41 Anna Maria De Lisi, 1919  
Tempera su tela, 141 x 141, da assicurare per L. 20.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- \*42 Donna con scodella, 1919-1920  
Tempera su tela, 115 x 147, da assicurare per L. 8.000.000  
Prop. Galleria Civica d'Arte moderna – Torino
- \*45 Uova sul cassettono, 1920  
Olio su tavola, 58 x 48, da assicurare per L. 20.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- 53 Fanciulla nuda, 1921  
Tempera su compensato, 100 x 112, da assicurare per L. 30.000.000  
Prop.: Collezione privata – Milano
- \*58 Silvana Cenni, 1922  
Tempera su tela, 105 x 205, da assicurare per L. 20.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- 59 Meriggio, 1922

<sup>912</sup> Un appunto aggiunto a penna aggiungeva: «Unisco le fotografie per l'opuscolo di propaganda»; la grafia è quella di Vittorio Viale.

<sup>913</sup> Le opere che furono esposte a Venezia sono contrassegnate da un asterisco. Nella trascrizione sono stati omessi gli indirizzi.

<sup>914</sup> Le cifre indicano il numero di catalogo del Museo di Torino, così come riportati da Viale.

- Olio su tavola, 128 x 117, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Museo Revoltella – Trieste
- \*63 Studio per Renato Gualino (1923)  
Olio su tavola, 50 x 70, da assicurare per L. 8.000.000  
Prop.: Daphne Casorati
- \*71 Hena Rigotti (1924)  
Tempera su tavola, 60 x 77, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Hena Righetti Rigotti
- \*95 Rape e brocca (1928)  
Olio su tela, 50 x 60, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Ercole Graziadei
- \*97 Daphne, 1928  
Olio su tavola, 100 x 111, da assicurare per L. 15.000.000  
Prop. Fernanda Ojetti – Il Salviatino – Firenze
- \*133 Ragazza nello studio, 1933<sup>915</sup>  
Olio su tavola, 45 x 48, da assicurare per L. 3.000.000  
Prop.: Mario Sturani
- \*136 Donna che legge, 1933  
Olio su cartone, 34 x 43, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Mario Tarello
- \*137 Figura azzurra seduta, 1933  
Olio su tavola, 33 x 44, da assicurare per L. 1.000.000  
Prop.: Alberto Della Ragione
- \*154 Bambino nello studio, 1937  
Olio su tela, 75 x 100, da assicurare per L. 10.000.000  
Prop.: Fulvia Nicolodi Casella
- \*157 Ragazza di Pavarolo, 1937  
Olio su tela, 90 x 130, da assicurare per L. 6.000.000  
Prop.: Galleria Civica d'Arte Moderna
- \*158 Natura morta, 1938  
Olio su tela, 50 x 40, da assicurare per L. 4.000.000  
Prop.: Collezione privata Roma  
(Pietro Campilli)
- \*162 Piazza Maria Teresa, 1938  
Olio su tela, 45 x 40, da assicurare per L. 6.000.000  
Prop.: Maria Teresa Dorna Sala
- \*173 Testa di gesso, 1940  
Olio su tela, 45 x 37, da assicurare per L. 6.000.000  
Prop.: Carlo Accame
- \*178 Bambina nello studio, 1942  
Olio su tela, 38x 46, da assicurare per L. 5.000.000  
Prop.: Bartolomeo Gallo

<sup>915</sup> La data indicata per quest'opera nel catalogo è 1922, p. 173.

- 184 Natura Morta, 1943  
Olio su tela, 37 x 45, da assicurare per L. 8.000.000  
Prop.: Galleria d'Arte Moderna di Roma
- \*193 Ragazza con libro, 1945  
Olio su tela, 39,5 x 77, da assicurare per L. 6.000.000  
Prop.: Mario Tazzoli
- \*214 Rape sul tavolo, 1949  
Olio su tavola, 40 x 50, da assicurare per L. 4.000.000  
Prop.: Guido Gatti
- \*219 Paralleli, 1949  
Olio su tela, 60 x 70, da assicurare per L. 8.000.000  
Prop.: Sergio Colongo
- \*243 Limoni sul tappeto, 1955  
Olio su tela, 50 x 120, da assicurare per L. 10.000.000  
Prop.: Ferraris dr. Ugo

QUADRI NON PERVENUTI A TORINO  
DA RICHIEDERE DALLA BIENNALE

Le vecchie	Prop.: Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma
Uova sul tappeto verde, 1914 Tempera su cartone, 59 x 49	Prop.: Galleria Galatea
Bambina, 1915 Tempera su tela, 42 x 60	Prop.: Attilio Lunardi
I gemelli, 1940 Olio su tela	Prop.: Dr. Emanuele Nasi

Torino, 23 maggio 1964<sup>916</sup>

Illustre Professore,  
faccio seguito alla mia lettera di ieri comunicando i disegni e le incisioni di Felice Casorati che saranno presentati alla mostra della Biennale:

- |   |                 |
|---|-----------------|
| *6 - Il Rabbino, (1908), xilografia, 11,6 x 14,2              | Daphne Casorati |
| *7 - Adamo ed Eva, (1908), acquaforte e acquatinta, 18,6 x 32 | Museo Civico    |
| *8 - Donna, (1908), puntasecca, 16,6 x 24,3                   | Daphne Casorati |
| *10 - Due figure e paesaggio, incisione, 6,3 x 11,9           | id.             |
| *13 - Primavera (1909) - xilografia, 10,1 x 11,5              | id.             |
| *16 - Purezza (1910) - inchiostro, 28 x 30                    | id.             |

<sup>916</sup> Il documento è stato unito alla precedente missiva e agli elenchi allegati. Anche in To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", pratica: p. 974, data 26/5, Fasc. Esp/1, pratica 11/7.

*17 – Illustrazione (1910) (1° stato) – acquaforte – acquatinta e puntasecca - 13 x 13,4	Daphne
Casorati	
*18 - Illustrazione (1910) (2° stato) – acquaforte – acquatinta e puntasecca - 13 x 13,4	id.
*19 – Il sonno (1910) – Linoleum, 14,9 x 14,9	id.
*20 – Donna su fondo di alberi (1910) – incisione – 20 x 24,8	id.
*21 – La notte (1911) – acquaforte e acquatinta - 15 x 22	id.
*36 – L’abbraccio (1918) – acquaforte e acquatinta, 24,3 x 30, 5	id.
*39 – Due figure nel paesaggio (1919) – Matita – 20 x 14	id.
*49 – Scorcio di nudo (1921) – Matita – 22 x 32	id.
*50 – Disegno (1921) – Matita – 21 x 31	Museo Civico di Torino
51 – Disegno (1921) – Matita – 21,5 x 32	Coll. Mantelli

### 8.3. La Biennale del 1966

La Biennale del 1966<sup>917</sup> era stata «molto più calma»<sup>918</sup> e, leggermente normalizzate la Pop Art e la Op Art, la critica era stata generalmente concorde nell’affermare che il padiglione italiano, dove avevano esposto, tra gli altri, Alberto Burri, Lucio Fontana e Bruno Munari, fosse «di buon livello»<sup>919</sup>. L’equilibrio generale era stato garantito da Vittorio Viale che delegato dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1966 aveva presieduto la Sottocommissione per le arti figurative<sup>920</sup> di cui facevano parte anche Nello Ponente<sup>921</sup>, rappresentante del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, Mario

<sup>917</sup> La XXXIII Biennale di Venezia era tra l’altro stata caratterizzata dalla predominanza del colore bianco con i tagli di Fontana, i due marmi di Viani, le superfici in rilievo di Castellani e le opere di Burri, Garelli e Julio Le Parc. (Cfr. 1966-1968. *Logogrifi, Biennale di Venezia, avventura cubana, sodalizio con De Chirico, surreali rarità editoriali*, in Ezio Gribaudo. *Il mio teatro della memoria*, a cura di Adriano Olivieri, Milano, Skira, 2008, pp. 71- 99, qui p 75.

<sup>918</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 149. Anche Dell’Acqua aveva spiegato nell’introduzione al catalogo come fosse normale che a mostre come quelle del 1962 e del 1964 si alternassero «di regola, anche senza obbedire a un intento preciso, rassegne in apparenza più calme ed equilibrate (sebbene anch’esse mai pacificamente accolte), di ricapitolazione, piuttosto che di segnalazione di nuovi orientamenti o tendenze». GIAN ALBERTO DELL’ACQUA, *Introduzione*, in *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., pp. XXV-XXIX, qui p. XXV. Poco oltre (p. XXIX) il Segretario aveva specificato che pur non presentando «novità clamorose», la mostra avrebbe comunque adempiuto «i suoi compiti tradizionali», testimoniando l’aggiornamento dell’arte internazionale e segnalandone le migliori espressioni.

<sup>919</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 149.

