

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Meridionale «di temperamento e di gusto». Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950

Recensione a Maria Stella Bottai, *Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950. Il viaggio di formazione, il revival dei Primitivi, la pittura ad affresco, le mostre e la fortuna critica italiana*. Prefazione di Maria Teresa Benedetti, Roma, Gangemi Editore, 2020.

Maria Stella Bottai ha licenziato uno studio di grande interesse sul rapporto dell'artista finlandese Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) con l'Italia, rendendo accessibile un argomento nient'affatto scontato nel panorama italiano degli studi storico-artistici (fig.1); ciò, evidentemente, per motivazioni altre che non siano quelle coincidenti con il revival dei pittori primitivi, cui il libro declina, e si include, con grande e giusta ambizione: ambito di studi certamente non poco praticato in tale tradizione di ricerca, malgrado l'innegabile poca familiarità con i fatti propri dei paesi a nord del Baltico. Non, quindi, un lavoro *tout-court* sull'artista, appunto uno dei più grandi della cosiddetta età d'oro dell'arte finlandese, ma consacrato a un periodo determinato del percorso artistico di Gallen-Kallela nel contesto dell'arte europea. La cronologia – 1895-1950 – travalica di poco gli estremi di vita del protagonista. Si tiene, infatti, come estremo limite cronologico, l'anno della mostra fiorentina *Arte finlandese*: ultima rassegna storica nella quale si vedono esposte opere dell'artista in Italia.

Un libro, quindi, che da un lato porta avanti ragioni di ricerca già avviate dalla Bottai in relazione al fenomeno della ricezione e riscoperta dell'arte italiana prerinascimentale in Finlandia tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, e piace ricordare un lavoro dell'autrice apparso su questa stessa rivista¹, dall'altro concretizza un percorso di studio specifico cadenzato sul mondo finlandese grazie alle ricerche, avviate nel 2003, nel contesto del *Foreign Correspondents' Programme* del Ministero degli Affari Esteri finlandese; programma che, appunto, ha permesso alla Bottai di conoscere da vicino contesti di studio e istituzioni museali del paese baltico mediante ripetuti soggiorni. Mete, queste, non avviabili perché nel frattempo le indagini erano confluite all'interno di una

più ampia situazione di ricerca connessa al programma di dottorato, nell'allora Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Sapienza, avente come focus la rinascita della pittura murale in Finlandia: argomento evidentemente legato a filo doppio con la riscoperta dell'arte italiana delle origini.

Ma sarà il caso di procedere secondo la successione degli argomenti trattati nei tre grandi nuclei che compongono il corpo del libro, che si avvale – dalla pagina 131 in poi – di un ricco apparato di paratesti («Cronologia italiana di Gallen-Kallela»; «Antologia delle fonti»; «Tavola riepilogativa delle partecipazioni di Gallen-Kallela in mostre italiane 1895-1950»; «Abstract»; «Bibliografia ragionata»; «Indice dei nomi»), la cui funzionalità reciproca, guida e sintesi rispetto ai nodi e alle tante declinazioni del contenuto precedentemente sviluppato, risulta di determinante utilità per calibrare diverse tipologie di lettura e per la fruizione dello stesso volume. Parti che altresì si configurano quali strumenti agili per una lettura trasversale e di prima mano degli argomenti. Va da sé che tali strumenti di sintesi e, potremmo dire, di “democratica” condivisione dello *status quaestionis*, potranno favorire gli specialisti dell'argomento nell'operazione di eseguire controlli e allineamenti delle informazioni, così come anche aggiunte e revisioni in relazione al reperimento delle opere presentate nelle singole esposizioni italiane dell'artista. Questo per dire che l'esercitato sapere erudito che sta sotto a questo lavoro traluce in particolare proprio da tali parti di contorno e, ancora di più, ci si sente di aggiungere, dalla bibliografia ragionata che ne serra le fila. Preferenza, questa, forse in controtendenza rispetto a quanto vulgato in opere consimili, ma decisamente funzionale nella prospettiva d'approfondimenti specifici interconnessi già rilevati. Nel contesto della stesura del testo si può forse aggiungere che la ripresa e la reiterazione di alcuni concetti nelle singole parti poteva forse essere ovviata da un più sottile lavoro di redazione professionale, anche se ci si rende ben conto che tale sia servizio oramai smesso dalla maggior parte delle case editrici (almeno per ciò che riguarda tale tipologia editoriale).

