

***I Genitori* di Leonardo Bistolfi, un gesso ritrovato**

Edoardo Fontana

Talvolta capita che un oggetto debba serrare, come in uno scrigno, una storia, una vicenda che potrà essere raccontata solo nel momento in cui si riesca a farne uscire il genio, lo spirito, l'anima. E se l'oggetto fosse un'opera d'arte sublime, questa storia potrebbe valere la pena essere scritta.

Il gesso di Leonardo Bistolfi, un calco dell'originale bozzetto, a cui ora viene trovato lo spazio che si merita nel Museo Civico di Crema e del Cremasco, di recente rinvenuto negli archivi, è emblematico di come le opere d'arte si muovano, con inaspettate traiettorie, impossibili da ipotizzare a priori e ancora più difficili da razionalizzare a posteriori. Da una domanda che mi sono posto – come è arrivato a Crema il gesso bistolfiano de *I Genitori*? – nasce questo articolo che prova a rispondere, non senza lasciarne aperte molte altre. Eppure è quasi nell'ordine delle cose un fondo di mistero se consideriamo quanto le discipline del soprannaturale avessero condizionato il lavoro dello scultore piemontese, appassionato, attraverso l'amicizia di Cesare Lombroso, «a casa del quale viene soggetto non solo alla scienza positivista ma anche alla pseudoscienza dello spirito»¹, allo spiritismo e definito, in maniera forse troppo semplicistica, «Poeta della morte».

Qui convergono, con imprevedibili moti, le vite, oltre che di uno dei più grandi scultori del Novecento, di un altrettanto grande direttore d'orchestra e compositore, Arturo Toscanini, e infine di Edina Altara, meno nota, ma artista capace di interpretare il Ventesimo secolo con uno stile personale, arcaico e pure sempre aggiornato.

Il bassorilievo *I Genitori* – altrimenti intitolato *Il dolore* – è recentemente emerso dal magazzino del Museo Civico di Crema ove giaceva insieme ad altre sculture. Dopo l'iniziale sorpresa e la verifica dello stato di conservazione, la curiosità, acuita dalla presenza, oltre alla firma dello scultore, di una dedica non banale e di cui diremo, mi ha portato immediatamente a confrontare il numero di inventario (2441) con la descrizione in catalogo. Purtroppo, come spesso accade per gli oggetti acquisiti da tempo e mai studiati, la scultura non era descritta, mancando addirittura il titolo e l'autore, e ovviamente la data di acquisizione così come la provenienza. Il gesso presenta una fenditura nella parte centrale che taglia da destra a sinistra i due terzi inferiori della composizione insieme ad altre piccole mancanze. Una di queste, situata al piede, a sinistra, proprio sopra la firma, «Bistolfi», impedisce una immediata comprensione della dedica che recita: «a Edina Al[---]». Si scorge appena la gamba di una 't' e il resto dell'iscrizione è facilmente intuibile, conoscendo la storia personale di Bistolfi e quella di Altara.

Ma facciamo un po' di ordine e partiamo dall'inizio.

Leonardo nacque a Casale Monferrato nel 1859. Subito dopo le scuole medie frequentò l'Istituto Tecnico Leardi nella sua città natale e quindi, con una borsa di studio, si trasferì a Milano all'Accademia di Brera. In accademia entrò a sedici anni, e qui si fece notare per la gracilità e per il pallore del volto sottolineato dal contornato di capelli scurissimi: appariva malato tanto che i compagni, scrive Ugo Ojetti, non senza affetto dicevano di lui «El campà minga! Peccaa ch'el moera!»². Dopo i tre anni del corso di disegno passò a quello di scultura. Infine quando realizzò che Giuseppe Grandi, l'unico scultore che egli apprezzava, non accettava scolari, tornò a Torino.

¹ Sandra Berresford (a cura di), *Bistolfi 1859-1933, il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra al Chiostro di Santa Croce, palazzo Langosco, Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984, Casale Monferrato, Piemonte, 1984, p. 29.

² UGO OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, prima serie, Milano, Fratelli Treves, 1931, p. 135.