<sup>920</sup> Nell’introduzione al catalogo Dell’Acqua aveva scritto che Vittorio Viale aveva «saputo assolvere il non facile compito con la stessa fede e il tenace impegno già posti nel promuovere e dirigere esemplarmente la Civica Galleria d’Arte Moderna di Torino». In DELL’ACQUA, *Introduzione*, in *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., pp. XXV-XXIX, qui p. XXVII. Come da regolamento la Sottocommissione per le arti figurative si era occupata degli inviti degli artisti italiani; si era deciso di dare spazio sia agli artisti già affermati che non avevano mai vinto uno dei grandi premi della Biennale e che non avevano partecipato in veste di espositori nelle due passate edizioni, che a pittori e scultori che non avessero mai avuto una mostra personale. (pp. XXVII-XXVIII). Questo criterio aveva quindi permesso che, con un numero di artisti inferiore a quello dell’edizione precedente, le opere fossero disposte «con maggior chiarezza e più ampio respiro». Un sentito ringraziamento a Viale era stato manifestato anche dal presidente Marazzan nelle prime pagine del catalogo (pp. XIX-XXII, qui p. XXII): «ultimo, ma solo allo scopo di distinguerlo con un ringraziamento più caldo e più affettuoso, Vittorio Viale, consegnatosi con entusiasmo giovanile nell’atto stesso in cui chiudeva la sua luminosa carriera di direttore di musei alla burrascosa e pericolosa avventura della Presidenza della Commissione Ordinatrice di questa XXXIII Biennale».

<sup>921</sup> BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi...* cit., p. 154. La professoressa parafrasa il pensiero di Nello Ponente, secondo cui il padiglione italiano aveva dimostrato «più

De Biasi, rappresentante del Comune di Venezia, Giuseppe Capogrossi, Marcello Mascherini ed Ennio Morlotti, nominati dal Presidente della Biennale, e il Segretario Generale Gian Alberto Dell'Acqua. Anche nel 1966 il presidente Mario Marcazzan era stato costretto ad aprire il catalogo avvertendo i visitatori delle consuete difficoltà di organizzazione: si trattava, ancora una volta, dello statuto, non ancora rinnovato<sup>922</sup>, della scarsità dei contributi e del mancato rifacimento del padiglione italiano<sup>923</sup>. I problemi dovevano aver avuto, in questa edizione, un peso ancora più grave dal momento che, come aveva ricordato Dell'Acqua nell'introduzione al catalogo, il Consiglio di Amministrazione era stato costretto «a prospettare pubblicamente la incresciosa eventualità di un rinvio»<sup>924</sup>, motivo per il quale la Sottocommissione era stata costretta a concentrare il proprio lavoro nei mesi di novembre e dicembre 1965.

Un concetto su cui Marcazzan si era a lungo soffermato nel proprio intervento era quello della libertà: in quello che sembra il tentativo di rispondere alle critiche politiche che, esacerbandosi, sarebbero poi sfociate nelle contestazioni del '68, il presidente aveva rimarcato che sia gli organi direttivi, sia i comitati dei paesi stranieri, sia la Commissione avevano sempre operato liberamente e che la Biennale, superando la distinzione tra nuovi e antichi «valori», credeva fermamente che «forza dello spirito» e libertà fossero un'unica cosa. Nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee è peraltro conservato uno scambio, avvenuto alla metà di maggio 1965<sup>925</sup> tra il Presidente e la Segreteria Generale della Federazione Nazionale degli Artisti nelle persone di Breddo, Brunori e Treccani. La Federazione aveva evidenziato la necessità di una collaborazione «a carattere consultivo [...] sui molti problemi organizzativi e strutturali della nuova edizione della Biennale». I tre artisti avevano portato a esempio il caso della IX Quadriennale d'Arte di Roma, alla cui organizzazione erano intervenute anche le Associazioni sindacali degli artisti. La «consulenza democratica» - che non avrebbe in alcun modo riguardato «la designazione sindacale degli artisti nelle commissioni per gli inviti e giurie della rassegna», pratica cui la Federazione si opponeva fermamente - era poi stata sancita anche da un articolo del regolamento interno della manifestazione romana. Sebbene

---

sicurezza dei padiglioni stranieri, più lucidità nella motivazione della ricerca e, nei giovani, una serietà al di sopra del gusto della trovata». L'opinione di Nello Ponente era stata affidata alle pagine di "D'Ars Agency": in definitiva, secondo lo storico e critico dell'arte il padiglione italiano aveva «retto molto bene», distinguendosi soprattutto per la pittura.

<sup>922</sup> La XXXIII Biennale di Venezia sarebbe stata l'ultima regolamentata da quello statuto, l'edizione del 1968, apertasi all'insegna delle contestazioni avrebbe segnato un cambiamento radicale nella storia dell'esposizione; a tal proposito vedasi: STEFANIA PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2018.

<sup>923</sup> MARIO MARCAZZAN, in *XXXIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1966), Ente Autonomo la Biennale di Venezia, luglio 1966<sup>2</sup>, pp. XIX-XXII, qui p. XIX.

<sup>924</sup> DELL'ACQUA, *Introduzione*, in *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., pp. XXV-XXIX, qui p. XXV.

<sup>925</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 16 maggio 1965.

la risposta di Marcazzan<sup>926</sup> avesse evidenziato le differenze che intercorrevano tra le due mostre, il presidente non si era apertamente detto contrario a un incontro<sup>927</sup>.

### **8.3.1. Vittorio Viale nella Sottocommissione per le arti figurative della XXXIII Biennale di Venezia.**

Tra i numerosi biglietti di auguri ricevuti da Vittorio Viale negli anni<sup>928</sup>, spicca, nel 1966, quello creato e firmato da Franco Assetto che «augura un anno d'oro». Da quanto già accennato, si può dedurre che quello a Venezia, per Viale, fu davvero un anno d'oro: il direttore uscente dei Musei Civici di Torino<sup>929</sup>, aveva giocato un ruolo fondamentale nella XXXIII Biennale di Venezia.



Figura 46: Biglietto augurale di Franco Assetto, Archivio famiglia Viale Ferrero.

La nomina da parte del Ministero della Pubblica Istruzione era stata inviata a Torino il 16 settembre 1965<sup>930</sup>; l'adesione era giunta a Venezia solo due

<sup>926</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 22 maggio 1965.

<sup>927</sup> Non è stato per il momento possibile determinare se l'incontro avesse effettivamente avuto luogo.

<sup>928</sup> I biglietti augurali e le cartoline "d'artista" ricevute da Vittorio Viale negli anni, che costituiscono un vero e proprio "museo parallelo", mi sono state molto gentilmente mostrate dalla famiglia Ferrero.

<sup>929</sup> È bene ricordare che durante lo svolgersi della mostra, dal 18 giugno al 16 ottobre 1966, Vittorio Viale non era più direttore dei musei civici di Torino.

<sup>930</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b142, 16 settembre 1965.



settimane più tardi<sup>931</sup> con la speranza di poter rispondere adeguatamente alla fiducia riposta per la progettazione di «una Biennale nella consueta tradizione di viva attualità e significazione»<sup>932</sup>. In qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Viale si era dovuto occupare dei rapporti dell'Ente con le Istituzioni anche per quanto concerneva lo stanziamento dei fondi necessari per coprire il disavanzo dell'edizione precedente e garantire l'allestimento e la riuscita della manifestazione e le modifiche da apportare allo statuto<sup>933</sup>. Quando, verso la metà di gennaio, in seguito a un incontro tra i Ministri Corona e Gui, il presidente Marcazzan e il Sindaco di Venezia Favaretto-Fisca, i fondi erano stati sbloccati<sup>934</sup>, Viale aveva ironicamente scritto a Marcazzan che da quel momento in poi le critiche si sarebbero concentrate sul lavoro della Sottocommissione, ricadendo in particolar modo sul presidente<sup>935</sup>.

Come si evince dalla relazione della Sottocommissione datata 19 gennaio 1966<sup>936</sup>, i componenti si erano incontrati a più riprese anche prima dell'ufficializzazione della destinazione dei contributi da parte del Ministero e due appuntamenti, quelli del 17 e 18 novembre, essendosi svolti a Roma, avevano previsto una visita alla IX Quadriennale, pochi giorni prima della sua apertura.

---

<sup>931</sup> Vittorio Viale si trovava negli Stati Uniti per la Conferenza annuale dell'I.C.O.M. tenutasi a New York nella seconda metà di settembre. Il direttore, alla fine della sua carriera pubblica, aveva finalmente visto esaudito il proprio desiderio di visitare i maggiori Musei di New York; l'entusiasmo per il viaggio è testimoniato oltre che da diverse lettere conservate nell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, anche da una cartolina con l'immagine del Solomon R. Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright, inviata alla famiglia Daprà. Tale cartolina mi è stata cortesemente mostrata dall'Architetto Claudio Daprà.

<sup>932</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b142, 2 ottobre 1965. Successivamente, il 27 ottobre 1965, Viale aveva inviato anche una lettera in cui confidava a Marcazzan di sentire «tutta la responsabilità e la delicatezza dell'alto compito da assolvere»; il direttore sperava nel sostegno degli altri membri della commissione.

<sup>933</sup> Cfr. *ultra*, pp. 214-215.