Ma tralasciando tali considerazioni, è indubbio che risulta impagabile leggere in traduzione, e per la prima volta, alcuni dei testi finlandesi e svedesi salienti per la giusta focalizzazione degli argomenti e dei temi principali, per l'appunto nell'«Antologia delle fonti» (I-V); scritti esemplificativi del sentire e del gusto visivo rispetto all'Italia e ai suoi artisti delle origini (I-IV), che facevano muovere artisti e intellettuali di quel mondo verso il bel paese «alla ricerca del semplice e del grande» (p. 133), per dirla con le parole di Carl Gustaf Estlander risalenti a uno scritto del 1890 e vero e proprio *leitmotiv* del lavoro della Bottai. Un sentire condiviso – come giustamente rileva l'autrice (p. 22) – da parte degli artisti italiani, Carlo Carrà su tutti, stando alla sua ben programmata *Parlata su Giotto* del 1916, ma soprat-

tutto connesso alla cornice di rapporti intessuti tra storici dell'arte e *connoisseurs*. A tal proposito si veda l'accento ai rapporti tra Johan Jacob Tikkanen e Bernard Berenson (p. 27 e nota), che forse non sarebbe dispiaciuto vedere approfondita oltre, e il cui sviluppo futuro non rimane che sollecitare. Se da un lato, quindi, è notorio come questo interesse fosse nato in relazione all'incremento di sistematici studi accademici sull'arte italiana, in particolare appunto di Estlander e di Tikkanen, dall'altro appare indubbio che fu altrettanto determinante il processo di apertura politica dei paesi scandinavi verso i paesi del sud Europa, generatosi attorno alle istanze indipendentiste del popolo finlandese, come si ribadisce sin dalle pagine dell'*Introduzione*.

Nel primo capitolo – «Il viaggio di formazione e il revival dei Primitivi» – viene ripercorsa quella che è la fase più prolifica e innovativa del percorso di Gallen-Kallela, momento che per l'appunto si cadenza nel contesto della cosiddetta riscoperta finlandese dei pittori Primitivi italiani e che, benché un poco attardato rispetto a ciò che avvenne in altre parti del mondo nordico, fu determinato da un intreccio di plurimi fattori tra l'ultimo quarto dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, come ricostruito dalla Bottai soprattutto sulla base di documenti confronti in particolare con l'ambito anglosassone e scandinavo (vengono nella fattispecie analizzate le esperienze di Carl Larsson e di Edvard Munch).

Un fenomeno in definitiva sollecitato dalla nascita di studi accademici specifici sull'argomento, e dall'altrettanto determinante operazione di censimento del patrimonio storico artistico nazionale *in fieri* grazie al lavoro della Società antiquaria di Finlandia e della Commissione Archeologica, dall'altro dalle istanze del collezionismo privato, desideroso di acquisire opere dei cosiddetti pittori prerinascimentali, e dalle menzionate motivazioni d'ordine sociale e politico. In questo senso «[...] il Medioevo e il Rinascimento italiano entrano nella cultura finlandese, ispirando opere che hanno contribuito a creare nell'immaginario collettivo un ideale di Rinascimento, un'età aurea specchio di una società coesa, un modello possibile a cui guardare» (p. 31). Gli artefici di tale età vengono perciò intesi come i protagonisti di uno sviluppo artistico inteso evidentemente in senso evolucionistico, quindi quali tasselli necessari non solo alla ricostruzione veritiera di quello sviluppo, ma anche incarnazione di saperi «originari» e conoscenze tecniche ineguagliabili, soprattutto se paragonati a una società oramai travolta da una produzione dominata dalla macchina e dalla serialità dei manufatti. Esclusi da guide turistiche e libri d'arte contemporanei (a loro turno rei di fomentare un approccio superficiale e acritico rispetto all'oggettività dei fatti: si vedano in questo senso le pagine dedicate al commento dello scritto del 1901 su Benozzo Gozzoli di Gallen-Kallela – pp. 23-26), questi artefici delle origini, su tutti Beato Angelico,