«Con i miei tre classici, Dante, Leopardi e Carlo Porta, da Milano a Torino trasportai nel mio bauletto Praga, Boito e Stecchetti: tutta la mia biblioteca. Non era granché per uno scultore che poi doveva essere accusato di fare della letteratura...»³.

Nella città piemontese dapprima provò a seguire le lezioni di Odoardo Tabacchi il quale però, immediatamente conscio del suo talento, gli consigliò di trovare altrove la propria strada: «Se lù el stà chi el se rovina»⁴. Così Bistolfi a ventuno anni aprì il suo piccolo studio in via degli Artisti, quindi, dal 1908 prese in affitto, per acquistarla infine, Villa Maria, stabilendosi definitivamente a La Loggia, comune rurale nei pressi di Torino e a sud della città, dove resterà fino alla morte.

Dopo un primo approccio in scultura di tipo veristico nel solco della Scapigliatura milanese, inadatta a esprimere il profondo spiritualismo dell'artista, Bistolfi si rivolgerà, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, al Simbolismo declinato nello stile che più sapeva rappresentarlo: «in prospettiva storica Bistolfi ci appare come il rappresentante massimo della scultura liberty; di quell'orientamento di gusto egli si fa interprete attraverso la fluidità del tratto, la scorrevolezza metamorfica delle forme, la tensione trasfiguratrice di un modellato morbido che, senza venir meno alla plasticità tridimensionale, le conferisce un respiro sublime, liberandola degli effetti di peso»⁵. Bistolfi è forse il maggiore scultore Liberty europeo perché, a differenza di altre personalità quali George James Frampton o Alexandre Charpentier, attivi nel medesimo contesto, ha una produzione nettamente più vasta e coerente, e altri artisti, come fa notare ancora una volta Rossana Bossaglia «maestri dal talento e dalla forza propositive di un Klinger, mantengono pur nell'intelligenza dell'astrazione simbolista scelte iconografiche, strutture compositive proprie della grande tradizione classicheggiante della cultura tedesca»⁶.

Le scelte formali di Bistolfi sono correlate al suo rapporto con il circolo intellettuale riunito intorno allo psichiatra Cesare Lombroso di cui diviene il principale interprete nell'arte. Disinteressato ormai al vero esteriore, la passione dell'artista si rivolge all'espressione di una «fisionomia della sensazione»⁷ che disorienta il pubblico con opere di intensità spaesante quali *La Sfinge*, monumento funebre della Famiglia Pansa al cimitero di Cuneo (1890-1892), che trasfigura il volto della moglie, la cremonese Maria Gusberti, in chiave preraffaellita, sul modello rigido ed estatico di una donna posta tra crisantemi, papaveri e gigli – la parte sinistra del monumento – e un plinto annegato tra rocce amorfe per raccontare il nulla dopo il trapasso.

L'interesse che la società borghese ora rivolgeva al monumento funebre, manifestazione di ricchezza e speranza di immortalità laica, nella inalterabilità della pietra, anche in un contesto fondamentalmente religioso quale poteva essere il campo santo, e la stessa propensione di Bistolfi a concentrarsi sul senso di transitorietà di ogni cosa, lo porteranno a divenire in breve tempo uno scultore di monumenti funebri di professione. *La bellezza della morte*, monumento sepolcrale per Sebastiano Grandis a Borgo San Dalmazzo (1895), *Le spose della morte* sulla tomba Vochieri a Frascarolo (1894-1897), *Il dolore confortato dalle memorie* per il Monumento Durio a Torino concluso nel 1901, e infine *Il Sogno* sulla tomba Erminia Cajrati Vogt a Milano nel 1900, forse momento apicale della sua poetica, ove la figura larvale, protagonista della scultura sembra svanire in una materia imprecisata, metapsichica, per sfuggire, come in un sogno eterno, verso esiti puramente intellettuali, sono solo alcuni esempi del suo lavoro, teso a rappresentare la morte

³ Ivi, p. 137.

⁴ Ivi, p. 136.

⁵ ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi: la scultura come trasfigurazione della materia* in Germana Mazza (a cura di), *La gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, Museo Civico di Casale, 2013, p. 11.