<sup>934</sup> Tra gli altri, anche Angelo Dragone si era occupato della notizia in un articolo edito su "Stampa Sera", dove era spiegato che se la «questione finanziaria» era stata superata, lo stesso non si poteva ancora dire riguardo allo statuto. Erano state inoltre mosse alcune critiche alla Sottocommissione che pur avendo concluso i propri lavori prima di Natale, aveva poi «messo in cassaforte l'elenco degli invitandi». Stando al critico, però, l'intento di mantenere il riserbo sugli artisti invitati era stato disatteso e i nomi, quelli più celebri almeno, erano subito circolati in tutta Italia. La colpa di queste indiscrezioni non era certo imputabile a Viale: «Invano, più d'uno ha provato ad interpellare il dr. Viale per avere indicazioni o conferme: più che reticente, sull'argomento è stato anche con noi muto addirittura». Nell'articolo Dragone aveva anche ambiguamente alluso ad alcune voci sull'invito a Ezio Gribaudo: il maestro aveva assicurato che a fare il suo nome erano stati Capogrossi e Morlotti e non Viale, «come con plausibile insistenza si <diceva> negli ambienti artistici torinesi». Di Ezio Gribaudo si avrà modo di parlare nuovamente più avanti. Cfr. *ultra*, nota n. 943, pp. 211-212. Un'ultima valutazione aveva avuto per oggetto la mancata candidatura del pittore torinese Enrico Allimandi, che evidentemente il critico aveva imputato a Viale. In ANGELO DRAGONE, *Assicurati i fondi per la Mostra veneziana. S'attende l'elenco degli inviti* in "Stampa Sera", martedì 18 – mercoledì 19 gennaio 1966. Agli artisti torinesi che avevano esposto alla XXXIII Biennale di Venezia, con il patrocinio del sindaco di Torino Grosso, era stato dedicato un "opuscolo" ricco di immagini, a cura di Massimo Mila. Cfr. *Artisti torinesi alla XXXIII Biennale di Venezia: Paulucci, Garelli, Gribaudo, Tabusso, Pistoletto, Gyarmati, Devalle*, catalogo della mostra (Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1966), a cura di Massimo Mila, Torino, Gros Monti, 1966. Nel testo, Mila aveva descritto in modo breve ma esaustivo i rapporti che a Torino intercorrevano tra gli artisti e i cittadini.

<sup>935</sup> Cfr. *ultra*, p. 215.

<sup>936</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 19 gennaio 1966. Cfr. *ultra*, pp. 216-217.



Figura 47: La Sottocommissione per le arti figurative della XXXIII Biennale di Venezia, 1966 in ASAC, Fototeca, faldone 79, 1966.

Tra i diversi artisti designati dalla Sottocommissione - a parte il caso di Romano Notari<sup>937</sup> che, nonostante non avesse visto soddisfatta la propria richiesta di presentare delle tempere invece del gruppo di disegni per cui era stato invitato, aveva partecipato ugualmente - due avevano rifiutato l'invito: Luciano De Vita e Renato Guttuso<sup>938</sup>. Il motivo per cui De Vita aveva rinunciato a esporre alla Biennale è desumibile da due lettere manoscritte, in cui il maestro aveva spiegato: «avendo abbandonato di lavorare all'incisione da qualche anno, non sono in condizione di presentare opere inedite, essendo peraltro le poche incisioni a mia disposizione ormai troppo sfruttate per mostre nazionali e internazionali»<sup>939</sup>.

Il rifiuto di Renato Guttuso era invece stato più rumoroso. La questione era iniziata il 2 febbraio 1966, quando l'artista, appena ricevuto l'invito, si era detto costretto ad accettarlo con riserva perché la ricerca che stava conducendo in

<sup>937</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b. 142, 4 marzo 1966. A inoltrare la richiesta per Notari era stato Giancarlo Politi; se Mascherini (8 marzo 1966) e Capogrossi (9 marzo 1966) si erano detti d'accordo al cambiamento, De Biasi (9 marzo 1966) vi si era detto contrario per non ritornare «su decisioni che non <era> opportuno [...] modificare» e non creare «un pericoloso precedente» che poi avrebbe potuto essere «invocato anche da altri».

<sup>938</sup> In *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., p. XXXIV. Alle «pochissime volontarie rinunce» fa anche riferimento Dell'Acqua nell'introduzione al catalogo (p. XXVII).

<sup>939</sup> Le due lettere, prive di destinatario, erano presumibilmente state inviate a Mario Marazzan e Gian Alberto Dell'Acqua. Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 8 febbraio 1966 e 5 luglio 1966.

quel momento prevedeva «un certo sviluppo nel tempo»<sup>940</sup>. La richiesta di pazientare ancora era stata recapitata a Dell'Acqua una ventina di giorni dopo, il 24 febbraio<sup>941</sup> in seguito – lo si deduce dalla lettera – a una «sollecitazione di Morlotti». Nella missiva, Guttuso aveva fatto riferimento anche ad alcuni «attacchi ignobili» che aveva subito da parte della stampa e aveva citato come esempio il caso del "Gazzettino di Venezia". A questo proposito è bene evidenziare che tra le carte di archivio sono conservati due articoli di Paolo Rizzi, storica firma del Gazzettino; entrambi i ritagli hanno come oggetto proprio il tentennamento di Guttuso. Il primo articolo *La giungla e Guttuso*<sup>942</sup> si apriva proprio su questa indecisione: «Guttuso continua a sfogliare le margherite: Biennale sì, Biennale no. Quando si deciderà?». Poco oltre Rizzi faceva riferimento a una dichiarazione che l'artista aveva rilasciato a un quotidiano di Roma in cui erano presentate le stesse giustificazioni di cui si legge nelle lettere inviate agli uffici della Biennale, tuttavia per il critico tali motivazioni sfioravano «il ridicolo», perché tutti già da dicembre sapevano che sarebbe stato invitato anche lui, pertanto la scusante dell'invito ricevuto troppo a ridosso dell'apertura non poteva reggere. Secondo il giornalista la vera spiegazione era che l'entourage dell'artista stesse in quei giorni combattendo una «battaglia per assicurargli in partenza il premio destinato a un pittore italiano» e «la minaccia di ritiro» stava servendo «come arma del ricatto». L'intervento di Rizzi si era concluso con una critica rivolta all'«Unità» e al P.C.I., accusati di giocare un ruolo ben preciso nella cultura e negli equilibri del mercato dell'arte dell'epoca. Il critico era tornato su Guttuso nell'articolo *I premi alla Biennale e il gioco di Guttuso*, dove si faceva chiaro riferimento alla composizione della giuria e al fatto che all'estero l'artista fosse «poco conosciuto e ancora meno stimato»: i nomi più plausibili erano quindi quelli di Burri e Fontana, sempre che non fosse «saltato fuori» un altro nome «a sorpresa»<sup>943</sup>. La rinuncia definitiva era stata

---

<sup>940</sup> Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.142, 8 febbraio 1966. Cfr. *ultra*, p. 217.

<sup>941</sup> Ve, ASAC, *Arti Visive*, b.142, 24 febbraio 1966.

<sup>942</sup> Paolo Rizzi, *La giungla e Guttuso*, in "Il Gazzettino delle Arti", 9 marzo 1966.

<sup>943</sup> PAOLO RIZZI, *I premi della Biennale e il gioco di Guttuso*, (il ritaglio non presenta la dicitura del giornale e la data di edizione). La previsione di Rizzi era stata in parte confermata: Lucio Fontana aveva vinto il "Premio Comune di Venezia riservato a un pittore italiano" ed effettivamente era "saltato fuori" un nome nuovo, quello di Julio Le Parc, che aveva vinto il "Premio del Consiglio dei Ministri per un pittore straniero". È bene notare che come era accaduto nel 1964, pur presentando mozioni diverse, la giuria, composta da Sergio Bettini, Palma Bucarelli, Robert Delevoy, Kurt Martin, François Mathey, Miroslav Míčko e Norman Reid, aveva notificato all'Ente le difficoltà riscontrate nell'assegnare i premi, in coda al verbale di assegnazione dei premi, si legge, infatti: «Nel rimettere al presidente della Biennale le sopra scritte conclusioni e ringraziando per la stima accordata, la Giuria fa presente che le normali difficoltà di sì delicato lavoro sono state aggravate dal fatto che nel regolamento sia stata mantenuta la distinzione delle varie tecniche secondo le categorie tradizionali e vivamente raccomanda che nel futuro tale distinzione sia eliminata». (In Ve, ASAC, *Arti Visive*, b. 140, 17 giugno 1966 e in *XXXIII Biennale di Venezia... cit.*, p. XXXVI). Il "Premio del Ministero della Pubblica Istruzione riservato a un artista grafico italiano" era andato, per i suoi *Logogrifi* a Ezio Gribaudo, che con Viale, Sir Philip Hendy, Kurt Martin e Gian Alberto Dell'Acqua, aveva a sua volta fatto parte della giuria di assegnazione del "Premio Pininfarina per un pittore o

recapitata a Dell'Acqua l'11 marzo 1966; il testo del telegramma conteneva il riferimento a un precedente incontro dell'artista con il segretario generale e le scuse da indirizzare al presidente della Biennale e ai membri della sottocommissione. Guttuso aveva qui specificato che la decisione era dovuta a «ragioni esclusivamente riguardanti <il suo> lavoro»<sup>944</sup>.