come aveva già notato lo scrittore Juhani Aho all'incirca nel 1893 (p. 140), avevano saputo portare avanti un'idea di pittura «meravigliosamente pensata, che l'occhio quando si stanca del soggetto gode comunque inconsciamente delle linee e dei colori in sé». È appunto a questo *revival* che si deve una nuova stagione di viaggi di formazione degli artisti – percorsi sospinti dalla necessità di conoscere le opere nei siti originari e di apprenderne la tecnica dal vero – ma anche di incarichi patrocinati dall'Associazione finlandese di Belle Arti (nata nel 1846) agli artisti per eseguire copie di originali conservati in siti lontani e nei maggiori musei europei. Patrocini, questi, volti all'istituzione di un museo di copie d'arte europea, dedito, secondo il volere della stessa istituzione, all'educazione dei cittadini «che avrebbero potuto così conoscere la storia dell'arte attraverso le sue riproduzioni» (p. 32), e ispirato al Musée Européen francese. Tant'è che quando Gallen-Kallela giunge in Italia tra il 1897 e il 1898, e malgrado il viaggio fosse nei progetti dell'artista dal 1894-1895, la sua conoscenza dell'arte italiana era già avviata proprio grazie alla visita ai musei di Londra, Parigi, Berlino, Vienna. In questo contesto deve essere inserito il suo lavoro di copista al Louvre, ora circostanziato sulla base di ritrovamenti documentari inediti negli archivi del museo, dove per l'appunto copiò due ritratti, l'uno di mano di Giovanni Bellini, l'altro di Antonello da Messina; attività questa nella quale si cimentarono diversi artisti finlandesi, tra quelli menzionati nel testo piace qui ricordare, per cronologia anticipata come nota Bottai (p. 33), ma soprattutto per il calibro del talento, Helene Schjerfbeck.

Dagli studi teorico-critici sull'arte italiana partoriti a nord del Baltico viene veicolata una «concezione simbolica dell'affresco, ben oltre le questioni tecniche e la capacità manuale, in linea con la ricerca di spiritualità di alcune correnti artistiche tra Ottocento e Novecento» (p. 41). Il recupero storico e lo studio di questa difficile tecnica monumentale – appunto paradigmatica per tutta una generazione di artisti, ma soprattutto per una nazione che la assurge, a fianco del granito e dei materiali naturali, a medium per la veicolazione dell'ideale nazionale – diventa l'oggetto dell'indagine del secondo capitolo, vero e proprio cuore del volume. Gallen-Kallela diviene il prisma attraverso il quale studiare il *revival* della tecnica, quindi per approntare una ricostruzione della storia dell'affresco e delle tecniche di pittura murale tra Europa e paesi baltici a tale altezza cronologica; una storia che, giustamente si precisa, va di pari passo con la conservazione e lo studio dei cimeli del passato, perché «la riscoperta delle chiese dipinte contribuì alla percezione romantica di un passato culturale genuinamente finlandese di cui riappropriarsi» (p. 43); mentre, più da vicino, invita e sollecita uno sguardo e un interesse a tutto tondo verso la storia, decisamente articolata, della pittura monumentale tra Otto e Novecento. Quella storia che, per esempio, in ambito