⁶ ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi scultore simbolista*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 11.

⁷ PAOLA LOMBROSO, *La cerebrazione incosciente*, in «Vita Moderna», 8 ottobre 1893, testo ripreso in ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia, 1850-1900*, Torino, Einaudi, 1981, p. 112.

come ritorno alla vita e purificazione.

Senza voler entrare in complicate questioni in merito allo svilupparsi del Simbolismo in Italia e Torino in particolare, è certamente d'obbligo dare un cenno del *milieu* culturale nel quale la poetica di Bistolfi si innesta e anzi di come sia essa stessa a generare una *koinè* artistica. È a Torino che nel 1896 la Triennale, contrapponendosi a manifestazioni simili di tendenza invece Idealista in altre città italiane, e soprattutto attraverso la rivista che la rappresenta, «La Triennale» – dove Bistolfi è parte del comitato direttivo insieme ad altri esponenti modernisti della cultura italiana come il socialista Giovanni Cena e il pittore e critico d'arte Vittore Grubicy de Dragon, tra i più solidi sostenitori del Divisionismo –, impone il pensiero simbolista. In mostra, è presente, in particolare, *La bellezza della morte*, che stimola il dibattito sul Simbolismo.

Scrivono lo stesso Bistolfi di aver «avuto l'ingenuo coraggio di tentare la rappresentazione plastica della bellezza immortale e perpetuamente giovane della sua [di Sebastiano Grandis, titolare del sepolcro, n.d.r.] idea nella figura spirituale della fanciulla che emana dalla tomba, fremente d'ansia di vita rinnovellata e come inebriata di profumi esalati di quella candida rinascenza i fiori ideali»⁸. Brano che indirettamente mette in discussione non la rappresentazione del vero 'formale', dal quale Bistolfi non vuole fuggire, bensì del verismo descrittivo, dichiarando, senza ripensamenti, un distacco dall'idea cristiana per affermare il trionfo del genio umano sulla natura. Se da un lato si evidenzia la crisi delle religioni tradizionali, dall'altro è chiaro che la morte, non più così facilmente descrivibile, si carica di mistero, di inquietudine e di paura dell'ignoto. Scrive Cena che allora l'arte funeraria «tende a vestire di forma l'idea del mistero e cerca di ritrarre il dubbio»⁹ e questo è ciò che fa Bistolfi. Egli supera l'allegoria tradizionale che leggeva i fatti della vita e della morte con linguaggio quasi ideografico – uno scheletro per la morte, Venere e il pavone per la bellezza – tramutando il suo procedimento in un tradimento volontario del fatto corsivo per ricercare una complessa e spesso involuta lettura dei fatti naturali.

Anche la stampa francese, suggellando l'interesse transalpino per l'arte funeraria e i monumenti, citava, nel numero di dicembre del 1898 sulla rivista di tendenza Art Nouveau «Art et Décoration»¹⁰, il lavoro di Bistolfi, confermandone, se ce ne fosse bisogno, il respiro internazionale della scultura, malgrado l'assenza quasi totale dei suoi lavori dalle grandi mostre europee, assenza dovuta all'enorme mole di impegni che Bistolfi era costretto, di certo con entusiasmo, a sostenere, tanto da sentirsi oppresso come da «un lavoro inesorabile»¹¹.

Quando nel 1909 in occasione dell'arrivo della Salma del primogenito Giorgio, morto a Buenos Aires, a sei anni, nel 1906, Arturo Toscanini affidò a Bistolfi il compito di realizzarne il sepolcro posto nel Cimitero Monumentale di Milano, lo fece certamente perché l'artista era il migliore che potesse scegliere ma anche a seguito di una lunga conoscenza che intercorreva tra di loro. Fu a Torino che iniziarono a frequentarsi e malgrado le occasioni diventassero sempre più rare dopo il 1898, a causa dei numerosi impegni di Toscanini, la loro intesa intellettuale, che trovava certamente origine nel simile gusto estetico, non venne mai meno. Nel 1898 Toscanini intraprese una specie di *corvée*, che lo impegnò in quarantatré concerti promossi come manifestazioni collaterali all'Esposizione Nazionale di Torino, dove venne allestito un enorme padiglione che era in grado

⁸ Lettera di Bistolfi pubblicata nella «Gazzetta del Popolo» di domenica 10 novembre 1895 – testo ripreso in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 173 – il testo è accompagnato da una acquaforte di traduzione di un altro scultore, Edoardo Rubino, in questo caso nei panni di incisore.