Anche le scelte operate per le mostre retrospettive dovevano aver suscitato delle critiche se Marcazzan, in apertura del catalogo, aveva spiegato che non si dovessero leggere come un «*rappel à l'ordre*», ma che andassero invece contestualizzate in «una prospettiva storica» che aiutasse a comprendere meglio quanto accaduto nel corso nell'ultimo cinquantennio, scenario di «direzioni diversissime»<sup>945</sup>. Questa era quindi la chiave di lettura per comprendere la mostra "Umberto Boccioni", ordinata da Guido Ballo in occasione del cinquantesimo anniversario della scomparsa dell'artista e "Aspetti del primo astrattismo italiano (Milano-Como, 1930-1940)", ordinata da Nello Ponente. La mostra retrospettiva dedicata all'attività di Giorgio Morandi costituiva invece un caso a sé perché l'esigenza di dedicare una mostra al maestro si era fatta fortemente sentire fin dalla sua scomparsa nel giugno del 1964<sup>946</sup>. L'iniziativa, frutto di un accordo tra la Biennale di Venezia e l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche<sup>947</sup>, era stata caldeggiata e sostenuta da un vero e proprio "comitato promotore", di cui avevano fatto parte nomi importanti del panorama culturale nazionale e internazionale dell'epoca<sup>948</sup>; come commissari ordinatori erano stati designati Roberto Longhi, Lamberto Vitali e Gian Alberto Dell'Acqua.

---

uno scultore vivente, italiano o straniero": ad aggiudicarsi il premio di un milione di lire era stato Emilio Scanavino, votato all'unanimità. Cfr. *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., p. XXXVII; le carte relative al premio Pininfarina sono contenute in Ve, ASAC, Arti Visive, b. 144, 10 giugno 1966, 17 giugno 1966. Sul premio a Ezio Gribaudo e sull'assegnazione del "Premio Pininfarina" vedasi anche: *1966-1968. Logogrifi, Biennale di Venezia...* cit., qui pp. 73-77. Qui il maestro ha raccontato anche di aver saputo della propria vincita da Emilio Vedova, che glielo aveva detto in veneziano durante un buffet organizzato da Peggy Guggenheim. In appendice è inoltre riportata la lettera che Renato Guttuso aveva indirizzato al maestro per complimentarsi della sua vincita: «Il tuo cavallo – aveva scritto – è capace di saltare molti ostacoli in una volta, me ne felicito con te. Il tuo premio a Venezia è forse l'unico (assieme a Fontana) che abbia un senso». Su Gribaudo vedasi anche: *Ezio Gribaudo. Viaggi nella memoria: Mirò, Savinio, De Chirico, Fontana, la Biennale di Venezia del 1966 e i teatri senza tempo*, a cura di Stefano Cecchetto e Maurizio Vanni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

<sup>944</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 11 marzo 1966.

<sup>945</sup> MARCAZZAN, in *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., p. XXI.

<sup>946</sup> Anche in: MARCAZZAN, in *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., p. XXI.

<sup>947</sup> L'allora presidente dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche era Renato Zancheri. Alla chiusura della Biennale la mostra si sarebbe spostata nella città natale dell'artista. Cfr. *L'opera di Giorgio Morandi*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre – 15 dicembre 1966) a cura di Lamberto Vitali e Riccardo Bacchelli, Bologna, Edizioni Alfa, 1966.

<sup>948</sup> Cfr. *XXXIII Biennale di Venezia...* cit., p. XII. Anche Vittorio Viale aveva sostenuto l'iniziativa. Cfr. *ultra*, p. 219.



Figura 48: La cerimonia di premiazione della XXXIII Biennale di Venezia, 1966. Tra i premiati sono riconoscibili: Étienne Martin, Masuo Ikeda, Julio Le Parc ed Ezio Gribaudo. In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 79.



Figura 49: La premiazione di Ezio Gribaudo, In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 79.

**1966: «Le critiche e gli attacchi [...] toccheranno soprattutto il presidente!»**

Con questa lettera del 7 gennaio 1966, il Ministero della Pubblica Istruzione informava Viale, «presidente della Sottocommissione per gli inviti alla XXXIII Biennale», di quanto si stava facendo per i fondi da stanziare per la Biennale e per la redazione del nuovo statuto.

Roma, 7 gennaio 1966<sup>949</sup>

Rispondo alla Sua del 22 dicembre scorso per fornirLe alcune precisazioni in merito a quanto mi sottopone con la Sua lettera.

Alcuni mesi fa fu presentato un disegno di legge per la proroga dei finanziamenti alla Biennale.

In Commissione il Sottosegretario al Bilancio annunciò poi che avrebbe presentato un emendamento per provvedere alla copertura dei deficit pregressi. Purtroppo, tale emendamento non fu più presentato e la discussione non ha potuto essere ripresa.

Per quanto concerne la riforma dello Statuto, il testo fu da tempo redatto su proposta di questo Ministero, ma la presentazione al Consiglio dei Ministri compete alla Presidenza del Consiglio, che ne è la principale proponente. Infatti, lo schema venne all'ordine del giorno dell'ultima riunione del Consiglio dei Ministri prima di Natale, ma il Vice Presidente chiese un rinvio della discussione, che fu accordato. Da allora, non ho mancato di richiamare l'attenzione della Presidenza del Consiglio sui due aspetti del problema. Mi auguro che le difficoltà possano essere rimosse al più presto e la serenità possa tornare nell'Ente della Biennale, onde si possa procedere, con la consueta cura, alla preparazione dei programmi di lavoro.

Distinti saluti<sup>950</sup>.

Viale aveva poi inoltrato a Mario Marazzan la comunicazione ricevuta dall'onorevole Gui, la sua speranza era quella che, «con il consueto coraggio», si potesse dare finalmente «il via» alla mostra veneziana.

Torino, 12-1-1966

Illustre e caro Presidente,

desidero ringraziarLa anzitutto proprio di cuore delle gentili, benevole e care parole che Lei mi ha voluto scrivere e che mi hanno dato commozione e letizia per l'approvazione e l'apprezzamento del lavoro della Sottocommissione, lavoro che speriamo non sia stato conseguito inutilmente.

Troverà qui acclusa la lettera che l'On. Guy [sic], Ministro della Pubblica Istruzione mi ha scritto in risposta alla mia del 22 dicembre u. sc. L'Onorevole

<sup>949</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b142, 12 gennaio 1966.

<sup>950</sup> La firma non è di chiara lettura ma stando a quanto scritto da Viale nella sua lettera del 12 gennaio 1966, potrebbe trattarsi di quella di Luigi Gui, Ministro della Pubblica Istruzione.

Ministro è stato molto cortese, e mi pare di comprendere che il problema della Biennale gli è presente, e che se un ritardo c'è stato per l'assegnazione dei fondi, questo è avvenuto perché il Ministro del Tesoro si ripromette di aggiungere allo stanziamento normale altro stanziamento straordinario per colmare i precedenti disavanzi.

Naturalmente Lei è ben più al corrente di me dell'azione che si sta esercitando da tante parti e sulle prospettive di una risoluzione; ma augurando che si possano interpretare con un certo ottimismo le parole del Ministro, mi permetta di manifestarLe il sentimento non solo mio e degli artisti, ma di tante e tante persone che Lei ed il Consiglio diano con il consueto coraggio il via alla Biennale che è l'avvenimento artistico massimo del mondo.

Spero ed auguro di avere le buone notizie che tutti auspichiamo. Il 20 prossimo sarò a Roma e vedrò l'amico Molajoli probabilmente; e non mancherò di farlo partecipe dell'ansia e della preoccupazione di tutti noi.

Con devozione e con cordialità mi abbia

sempre Suo  
Vittorio Viale

Appena due giorni dopo Viale si era felicitato con Marcazzan perché si era finalmente riusciti a garantire la sopravvivenza della Biennale: a quel punto la responsabilità per la sua buona riuscita sarebbe passata alle mani della Sottocommissione.

14-1-1966<sup>951</sup>

Illustre Presidente

Con gran sollievo e molta gioia, leggo sui giornali di stamane che sono state finalmente prese dal Governo le dovute risoluzioni per la Biennale. Me ne rallegro vivamente e faccio molti complimenti a Lei, al Sindaco ed alle autorità di Venezia che con la vigorosa e tenace azione condotta hanno ottenuto che la Biennale sopravviva. Ma che cosa si può mai dire di questa ansia, di questo fiato sospeso in cui si è stati, Lei soprattutto, fino all'ultimo minuto? Penso con affettuosa simpatia a Lei ed alla letizia che deve avere ora in cuore. E mi consenta l'augurio di una felicissima Biennale.

Con la partenza degli inviti, sarà la volta della Sottocommissione per le critiche e gli attacchi, che toccheranno soprattutto il presidente!

La prego di considerarmi sempre a Sua disposizione ed intanto mi abbia con devozione e cordialità

Suo D. Vittorio Viale

Di seguito è riportato il verbale conclusivo dei lavori svolti dalla Sottocommissione per le arti figurative: oltre a presentare il programma delle mostre retrospettive, la Sottocommissione aveva spiegato il criterio adottato: gli inviti erano stati diramati sia ad artisti «già affermati» che non avessero

<sup>951</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 14 gennaio 1966.

ancora vinto «i massimi riconoscimenti» della Biennale, sia ad artisti che non avevano ancora avuto modo di esporre in sale personali.