accademico tedesco, ci porta a guardare con interesse agli esiti decorativi (anche più attardati) in voga in siti dell'odierno Trentino-Alto Adige (si pensi ai casi celeberrimi, consacrati da recenti studi monografici, di Albin Egger-Lienz, di Rudolf Stolz e di Johann Baptist Oberkofler), così come in centro Italia alle imprese realizzate da Cesare Maccari e Galileo Chiani: entrambi presi in considerazione dalla Bottai, il primo in particolare. Analizzato dalla Bottai in rapporto al finlandese (pp. 82-84), Maccari si configura quale esempio per eccellenza di quell'ambiente artistico contemporaneo che non solo non suscitava interesse agli occhi dei colleghi internazionali, ma veniva additato come quanto di più lontano dallo splendore e dalla perfezione incarnata dalle opere di pittura murale realizzate tra Medioevo e primo Rinascimento, perché dal punto di vista di questi, «la tecnica dell'affresco come tecnica depositaria della bellezza dei Primitivi ne dettava anche il ritorno allo stile arcaico e non apprezzava troppo i temi della vita moderna» (p. 83); e rimangono terribili le parole pronunciate da Maurice Denis (1910) in relazione alle pitture della cupola della Basilica della Santa Casa di Loreto. Intervento che, come noto, sostituì la decorazione seicentesca del Pomarancio e che, al contrario, fece asserire a Corrado Ricci, nel corso della cerimonia di inaugurazione di soli due anni prima (1908), «Cesare Maccari è oggi l'artista sovrano dell'affresco: il magnifico, immortale campo d'azione degli Italiani, ora disgraziatamente negletto» e poco oltre «la storia dell'affresco è quasi intera la storia della pittura nostra»².

Quello del recupero della pittura ad affresco tra Otto e Novecento rappresenta senza dubbio una delle più affascinanti tematiche della storia culturale e storico-artistica italiana ed europea, ciò non solo per la ricostruzione delle parabole delle singole personalità coinvolte e per la comprensione dei nessi e delle relazioni tra i paesi, quanto perché si tratta di un frangente che impone la ricostruzione della storia dell'insegnamento della tecnica presso le Regie Accademie e le diverse realtà private: argomento cui la Bottai asserisce di stare lavorando per ciò che riguarda il panorama italiano (p. 84). Questa storia, con epicentro la Toscana sin dal secolo XIX, interseca personalità complesse di artisti e decoratori, restauratori, ma anche di falsari, le cui opere (è persino banale dirlo!) hanno messo e mettono alla prova abilità e conoscenze degli storici dell'arte di tutti i paesi, proprio perché frutto di abilità tecniche e di solide conoscenze teoriche dovute agli studi sulla trattatistica di settore apprese nei laboratori dell'Accademia di Belle Arti. Un percorso questo che, come non manca di ricordare l'autrice (p. 81), ha nella pubblicazione, risalente al 1821 da parte di Giuseppe Tambroni, del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini uno dei capisaldi ineludibili e che, più in generale, ha trovato, e trova, nello studio delle fonti ragione e sostentamento,

come dimostra la relativamente recente pubblicazione degli scritti di Gaspero Martellini, volendo aggiungere un ulteriore esempio concreto³.

Dal momento in cui per gli artisti stranieri di passaggio l'accesso alle aule delle Accademie non era praticabile, appare evidente che le botteghe e le scuole gestite in proprio dagli artisti diventano punti di riferimento ineludibili, quando non lo diventeranno i siti delle opere, così come accade con Pompei: dove non a caso Gallen-Kallela conclude il suo tour italiano incontrando il danese Oskar Matthiensen, cui si deve, appunto nel 1918, la pubblicazione di un testo consultivo sull'affresco in Italia (pp. 38-39). Nei mesi precedenti il finlandese aveva però frequentato la scuola privata di Filadelfo Simi, nota tra gli artisti stranieri per lo studio della tecnica della pittura murale, ma a Firenze, in quel torno d'anni, prospereva «una colonia di connazionali» (p. 48) attorno alla figura di Aho; è appunto nelle pagine di quest'ultimo (lo scritto risale al 1893 – «Appendice III») che l'opera di Beato Angelico acquista un posto pari a quello di Raffaello e Michelangelo, anche se, come precisa l'autrice, la fama e l'aura che accompagnavano l'«ideale figura del frate-pittore» (p. 66), vennero accresciute dall'apertura del Museo di San Marco nel 1869.