⁹ GIOVANNI CENA, *Considerazioni sulla scultura alla Triennale* in «La Triennale», n. 3, 12-15, 1896. Testo ripreso in ANNA MARIA DAMIGELLA, 1981, op. cit., p. 176.

¹⁰ FIÈRENS-GEVAERT, *Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in «Arte et Décoration», dicembre 1898, pp. 180-184.

¹¹ Citazione da una lettera a Pellizza da Volpedo del 1903 riportata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 13.

di accogliere le folle di melomani e appassionati. Come sappiamo, nella sezione Belle Arti, era tra le figure di spicco proprio Bistolfi. In realtà l'incontro tra i due avvenne anni prima, a Milano nel 1887 quando lo scultore frequentava l'ambiente artistico della città, mentre partecipava al concorso per la realizzazione della statua equestre di Garibaldi – concorso vinto poi da Ettore Ximenes – e Toscanini, invece, si era cimentato alla Scala, in occasione della prima di *Otello* di Verdi, non in qualità di direttore ma come Secondo Violoncello. Non è meno importante considerare che lo stesso Bistolfi amava suonare il violino ed era un grande appassionato di musica come Toscanini lo era d'arte¹². Mentre Toscanini, nel 1898, assumeva la direzione della Scala, trascorrendovi sette delle dieci stagioni seguenti, Bistolfi era impegnato nella realizzazione dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, programmata per il 1899 e ultimata nel 1902. Manifestazione per la quale Bistolfi disegnò il manifesto e momento della sua adesione all'estetica socialista morrisiana che trovava voce nella rivista «L'Arte Decorativa Moderna», sorta con l'Esposizione stessa, e di cui Bistolfi fu tra i redattori. Lo stesso anno, consolidandone l'amicizia, viaggiò con Toscanini in alcune città tedesche tra cui Norimberga e Monaco, visitando esposizioni e musei.

L'Edicola Sepolcrale Toscanini (1909-1911) è senza dubbio uno degli apici della scultura bistolfiana ed è realizzata per mezzo di quattro rilievi in marmo di Carrara che decorano l'architettura progettata da Mario Labò. La lavorazione dei marmi avvenne nello studio dell'artista come si evince da una lettera allo stesso architetto e l'intero progetto, fino alla posa, durò due anni se, forse non finito ma già visibile al pubblico, il due di novembre del 1911 lo stesso Bistolfi diffuse ai giornali le fotografie¹³. Solo il tredici di aprile dell'anno successivo venne apposta la sentita epigrafe di cui Bistolfi il giorno di Natale aveva trasmesso il testo¹⁴.

L'edicola è un semplice parallelepipedo che risente dello stile di Josef Hoffman architetto secessionista a cui Labò si ispirava. Sulla porta d'ingresso è una nave, retta da due angeli, riferimento al viaggio attraverso l'oceano del bimbo morto. Sulle pareti laterali si muovono figure femminili che reggono fasce d'infante che fluttuano intorno a una culla vuota, mentre ancora altre creature celesti recano in dono o sottraggono, con «rituale dolcezza»¹⁵, i giocattoli al bimbo ormai non più in vita. Se il gusto botticelliano e vagamente preraffaellita – si faccia un raffronto con le figure danzanti nel manifesto litografico per L'Esposizione internazionale d'Arte di Torino del 1902 ove giovani donne in lunghi morbidi abiti volteggiano tra rapide spire di tessuto – caratterizza le due decorazioni laterali, secessionista e rigoroso, con toni neomichelangioleschi nel modellato tornito delle anatomiche, è invece il rilievo posto nella parte posteriore dell'edicola dove due figure, una maschile e una femminile, si abbracciano, divise da una pesante massa geometrica a raccontare l'unione, il dolore e lo sforzo di vicendevole supporto in cui i genitori del fanciullo morto sono raccolti. Caratteristica del lavoro di Bistolfi, nei rilievi, è la scalfittura dei segni di contorno, tracciata come un graffito che Ojetti spiega venire da lontano, addirittura dalla fanciullezza quando «dal carbone [con il quale disegnava sui muri, n.d.r.] il piccolo Leonardo passò presto al chiodo e al graffito: e quel segno profondo che contorna le figure dei suoi bassorilievi [...] e ne chiude con un solco d'ombra le masse, è rimasto poi, contro tutte le buone regole d'accademia, un carattere tipico»¹⁶.