XXXIII ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE  
Gli artisti italiani invitati alla XXXIII Biennale di Venezia

Venezia, 19 Gennaio 1966<sup>952</sup>

La Sottocommissione per le arti figurative della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, composta da dott. Vittorio Viale, in rappresentanza del Ministero della Pubblica Istruzione, presidente, dal prof. Nello Ponente, in rappresentanza del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, dal prof. Mario De Biasi, in rappresentanza del Comune di Venezia, dai pittori Giuseppe Capogrossi, Ennio Morlotti e dallo scultore Marcello Mascherini, designati dalla Presidenza della Biennale, nonché dal prof. Gian Alberto Dell'Acqua Segretario Generale dell'Ente, si è riunita nei giorni 5 e 6 novembre a Venezia, 17 e 18 novembre a Roma, 28 e 29 novembre, 5 e 6 dicembre, 18 e 19 dicembre 1965 a Venezia, allo scopo di definire il piano della partecipazione italiana alla XXXIII Biennale, che sarà allestita nella prossima estate a Venezia ai Giardini di Castello.

La Sottocommissione, presentando le proprie conclusioni al Presidente della Biennale, prof. Mario Marazzan, si è compiaciuta dell'iniziativa, già precedentemente assunta dalla Presidenza della Biennale in accordo con l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, di onorare con una grande retrospettiva la memoria di Giorgio Morandi. Ha altresì proposto di ricordare il cinquantesimo anniversario della morte di Umberto Boccioni con una mostra intesa a documentarne le ricerche di linguaggio nei vari momenti, accostando alle opere definitive disegni e schizzi preparatori, o di allestire una rassegna storica del primo astrattismo milanese.

Seguendo il criterio di formulare gli inviti agli artisti italiani per sale e gruppi di opere, la Sottocommissione, tenuto conto delle presenze delle precedenti esposizioni, ha ritenuto di assegnare le sale sia ad artisti già affermati e che non abbiano già conseguito i massimi riconoscimenti ufficiali nelle passate Biennali, sia ad artisti finora non presenti con sale personali.

La Sottocommissione ha altresì ritenuto opportuno di assegnare gruppi di opere ed artisti, appartenenti a diverse tendenze, che per la maggior parte non hanno mai figurato nelle precedenti edizioni dell'Esposizione.

Sono stati designati per una sala personale i pittori: Alberto Burri, Enrico Castellani, Antonio Corpora, Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Piero Dorazio, Gianfranco Fasce, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Renato Guttuso<sup>953</sup>, Bruno Munari, Luigi Parzini, Enrico Paulucci, Armando Pizzinato, Antonio Sanfilippo, Emilio Scanavino, Giulio Turcato, Giuseppe Zigaina; e gli scultori: Franco Cannilla, Pietro Cascella, Nino Franchina, Franco Garelli, Quinto Ghermandi, Giuseppe Mazzullo, Lorenzo Pepe, Augusto Perez, Alberto Viani.

Per gruppi d'opere sono stati designati i pittori: Franco Bemporad, Luigi Boille, Agostino Bonalumi, Ferruccio Bortoluzzi, Giancarlo Cazzaniga, Michelangelo Conte, Giorgio Dario Paolucci, Beppe Devalle, Edoardo Devetta,

<sup>952</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 19 gennaio 1966.

<sup>953</sup> Guttuso non era più annoverato nell'elenco alfabetico degli artisti, datato a matita "27/5/66", conservato in Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 27 maggio 1966.



Laura Grisi, Riccardo Guarneri, Piero Guccione, Claudio Olivieri, Michelangelo Olivero Pistoletto, Paolo Scheggi, Francesco Tabusso; e gli scultori Gino Bogoni, Mario Ceroli, Toni Fabris, Novello Finotti, Colombo Manuelli, Pasquale Santoro, Lidia Silvestri, Valeriano Trubbiani; inoltre il Gruppo 1 di Roma.

Per gruppi di incisioni, disegni e tempere sono stati designati gli artisti: Francesco Arduini, Arnaldo Battistoni, Umberto Bignardi, Eugenio Carmi, Bruno Caruso, Luciano De Vita<sup>954</sup>, Ezio Gribaudo, Lia Gyarmati, Pier Luigi Lavagnino, Riccardo Licata, Riccardo Manzi, Rodolfo Margheri, Angelo Moriconi, Romano Notari, Luca Patella, Umberto Raponi, Roberto Sambonet, Ettore Sordini.

Il Presidente della Biennale, prof. Mario Marcazzan, ha accolto le proposte della Sottocommissione e ha ringraziato i membri di essa per il lavoro compiuto.

Il 2 febbraio 1966 Renato Guttuso aveva risposto all'invito ricevuto dalla Sottocommissione, esprimendo alcune riserve dovute in parte a motivi meramente organizzativi e in parte alla sua personale «coscienza artistica». L'artista aveva inoltre invitato i membri della sottocommissione a costruire il proprio operato su basi più solide della «fiducia» e della «memoria».

Roma, 2/2/66<sup>955</sup>

Illustre Prof. Marcazzan,

La ringrazio, e ringrazio la Sottocommissione per le Arti figurative, di avermi fatto l'onore di invitarmi a partecipare con una sala alla XXXIII Biennale d'Arte.

Sono costretto, tuttavia, data la fase che sta attraversando il mio lavoro, che prevede un certo sviluppo nel tempo, e dato che, anche se per ragioni non dipendenti dalla volontà della Biennale, l'invito arriva in un tempo troppo ravvicinato alla data di consegna delle opere (tra l'altro, ancora oggi, non mi sono state comunicate le modalità dell'invito, spazio, limite di data delle opere, ecc.) ad accettare con riserva.

La prego perciò di voler rendere nota alla Sottocommissione, unitamente al mio ringraziamento, questa mia riserva dovuta a un problema mio personale di coscienza artistica e di lavoro e perciò anche di rispetto per la dignità della Biennale, esposizione a cui intendo partecipare non "comunque", ma al massimo delle mie forze.

La mia partecipazione alla Biennale è perciò condizionata dal lavoro mio dei prossimi mesi. Se ne sarò contento al punto di sentirmi di affrontare l'impresa di una sala, sarò lieto di partecipare; in caso contrario dovrò con rincrescimento rinunciare, nella speranza che anche le Commissioni si rendano conto che gli inviti non vanno fatti sulla fiducia e a memoria (fiducia e memoria che, in questo caso, mi onorano) ma sulla conoscenza del lavoro di un artista nel biennio, lavoro che può essere stato fecondo, essersi rinnovato e arricchito, o che, al contrario, può aver subito battute d'arresto e di riflessione. È da

<sup>954</sup> Anche De Vita, come visto, aveva rinunciato all'invito.

<sup>955</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 8 febbraio 1966.

considerare inoltre che un artista può avere preso impegni di esposizioni e di non poter far fronte degnamente a più partecipazioni (è il mio caso, tra l'altro).

La ringrazio ancora e La saluto rispettosamente

Renato Guttuso

Come visto, qualche giorno dopo l'artista aveva spiegato al segretario generale che stava ancora lavorando e che gli sarebbe servito ancora un mese per capire se esporre o meno. La motivazione addotta continuava a riguardare la mancanza di certezze sul poter presentare a Venezia un lavoro completo e soddisfacente. Il maestro si dispiaceva anche di non aver ricevuto informazioni esaustive sullo spazio a disposizione e sulla possibilità di portare opere che risalissero ad anni precedenti.

24/2/66<sup>956</sup>

Caro Dell'Acqua,

Mi scusi del ritardo con cui rispondo alla sollecitazione di Morlotti, ma sono stato fuori Roma più del previsto e solo ora posso rispondere.

In questo momento non sono preparato per una sala alla Biennale. <sup>957</sup>

Sto lavorando, ma solo tra un mese potrò decidere.

Credo sia una decisione onesta. Dato il ritardo con cui è giunto l'invito (e ancora non so dimensioni della sala, se e fino a che punto posso esporre opere retrospettive ecc) penso si possa accettare questa mia riserva di un mese.

Se non fosse possibile mi vedo costretto a rinunciare, esprimendo a lei e a tutti i membri della sottocommissione il più sincero ringraziamento.

D'altra parte sono bombardato da attacchi ignobili (come quello del Gazzettino di Ven.) in questo paese le cose oneste diventano manovre e viceversa. Tutto ciò mi dà tristezza e disgusto e voglia (oltre che necessità) di concentrazione e di solitudine.

Grazie di tutto. Mi scriva e mi creda molto cordialmente suo,

Renato Guttuso

<sup>956</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.142, 24 febbraio 1966.

<sup>957</sup> La sottolineatura è presente nella lettera manoscritta; è difficile stabilire con certezza se a tracciarla sia stato lo stesso Guttuso o il destinatario.

Con la seguente missiva Viale aveva comunicato a Marcazzan e Zangheri la propria adesione al comitato promotore per la mostra celebrativa di Giorgio Morandi.