¹² In proposito si veda *Toscanini tra note e colori*, catalogo della mostra alla Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano, 31 marzo-7 ottobre 2007, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2007.

¹³ Si confronti la scheda S68, pubblicata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., pp. 115-116.

¹⁴ TRA QUESTI UMILI PARETI | CINTE | DAI PIÙ UMILI SEGNI | DELL'AMORE E DEL DOLORE | SCESE PRIMA | LA PICCOLA BARA | DI GIORGIO TOSCANINI | PER LE LONTANE VIE | DALL'AMERICA | PORTATA | DALL'AMORE DEI SUOI | APPRENDE | NEL VARCAR QUESTA SOGLIA | LE VIE PIÙ REMOTE | DEL DOLORE SUPREMO | DELLE SUPREME SPERANZE | MCMXI.

¹⁵ Scheda S68, pubblicata in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 116.

¹⁶ UGO OJETTI, 1931, op. cit., p. 135.

Bistolfi fu presto dimenticato e dopo «cinquant'anni di strenuo lavoro», scriveva Toscanini in una lettera ad Ada Mainardi, malgrado il suo valore, malgrado fosse «un poeta del marmo» e avesse detto «una sua parola personale»¹⁷, riuscì a morire – colpito da un ictus il due settembre del 1933 – povero.

Il gesso al museo di Crema è un calco del bozzetto de *I Genitori*. La gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato¹⁸ possiede il bozzetto in gesso dell'intera edicola insieme a quelli, separati, delle due composizioni laterali *I Giocattoli* e *La Culla* e appunto il bassorilievo de *I Genitori*. Quest'ultimo del tutto identico a quello di Crema se non per l'assenza della firma, della dedica ovviamente, e per una minor attenzione alla finitura delle aree perimetrali.

Dell'edicola esistono un disegno preparatorio a carboncino¹⁹ e alcuni schizzi sui taccuini dell'artista che comunque, come d'altronde molti altri scultori, non amava molto il disegno in chiave progettuale, preferendo, le parole sono di Bistolfi stesso, modellare direttamente la creta:

ho bisogno della creta, del bel monte di creta sul mio trespolo. Non ho mai avuto un'idea separata dalla forma [...] Le mie mani cercano, frugano in quella creta morbida, duttile [...] d'un tratto, nelle masse di luce e d'ombra suscitate dalle mie dita, intravedo la mèta dell'opera mia.²⁰

Del bozzetto de *I genitori*, o meglio del suo calco, esistono più di un esemplare. Quello di Crema (cm 55 x 45 x 5), caratterizzato dalla dedica e quindi facilmente distinguibile, si aggiunge agli altri catalogati da Sandra Berresford per la mostra di Casale Monferrato nel 1984: un «Bozzetto in gesso del lato detto "I Genitori" o "Il Dolore", 71 x 60 x 3» e il suo calco posseduti dalla Gipsoteca Bistolfi²¹; un calco in gesso conservato nella Casa Natale Toscanini a Parma²²; un calco in gesso (cm 52 x 42 x 3), in collezione privata a Pavia²³. Si sommi a questi, infine, probabilmente, un ulteriore calco, la cui ubicazione è ignota, recensito e illustrato sul catalogo della Collezione Toscanini²⁴ e venduto in asta a Milano nel 1994 nel catalogo di Finarte²⁵ e l'esemplare, esposto a Sarzana nel 1916 e di cui diremo, del quale si sono perse le tracce.

Sul monumento, dove «ritmiche figure femminili rievocano con dolcezza il percorso della breve vita ed esprimono, senza eufemismi ma insieme senza durezza il mistero della Morte»²⁶ non appare alcun riferimento a confessione religiosa e fu realizzato tra il 1909 e il 1911. Malgrado possa essere considerato uno dei massimi esiti della scultura di Bistolfi, non ebbe, a detta del suo

¹⁷ Lettera di Arturo Toscanini ad Ada Mainardi, datata 5-9-33, ripresa in Harvey Sachs (a cura di), *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti, 2003, p. 222.

¹⁸ Colgo l'occasione per ringraziare il Museo Civico e la Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato, la conservatrice Alessandra Montanera, la coordinatrice Elena Varvelli e il personale tutto, per avermi messo a disposizione la documentazione utile a scrivere questo articolo e per la personale visita guidata alla collezione.

¹⁹ Il disegno *Genitori* fu esposto al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze nel 1913 ed è riprodotto in *Da Antonio Canova a Medardo Rosso. Disegni di scultori italiani del XIX Secolo*, catalogo della mostra alla Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma, marzo-aprile 1982, Roma, De Luca, 1982, pp. 97-98.

²⁰ UGO OJETTI, 1931, op. cit., pp. 132-133.

²¹ Cappella Sepolcrale per la Famiglia Toscanini (II.57, p. 238), Bozzetto in gesso del lato detto «I Genitori» o «Il Dolore» (S68 b, p. 115) in Sandra Berresford, 1984, op. cit.. Il bozzetto è identificato in, Germana Mazza, 2013, op. cit., con la sigla 65b, p. 128.

²² Ivi, p. 239.

²³ Ibidem.

²⁴ ELISABETTA PALMINTIERI MATTEUCCI in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op.cit., p. 17, illustrazione e didascalìa e p. 34, nota 19.

²⁵ Finarte, 1994, asta n. 903, n. 80, p. 73.

²⁶ ROSSANA BOSSAGLIA, 2013, op. cit., p. 13.

stesso esecutore, grande riscontro di critica e quasi nessuna visibilità. Se ci concentriamo invece sul calco de *I Genitori*, possiamo supporre che la prima sua apparizione documentata fu durante la Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro della Croce Rossa di Sarzana nel 1916. Malgrado nel catalogo, sotto la voce 'Bistolfi', l'unica opera segnalata sia una generica targa in bronzo dal titolo *Motivo Elegiaco*²⁷ che nulla parrebbe avere a che spartire con il nostro rilievo, un articolo pubblicato nel medesimo anno sulla rivista «Emporium», sembrerebbe smentirci presentando l'immagine del calco tratto dall'Edicola Toscanini, ancora con il titolo di *Motivo Elegiaco*²⁸. È questo un esemplare sicuramente diverso da quello ubicato a Casale poiché, dalla fotografia, si intuisce la presenza del monogramma dell'artista in basso a destra sul monolite al centro della composizione, assente nell'altro.

Ora, per giungere a una conclusione di questa nostra storia dobbiamo solo ricostruire le vicende che hanno portato a Crema il rilievo e proviamo a farlo partendo dalla dedica che Bistolfi graffiò sulla superficie del gesso.

Edina Altara penultima di quattro figlie, tre delle quali si dedicheranno in vario modo all'arte, nacque a Sassari da Eugenio, medico oculista, e da Gavina Campus, nel 1898. Nel 1914 iniziò a dedicarsi al *collage* e l'anno seguente fu selezionata da Giuseppe Biasi e Francesco Ciusa per una Sala Sarda alla Secessione romana, progetto abortito in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Segnalata da Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti, fu però Vittorio Pica, dedicandole un lungo articolo insieme a Biasi e Sinòpico, su «Emporium», a darle, per la prima volta, grande visibilità.