3-2-1966<sup>958</sup>

Illustre Presidente,

Mi è pervenuta oggi la gentilissima lettera sua e del Prof. Renato Zangheri, Presidente dell'Ente bolognese di manifestazioni artistiche, con la lieta comunicazione che è stata definita, in primo accordo fra i due enti, la mostra celebrativa di Giorgio Morandi, da tenersi prima alla Biennale e poi a Bologna. Dell'avvenimento che costituirà una delle manifestazioni di più alto spicco del 1966, io mi rallegro moltissimo con Lei e con il prof. Zangheri sia come presidente della Sottocommissione che ha vivamente auspicato la realizzazione della mostra, sia personalmente, come devoto ammiratore di Giorgio Morandi; e sono sicuro che affidata alle cure di grandi studiosi e critici quali Roberto Longhi, Lamberto Vitali e Gian Alberto Dell'Acqua, la mostra costituirà la degna esaltazione di un pittore che è gloria d'Italia e dell'arte di oggi.

Sono molto onorato dell'invito cortese e benevolo che mi è stato indirizzato dalle SS. LL. di far parte del comitato promotore e ringraziando dal cuore, lo accolgo con sincera riconoscenza.

A Lei e al Prof. Zangheri porgo devoti e cordiali saluti.

Il suo D. Vittorio Viale

---

<sup>958</sup> Ve, ASAC, Arti Visive, b.130, 3 febbraio 1966.

## Ringraziamenti

Un ringraziamento sincero è rivolto alle dottoresse Michela Campagnolo e Marica Gallina dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia e al dottor Franco Stella dell'Archivio Storico dei Musei Civici di Torino per avermi permesso di consultare le cartelle e i faldoni conservati presso i rispettivi archivi e il dottor Stefano Musso, con i dottori Andrea Ferraris, Roberta Angeloro, Francesca Brancati e Giuseppe Comparone della Biblioteca d'Arte della Fondazione Torino Musei per avermi messo a disposizione la bibliografia necessaria.

Desidero poi ringraziare vivamente la professoressa Andreina Griseri, sua nipote Angela Griseri, il maestro Ezio Gribaudo, sua figlia Paola Gribaudo e l'architetto Claudio Daprà per aver condiviso con me i loro ricordi e avermi aperto con grande gentilezza e fiducia le porte delle loro case.

Uno speciale ringraziamento è destinato a - ultimi solo per esigenze di elencazione - Gabriella Olivero, Vittorio e Giacinto Ferrero che, custodi della memoria di Vittorio Viale e Mercedes Viale Ferrero, mi hanno molto pazientemente aiutata, mostrandomi materiale inedito, indicandomi titoli fondamentali e dedicandomi diverse ore del loro tempo.



Figura 50. Vittorio Viale ed Ezio Gribaudo durante le ricerche per il volume *Aosta Romanica e Medievale*, Aosta, 1967, Archivio Gribaudo.

## **Nota bibliografica**

### **2020**

ANNA LA FERLA, *Gli Amici del Museo Civico (1947-1958): prove di museo partecipativo nella ricostruzione culturale del dopoguerra*, in "Palazzo Madama Studi e Notizie" V (2020), n. 4., pp. 236-239; consultato online: [https://www.palazzomadamat torino.it/sites/default/files/234-239\\_PALAZZO%20MADAMA%204\\_saggio%2017\\_La%20Ferla\\_17%20dic\\_da%20fare.pdf](https://www.palazzomadamat torino.it/sites/default/files/234-239_PALAZZO%20MADAMA%204_saggio%2017_La%20Ferla_17%20dic_da%20fare.pdf)

### **2019**

SARA ABRAM, *Museo della civitas e civiltà del museo: i primi decenni dei musei civici di Torino*, in *I direttori dei musei civici di Torino 1863-1930*, a cura di Sara Abram e Simone Baiocco, Savigliano, L'Artistica, pp.11-37

LUCA AVATANELO, *I musei di Torino dal 1860 al 1930 e la presenza del Civico*, ivi, pp. 197-219

FRANCESCA FERRO, *La direzione di Vittorio Avondo*, in *I musei civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, ivi, pp. 117-143

DONATELLA ZANARDO, *I musei civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, ivi, pp.169-195

ALESSANDRO DEL PUPPO, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata, Quodlibet, p. 43

### **2018**

MARIA BEATRICE FAILLA, *Ambientazioni e gusto modernissimo: musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze, Edifir

### **2016**

GIUSEPPE BERTA, *Torino e la GAM: tra storia e contemporaneità*, in *Dalle bombe al museo 1942-1959. La rinascita dell'arte moderna, l'esempio della GAM di Torino*, a cura di Riccardo Passoni e Giorgina Bertolino, da un'idea di Carolyn Christov-Bakargiev, Cinisello Balsamo, Silvana, pp. 27-50

GIORGINA BERTOLINO, *Il museo architettato. La Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino nel dialogo fra Carlo Bassi, Goffredo Boschetti e Vittorio Viale*, ivi, pp. 71-83

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Dopo la distruzione, si ricostruisce diagonalmente*, ivi, pp. 9-13

GREGORIO MAZZONIS, *Cronologia*, ivi, pp.120-127

RICCARDO PASSONI, *Ricostruire un museo e ricostruire una collezione*, ivi, pp. 93-102

## **2013**

ENZO DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Venezia, Papiro Art, 2013, pp. 62-63

## **2012**

GIORGIO COSTAMAGNA, *Nino Carboneri*, in *Società Ligure di Storia Patria – biblioteca digitale* 2012, pp.179-180  
[https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca\\_Digitale/SB/396b22c37e8b bc6c44c30828fc127900/Estratti/875642450a2c9ce7619c6583fa851da9.pdf](https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/396b22c37e8b bc6c44c30828fc127900/Estratti/875642450a2c9ce7619c6583fa851da9.pdf)

## **2011**

*Lettera del Direttore* (Del MuseoTorino), 17 marzo 2011, cons. presso <[https://www.museotorino.it/resources/pdf/archive/lettera\\_del\\_direttore\\_17\\_marzo\\_2011.pdf](https://www.museotorino.it/resources/pdf/archive/lettera_del_direttore_17_marzo_2011.pdf)

## **2009**

RICCARDO PASSONI, *Le acquisizioni del Museo Civico di Torino alla Biennale di Venezia del 1930. Uno sfogo – riservato e personale – di Vittorio Viale al Podestà*, in *Per Giovanni Romano scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti et al., Savigliano, L'Artistica, p. 139

## **2008**

CRISTINA MARITANO, *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in *Medioevo Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, atti del convegno di studi (Pisa 2004), a cura di Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 187-212, qui p. 199 – cons. online: [https://www.academia.edu/34324836/\\_Gotico\\_e\\_Rinascimento\\_in\\_Piemonte\\_1938\\_1939\\_In\\_MEDIOEVO\\_MEDIOEVI\\_UN\\_SECOLO\\_DI\\_ESPOSIZIONI\\_DART\\_E\\_MEDIEVALE\\_a\\_cura\\_di\\_E\\_Castelnuovo\\_p\\_187\\_212\\_PISA\\_Edizioni\\_della\\_Normale](https://www.academia.edu/34324836/_Gotico_e_Rinascimento_in_Piemonte_1938_1939_In_MEDIOEVO_MEDIOEVI_UN_SECOLO_DI_ESPOSIZIONI_DART_E_MEDIEVALE_a_cura_di_E_Castelnuovo_p_187_212_PISA_Edizioni_della_Normale)

*1966-1968. Logogrifi, Biennale di Venezia, avventura cubana, sodalizio con De Chirico, surreali rarità editoriali*, in *Ezio Griboaud. Il mio teatro della memoria*, a cura di Adriano Olivieri, Milano, Skira, pp. 71- 99

## **2006**

MASSIMO DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum Edizioni, p.16

## **2003**

FEDERICO VILLA, *Una sonora clausura, La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale

## **2002**

ENRICA PAGELLA, *"Uno specialista perfetto". Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in *Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, pp. 145-160

## **2000**

voce *Ghiringhelli Virginio*, a cura di Francesco Tedeschi, in Dizionario Biografico degli Italiani, volume 53; cons. online all'indirizzo <[https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-ghiringhelli_(Dizionario-Biografico)/)>

## **1999**

MARIA CRISTINA BANDERA, *Le prime Biennali del Dopoguerra 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, Milano, Charta, pp. 7-43; pp. 137-165; p. 312

## **1995**

PASCALE BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1954-1968*, Bari, Palomar

## **1993**

*Il Novecento: catalogo delle opere esposte*, a cura di Rosanna Maggio Serra e Riccardo Passoni, Milano, Fabbri

## **1987**

PAOLO FOSSATI, *I percorsi della Galleria Civica d'arte moderna in 1945-1965: Arte italiana e straniera: le collezioni della Galleria civica d'arte moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle belle arti, luglio-ottobre 1987), a cura di Paolo Fossati, Rosanna Maggio Serra, Marco Rosci, Milano, Electa, pp. 15-19

MARCO ROSCI, *Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945*, ivi, pp. 20-28

## **1986**

ROSANNA MAGGIO SERRA, *Ettore De Fornaris artista, collezionista, mecenate*, in *Arte moderna a Torino: 200 opere d'arte acquisite per la Galleria Civica d'arte moderna*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice di Belle Arti, 15 novembre 1986-4 gennaio 1987), a cura di Rosanna Maggio Serra, Torino, Allemandi, pp. 11-17

## **1983**

MARIA TERESA ROBERTO, *Torino 1945-1953 politica dell'arte: esposizioni, acquisti, concorsi*, in *Arte a Torino 1946-1963*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 30 maggio-17 luglio 1983) a cura di Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani e Francesco Poli, Torino, Regione Piemonte, pp. 56-73

## **1981**

ROSANNA MAGGIO SERRA, *La Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40. Storia minuta della politica degli acquisti*, in *Materiali: arte italiana 1920-40 nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*,

catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, settembre-dicembre 1981), a cura di Luciano Caramel, Paolo Fossati e Rosanna Maggio Serra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, pp. 11-19

### **1978**

NINO CARBONERI, *Vittorio Viale, Commemorazione tenuta presso la Biblioteca Civica di Trino il 25 febbraio 1978*, Comune di Trino, pp. 5-16

ANDREINA GRISERI, *Vittorio Viale (1891-1977)*, in "Studi Piemontesi" VII. fasc. 1 (marzo 1978), pp. 190-195

ROSANNA MAGGIO SERRA, *Galleria Civica d'Arte Moderna*, Torino, Daniela Piazza Editore

### **1969**

VITTORIO VIALE, *Il Museo storico di Torino*, in *Immagini di Torino nei secoli. Proposta per la costituzione di un museo storico della città di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 20 maggio-2 giugno 1969), a cura di Ada Peyrot e Vittorio Viale, Torino, Tipografia Torinese Editrice, pp. 15-19

### **1968**

*I dipinti della Galleria d'Arte Moderna catalogo*, a cura di Luigi Mallé, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, R. 1981

### **1967**

*Notizie biografiche e attività*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, a cura e per iniziativa dell'Association internationale des critiques d'art" sezione italiana, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, pp. 136-139

*Principali mostre e manifestazioni che Vittorio Viale ha organizzato o alle quali ha dato precipua collaborazione*, ivi, pp. 143-147

GIULIO CARLO ARGAN, *Vittorio Viale*, ivi, pp. 5-8

GIOVANNI TESTORI, *Un inedito di Gaudenzio (e un ricordo)*, ivi, pp. 25-27

VITTORIO VIALE, *Agli amici che hanno, come me, amato il museo civico di Torino*, Torino, Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C

### **1966**

*XXXIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1966), Ente Autonomo la Biennale di Venezia, luglio 1966<sup>2</sup>

*Artisti torinesi alla XXXIII Biennale di Venezia: Paulucci, Garelli, Gribaudo, Tabusso, Pistoletto, Gyarmati, Devalle*, catalogo della mostra (Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1966), a cura di Massimo Mila, Torino, Gros Monti

### **1964**

*XXXII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964), Venezia, Ente Autonomo la Biennale di Venezia, giugno 1964<sup>1</sup>



ROSARIO ASSUNTO, *Introduzione a un dibattito*, in "Il Ponte" XX (1964), N.2, pp. 1079-1084

LAMBERTO PIGNOTTI, *ivi*, pp. 1069-1075

PALMA BUCARELLI, *ivi*, pp. 1100-1102

## **1962**

XXXI *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 16 giugno-7 ottobre 1962), Venezia, Biennale di Venezia, giugno 1962<sup>1</sup>

## **1961**

VITTORIO VIALE, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960*, Torino, Tipografia F.lli Pozzo-Salviati-Monti & C

## **1959**

VITTORIO VIALE, *Il Museo di Torino*, Rotary Club di Torino, 12 marzo 1959, Museo Civico, Torino, Tip. Graziano, Torino

## **1958**

XXIX *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1958), Venezia, Ente Autonomo la Biennale di Venezia, luglio 1958<sup>2</sup>

## **1957**

*Atti del convegno di studio sulla Biennale* (Venezia, Ca' Loredan, 13 ottobre 1957) Venezia, Arti grafiche Sorteni

IVANA MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano, Edizioni La rete, p. 98

## **1956**

VITTORIO VIALE, *La collezione donata da Alberto Rossi alla Città di Torino per la Civica Galleria d'arte moderna*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, ottobre 1956), a cura della direzione del Museo Civico, Milano, Tipografia Pizzi

XXVIII *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956), Venezia, Alfieri Editore, giugno 1956<sup>1</sup>

## **1954**

XXVII *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 16 giugno-17 ottobre 1954), Venezia, Lombroso Editore, luglio 1954<sup>2</sup>

## **1952**

XXVI *Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952), Venezia, Alfieri, luglio 1952<sup>2</sup>

*Bollettino dell'Archivio Storico dell'Arte Contemporanea* in "La Biennale", annata non indicata, (gennaio 1952), N.7

ANGELO DRAGONE, *Maestri Piemontesi del secondo Ottocento, in occasione della Mostra alla XXVI Biennale di Venezia*, Torino, Stabilimento Grafico Impronta

ANGELO DRAGONE, *La pittura e i maestri piemontesi del secondo Ottocento*, in "La Biennale" N.8 (aprile 1952), pp. 11-12

ROBERTO LONGHI, *Ricordo di Enrico Reycend*, in "Paragone" III (1952), pp. 43-55

## **1950**

*XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Venezia, Alfieri editore, luglio 1950<sup>2</sup>

## **1948**

*XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 1° maggio-30 settembre 1948), Venezia, Edizioni Serenissima, 1948

## **1942**

*XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1942*, catalogo della mostra (Venezia, 21 giugno - 20 settembre 1942) Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, 1942<sup>1</sup>

## **1940**

*XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia 1940*, catalogo della mostra (Venezia, 1° maggio - 31 ottobre 1940) Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1940<sup>1</sup>

## **1938**

*XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno - 30 settembre 1938), Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1938<sup>2</sup>

*Il nuovo ordinamento della Biennale di Venezia*, in "L'arte nelle mostre italiane", bollettino a cura dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale, V (agosto-novembre 1938), N.8-11 pp. 1-28

## **1936**

*XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno - 30 settembre 1936), Venezia, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1936<sup>1</sup>

## **1934**

*XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, 1° maggio - 31 ottobre 1934) Venezia, Officine grafiche C. Ferrari, 1934

MARZIANO BERNARDI, *Pittura e scultura alla XIX Biennale di Venezia*, Torino, Montes

### **1933**

VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1932*, in "Torino", rassegna mensile del comune" XIII (settembre 1933), N.9, pp. 9-31, qui pp. 9-10

### **1932**

*XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1932*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile – 28 ottobre 1932), Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1932<sup>2</sup>

PAOLO THAON DI REVEL, *La vita amministrativa della città di Torino nel 1931 – IX -X, relazione del Podestà alla consulta municipale in seduta 30 aprile 1932*, X, in "Torino", rassegna mensile del comune" XII (aprile 1932), N 4, pp. 3-33

VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1932*, in "Torino", rassegna mensile del comune XII (ottobre 1932), N.10, pp. 133-177

### **1931**

VITTORIO VIALE, *I Musei civici nel 1930*, in "Torino", rassegna mensile del comune IX (marzo 1931), pp. 3-24  
Cons. online: <https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/520/#330>

### **1930**

*XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1930*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio – 4 novembre 1930), Venezia, Carlo Ferrari, 1930<sup>1</sup>

## **Tesi di Laurea**

### **2010**

MARIA FRANCESCA BOCASSO, *La Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte. Proposte di lettura critica*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Torino, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in Storia del patrimonio storico artistico (a.a. 2009/2010, relatore prof.ssa Chiara Gauna)

## **Articoli di quotidiano**

### **1964**

MARIO ROBERTAZZI, *Anche a Torino polemiche sulla «pop-art»*, in "Corriere della Sera", 9 luglio

### **1966**

ANGELO DRAGONE, *Assicurati i fondi per la Mostra veneziana. S'attende l'elenco degli inviti* in "Stampa Sera", martedì 18 – mercoledì 19 gennaio

PAOLO RIZZI, *La giungla e Guttuso*, in "Il Gazzettino delle Arti", 9 marzo

PAOLO RIZZI, *I premi della Biennale e il gioco di Guttuso*, (il ritaglio consultato non presenta dicitura precisa del giornale e la data di edizione)

### **Nota sitografica**

<https://www.palazzomadamatorino.it/it>  
<https://www.palazzomadamatorino.it/it/eventi-e-mostre/vittorio-viale-direttore-di-museo-le-esperienze-vercellesi>

<https://www.palazzomadamatorino.it/it>  
<https://www.palazzomadamatorino.it/it/linea-del-tempo/1950-1900>

<https://www.lastampa.it/cultura>  
<https://www.lastampa.it/cultura/2013/02/20/news/peintres-d-aujourd-hui-france-italie-pittori-d-oggi-francia-italia-viii-edizione-1.36122661>

<https://www.artribune.com>  
<https://www.artribune.com/tribnews/2013/02/pittori-doggi-francia-italia-torino-rispolvera-la-mostra-che-fece-epoca-negli-anni-cinquanta-e-diventa-un-omaggio-allappena-scomparso-francesco-casorati-le-nostre-immagini-dall/>

<https://www.gazzettaufficiale.it>  
[https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie\\_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1960-10-12&atto.codiceRedazionale=060U1080&elenco30giorni=false](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1960-10-12&atto.codiceRedazionale=060U1080&elenco30giorni=false)

<https://www.gazzettaufficiale.it>  
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1960/10/12/250/sg/pdf>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/>  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/regioni-e-musei\\_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/regioni-e-musei_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/)