Partecipò alla XIX Mostra della Società degli Amici dell'Arte di Torino nel 1916 ed è qui che incrociò per la prima volta Bistolfi il quale la notò, malgrado la giovane età, scrivendole lettere di elogio. Trasferitasi nel 1918 a Casale Monferrato, unica delle figlie, con il padre che si era separato dalla moglie e che a Casale aveva alcuni parenti, incontrò presto quello che sarebbe divenuto suo marito e compagno di lavoro per molti anni. Durante un ballo di gala alla Filarmonica di Casale Monferrato, nel 1922, conobbe appunto l'illustratore, casalese come Bistolfi, Vittorio Accornero de Testa (1896-1982), il quale, con lo pseudonimo di Max Ninon aveva già illustrato diversi libri per fanciulli e con Edina faceva parte della squadra di disegnatori attivi sul «Giornalino della Domenica». La notizia del loro matrimonio, avvenuto lo stesso anno, fu accolta sulle pagine delle riviste di moda e costume più prestigiose dell'epoca.

Di certo Bistolfi oltre ad Altara, incontrata per la prima volta sei anni prima, doveva conoscere Accornero e se non proprio di amicizia tra i due si potesse parlare, vista anche la differenza di età, non è difficile immaginare simili frequentazioni nella piccola città piemontese. Dunque è probabile che il gesso, firmato e dedicato, fosse stato donato a Edina a seguito del matrimonio: tanto più che il soggetto, due genitori abbracciati, poteva, in qualche modo, essere considerato, estrapolato dall'originale contesto funebre, s'intenda, d'augurio per la nuova famiglia. Sappiamo che Accornero e Altara non ebbero figli e, forse, con un tale viatico la cosa non ci dovrebbe stupire.

Lavorando spesso insieme si trasferirono nel 1923 a Milano, città dove Altara visse, anche dopo essersi amichevolmente separata dal marito negli anni Trenta, fino al ritorno in Sardegna nel 1974. L'artista continuò da sola l'attività d'illustratrice e *designer*, collaborando, nel tempo, con Giò Ponti. Possiamo immaginare che Altara abbia portato con sé il regalo di Bistolfi durante i suoi numerosi traslochi milanesi. Nel 1974 lasciò definitivamente la città lombarda, dove non tornerà mai più, per stabilirsi, in casa della sorella Iride, a Sassari. Negli anni successivi dando segni di squilibrio sarà ricoverata dapprima in una casa di riposo a Sassari iniziando così un pellegrinag-

²⁷ *Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro*, Palazzo Podesta-Luciardi, Sarzana, marzo-aprile 1916, la Croce rossa di Sarzana, La Spezia, Arti grafiche, 1916, n. 5, p. 33.

²⁸ FRANCESCO GERACI, *L'arte a Sarzana* in «Emporium», vol. XLIV, 1916, p. 156.

gio per strutture dove non riuscirà mai ad ambientarsi fino alla sua scomparsa nel 1983. «Sono andati perduti gli interni delle case da lei abitate a Milano, una prima di cui si ignora l'ubicazione, una seconda, che i familiari ricordano grande e bellissima, in via Manzoni, fino alla mansarda di via Montenapoleone degli ultimi anni, dove Edina trascorreva notti insonni a dipingere e bere caffè»²⁹. È molto probabile che, viste le vicende umane dell'artista, come ci fa notare tra le righe Giuliana Altea, il contenuto dell'ultima casa milanese, abbandonata da Altara, che probabilmente pensava di farci ritorno in un secondo tempo, sia finito nelle mani di qualche rigattiere e quindi, insieme a tutti gli altri arredi, sul mercato dell'usato.

Tra queste suppellettili doveva trovarsi *I Genitori* e i danni subiti dal gesso – certamente avvenuti prima della sua misteriosa acquisizione da parte del museo –, raccontano, più di un documento d'accompagnamento, delle vicende rocambolesche che lo hanno portato infine a trovare posto nella collezione civica Cremasca ove ora Bistolfi, «quel caro esile uomo, dal pallido ed emaciato volto raffaellesco» continua a manifestare «il divino privilegio di captare la bellezza diffusa nelle cose che ci circondano, bellezza che assimilava e, con spontaneità piena di garbo, diffondeva non solo nelle sue opere, ma anche nell'animo di chi lo stava ad ascoltare»³⁰.