<https://www.accademiadelle scienze.it/home>  
<https://www.accademiadelle scienze.it/accademia/soci/vittorio-viale>

<https://www.anmli.it>

<https://www.fondazionevedova.org>  
<https://www.fondazionevedova.org/node/142>  
Cartella stampa:  
[https://www.fondazionevedova.org/sites/default/files/2019-03/ENG%20-%202015%20-%20Alexander%20Calder\\_0.pdf](https://www.fondazionevedova.org/sites/default/files/2019-03/ENG%20-%202015%20-%20Alexander%20Calder_0.pdf)

<https://www.polodel900.it>

<https://www.polodel900.it/la-gazzetta-del-popolo-135-anni-tra-storia-giornalismo-e-cultura/>

<https://archivistorico.fondazione1563.it>  
<http://mostrabarocco1937.fondazione1563.it/doc/viale-necessita-archivio-fotografico.pdf>

<https://www.museotorino.it>  
[https://www.museotorino.it/resources/content/160276/CS\\_MuseoTorino\\_\\_Premio\\_ICOM\\_2011.pdf](https://www.museotorino.it/resources/content/160276/CS_MuseoTorino__Premio_ICOM_2011.pdf)

<https://www.palazzomadamatorino.it/it>  
<https://www.palazzomadamatorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online/dipinto-160>

<http://asac.labiennale.org/it/>

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=3&c=f>  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&c=s&s=4728>  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=226&c=s&s=7559>  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=8&c=g>  
<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=14&c=l&a=412383>

<https://www.gamtorino.it/it>

<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/nudo>  
<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/il-letto-letto>  
<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/paesaggio-laguna-fondamenta-nuove-veneziah-laguna>  
<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/parigi>  
<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/estate-lamaca>  
<https://www.gamtorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online-gam/daphne-daphne-pavarolo>

## Indice delle figure

Figura 1: Vittorio Viale a Trino, Archivio famiglia Viale Ferrero.	10
Figura 2: Scuola Archeologica Italiana di Atene, Archivio famiglia Viale Ferrero.	11
Figura 3: Vittorio Viale a Berlino, Archivio famiglia Viale Ferrero.	16
Figura 4: Provini fotografici della cerimonia della consegna della medaglia attribuita a Viale dalla città di Torino. In To, AMC, SCD 20, 1965.	23
Figura 5: Vittorio Viale in una caricatura di Felice Vellan, Archivio famiglia Viale Ferrero.	26
Figura 6: Enrico Allimandi, Ritratto di Vittorio Viale, Archivio Famiglia Viale Ferrero.	26
Figura 7: Tessera di ingresso per la Conferenza di Madrid (1934), recto. In To, AMC, CAA 139, "Varie", 1934.	28
Figura 8: La nuova sede in costruzione, da GAM "Storia di un edificio", presso <a href="http://artsandculture.google.com">artsandculture.google.com</a>	31
Figura 9: Uno scatto dell'inaugurazione della G.A.M., in GAM "Storia di un edificio", <a href="http://artsandculture.google.com">artsandculture.google.com</a> .	34
Figura 10: La G.A.M. in uno scatto che lascia intravedere la manica della Biblioteca d'Arte. Fotografia di Fabrizia Di Rovasenda, 2010, <a href="http://museotorino.it">museotorino.it</a>	35
Figura 11: Un dettaglio del navigatore di MuseoTorino.	39
Figura 12: Silvio Ottolenghi, Visita alla mostra di Re Vittorio Emanuele III, Fondazione 1563.	44
Figura 13: Marc Chagall, Dans mon pays, guazzo e tempera su carta applicata su tela, 1943, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	48
Figura 14: Invito alla mostra "La famiglia dell'uomo", da Un biglietto per l'arte, Ad Arte, a cura di Silvia Cestari.	51
Figura 15: Saluti di Hans Richter, 8 maggio 1968, Archivio famiglia Viale Ferrero.	54
Figura 16: Manifesto della mostra "Strutture e stile", da Un biglietto per l'arte, Ad Arte, a cura di Silvia Cestari.	55
Figura 17: L'inaugurazione della Mostra del Barocco Piemontese, Archivio famiglia Viale Ferrero.	56
Figura 18: Jean Van Eyck, Una pagina delle Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry, tempera, oro e inchiostro su pergamena, 1380-1450, Torino, Palazzo Madama.	61
Figura 19: Carlo Levi, Ritratto di Alberto Rossi, olio su tela, legato di Alberto Rossi, Torino, 1956, Galleria d'Arte Moderna di Torino	64
Figura 20: "All'ingresso dei Giardini, il re Gustavo di Svezia con la regina in visita alla Biennale. Li accompagna lo storico Vittorio Viale", in Ugo Mulas, Vent'anni di Biennale, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 20.	69
Figura 21: Tessera di libero ingresso di Vittorio Viale per la Biennale del 1942, in To, AMC, CAA 403, "Arte moderna 1. Proposte - Offerte - Acquisti", 1942.	74
Figura 22: Francesco Messina, Il pugilatore, bronzo, 1929, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	76
Figura 23: Felice Carena, Estate, (L'amaca), olio su tela, 1933, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	80
Figura 24: Felice Casorati, Ragazza di Pavarolo, olio su tela, 1937, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	83
Figura 25: Vittorio Avondo, A Fiumicino, olio su tela, 1879, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	93
Figura 26: Antonio Fontanesi, Donne al bagno, olio su tavola, 1878-1881, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	94
Figura 27: Una sala della G.A.M., in primo piano Ragazza seduta di Giacomo Manzù.	105

Figura 28: Tessera di libero ingresso di Vittorio Viale per la XXVII Biennale di Venezia. In To, AMC, CAA 837, "XXVII Biennale Internazionale d'arte di Venezia".	107
Figura 29: Tessera di Vittorio Viale per l'accesso alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956. In To, AMC, CAA 905, "Arte Moderna 1) acquisti, offerte, proposte".	108
Figura 30: Albino Galvano, <i>I Santi Anargiri</i> , olio su tela, 1950, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	111
Figura 31: Jean Arp, <i>Scultura di silenzio, calcare rosa</i> , 1942, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	114
Figura 32: Lynn Chadwick, <i>Donna di Saint Louis</i> , ferro e vetro, 1952, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	117
Figura 33: Eduardo Chillida, <i>Elogio del fuoco</i> , ferro forgiato, 1955, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	119
Figura 34: Spilletta di Vittorio Viale, Conferenza Generale dell'I.C.O.M. 1950, To, AMC, CAA 689, "Varie - 1) Corrispondenza", 1950.	124
Figura 35: Lorenzo Delleani, <i>Campagna (Mucrone)</i> , olio su tavola, 1882, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	137
Figura 36: Enrico Reycend, <i>Lungo il Po, presso la Gran Madre di Dio di Torino</i> , olio su tela, c.1882, Galleria d'Arte Moderna di Torino (Acquistato dal ragioniere Benedetto Fiore).	139
Figura 37: Antonio Fontanesi, <i>Il mulino</i> , olio su tela, c. 1858, Legato di Giovanni Camerana, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	140
Figura 38: Appunti di Vittorio Viale su una possibile disposizione delle opere, in To, AMC, CAA 752, "Mostra paesisti piemontesi a Venezia", 1951-1952.	143
Figura 39: Jean Ipostéguy, <i>La vespa</i> , bronzo, 1961, Galleria d'Arte Moderna di Torino.	174
Figura 40: Don Chisciotte di González era stata presa in considerazione tra i possibili acquisti. In To, AMC, CAA 1181, "Esposizioni/1", 1964.	175
Figura 41: Lasciapassare di Vittorio Viale per la XXXI Biennale di Venezia e invito alla mostra inaugurale delle manifestazioni di Ca' Pesaro, r. In To, AMC, CAA SCD 17, "Direttore", 1962.	180
Figura 42: La Giuria internazionale della XXXI Biennale di Venezia, in Ve, ASAC, Fototeca, faldone 74.	181
Figura 43: Appunti manoscritti di Vittorio Viale, To, AMC, CAA 1093, "Arte moderna - 1 Acquisti - offerte - proposte".	189
Figura 44: Lasciapassare di Vittorio Viale per la XXXII Biennale di Venezia, 1964. In To, AMC, CAA 1170, "Arte Moderna/1", 1964.	193
Figura 45: Vittorio Viale mostra al ministro Gui le opere della G.A.M. esposte alla mostra, sullo sfondo Gente in strada di Renato Guttuso. In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 77.	196
Figura 46: Biglietto augurale di Franco Assetto, Archivio famiglia Viale Ferrero.	208
Figura 47: La Sottocommissione per le arti figurative della XXXIII Biennale di Venezia, 1966 in ASAC, Fototeca, faldone 79, 1966.	210
Figura 48: La cerimonia di premiazione della XXXIII Biennale di Venezia, 1966. Tra i premiati sono riconoscibili: Étienne Martin, Masuo Ikeda, Julio Le Parc ed Ezio Gribaudo. In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 79.	213
Figura 49: La premiazione di Ezio Gribaudo, In Ve, ASAC, Fototeca, Faldone 79.	213
Figura 50. Vittorio Viale ed Ezio Gribaudo durante le ricerche per il volume Aosta Romanica e Medievale, Aosta, 1967, Archivio Gribaudo.	220