BIBLIOGRAFIA specifica de *I Genitori*

Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro, Palazzo Podesta-Luciardi, Sarzana marzo-aprile 1916, la Croce rossa di Sarzana, La Spezia, Arti grafiche, 1916, n. 5, p. 33. È qui citata, in maniera forse imprecisa, una targa in bronzo dal titolo *Motivo Elegiaco* (immagine non riprodotta).

FRANCESCO GERACI, *L'arte a Sarzana* in «Emporium», vol. XLIV, 1916, p. 156. È qui riprodotto, ancora con il titolo di *Motivo Elegiaco*, un calco de *I Genitori* con il monogramma dell'artista in basso a destra sul monolite al centro della composizione.

Bozzetto in gesso (cm 71x60x3) del lato detto *I Genitori* o *Il Dolore* [S68 b] in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 115 (immagine non riprodotta). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Bozzetto in gesso (cm 62x58) e calco (cm 53x43,5) de *I Genitori* o *Il Dolore*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 207 (immagini f, g). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Bozzetto in gesso (cm 71x60x3) del lato detto *I Genitori* o *Il Dolore* [II.57], in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 238 (immagine non riprodotta). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.

Calco in gesso del bassorilievo (cm 52x42x3) dei «Genitori» in collezione privata, Pavia, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., p. 239 (immagine non riprodotta).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 52x42x3) *I Genitori* in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op. cit., p. 17 (immagine riprodotta). Si tratta dell'esemplare, la cui ubicazione risulta ignota, venduto in asta a Milano nel 1994 nel catalogo di Finarte (asta n. 903, n. 80, p. 73).

Bozzetto in gesso del bassorilievo (cm 62x59x39) *I Genitori* [65 b], in Germana Mazza, 2013, op. cit. p. 128 (immagine 65 b). Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (inv. 320).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 53,5x44x4) *I Genitori*, in Germana Mazza, 2013, op. cit. p. 163. Esemplare presso la Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (inv. 379).

Calco in gesso del bassorilievo (cm 55x45x5) de *I Genitori*, in basso a destra firma e dedica «Bistolfi | a Edina Al [---]». Esemplare presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco (inv. 2441).

²⁹ GIULIANA ALTEA, *Edina Altara*, Nuoro, Ilisso, 2005, p. 115.

³⁰ GIUSEPPE VALDENGO, *Scusi conosce Toscanini?*, a cura di Renzo Allegri, Aosta, Musumeci Editore, 1984, p. 127.

Nota bibliografica generale

UGO OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, prima serie, Milano, Fratelli Treves, 1931.

ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi*, Roma, Editalia, 1981.

ANNA MARIA DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia, 1850-1900*, Torino, Einaudi, 1981.

Da Antonio Canova a Medardo Rosso. Disegni di scultori italiani del XIX Secolo, catalogo della mostra alla Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma, marzo-aprile 1982, Roma, De Luca, 1982.

Sandra Berresford (a cura di), *Bistolfi 1859-1933, il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra al Chiostro di Santa Croce, palazzo Langosco, Casale Monferrato, 5 maggio-17 giugno 1984, Casale Monferrato, Piemme, 1984.

ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi scultore simbolista*, in Sandra Berresford, 1984, op. cit., pp. 11-18.

GIUSEPPE VALDENGIO, *Scusi conosce Toscanini?*, a cura di Renzo Allegri, Aosta, Musumeci Ed., 1984.

Harvey Sachs (a cura di), *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, Milano, Garzanti, 2003.

GIULIANA ALTEA, *Edina Altara*, Nuoro, Ilisso, 2005.

Toscanini tra note e colori, catalogo della mostra alla Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano, 31 marzo-7 ottobre 2007, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2007.

ELISABETTA PALMINTIERI MATTEUCCI in *Toscanini tra note e colori*, 2007, op. cit., pp. 13-35.

Germana Mazza (a cura di), *La gipsoteca Leonardo Bistolfi*, Casale Monferrato, Museo Civico di Casale, 2013.

ROSSANA BOSSAGLIA, *Bistolfi: la scultura come trasfigurazione della materia* in Germana Mazza, 2013, op. cit., pp. 9-15.



I Genitori, rilievo in gesso, (Museo Civico di Crema e del Cremasco, inv. 2441)