Gallen-Kallela, quindi, in Italia dal dicembre 1897 al luglio 1898, rientra in Finlandia con la «convinzione che l'affresco era il nuovo indiscusso mezzo espressivo a cui dedicarsi» (p. 72), trasmettendo tale idea al Gruppo di Nuori Suomi e ai pittori della generazione successiva, ma soprattutto applicandola alle grandi commissioni monumentali che gli sarebbero state affidate, dove vennero messi in scena, benché non esclusivamente, i temi del *Kalevala*: frangente per l'appunto ben chiarito e cadenzato dal paragrafo dedicato e per il quale la pittura murale risultava il medium espressivo più confacente. Dove il finlandese mette a punto «una grafica lineare e una composizione dalle ardite verticalità e vivide cromie, riuscendo a coniugare l'estetica Jugend con la tradizione dei manga giapponesi e gli affreschi del Gotico e del primo Rinascimento italiano» (p. 20).

È quindi assai entusiasmante ripercorrere circostanze umane e di lavoro, meandri e intrecci della critica, che definirono il rapporto più che decennale di Gallen-Kallela e l'Italia, come noto consacrato dall'esposizione monografica alla *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (1914), dove figurarono ben trentaquattro suoi lavori. Un rapporto cui, come si apprende dall'inedita ricostruzione proposta dalla studiosa nella terza ed ultima parte del volume, contribuì la figura di Vittorio Pica (1864-1930), al quale si deve, come noto, la mediazione della conoscenza dell'arte svedese e finlandese in Italia, ma soprattutto la «partecipazione di Gallen-Kallela a diverse iniziative espositive ed editoriali» (p. 99).

Grazie al ritrovamento di documenti inediti vengono chiarite diverse zone d'ombra del percorso dell'artista, come per esempio il tentativo fallito di presenziare alla prima Biennale del 1895 e le circostanze nella quali si concretizza l'arrivo delle sue prime opere in Italia nel 1902 (pp. 104-106). Situazioni che possiamo altresì verificare e/o visualizzare a colpo d'occhio grazie ai sopra encomiati apparati finali, in particolare la «Tavola riepilogativa [...]» (pp. 146-151).

Tuttavia, per esemplificare quanto detto, rispetto alle circostanze della I e XI Biennale, mediante tale tabulazione dei dati e inserzione di immagini francobollo in bianco e nero, possiamo visualizzare subito, rispettivamente, due delle opere proposte ma non esposte, così come ventisette delle trentuno opere pervenute all'evento. La riproposizione fotografica delle pagine del catalogo dell'XI Biennale, evidentemente solo di quelle specifiche consacrate alla mostra individuale dell'artista, e a sua volta quinto dei documenti che compongono l'«Antologia delle fonti», permette per converso un riscontro di quanto registrato nella «Tavola riepilogativa [...]». Allo stesso modo, supportati nella lettura da un nucleo di ventiquattro tavole a colori (in aggiunta alle illustrazioni di formato ridotto inserite nel corpo del testo), possiamo non solo visualizzare facilmente quanto asserito nelle pagine, ma soprattutto verificare il dialogo tra i motivi di alcune "icone" del passato e le creazioni di Gallen-Kallela e del più giovane Juho Rissanen (pp. 90-96), che alla pari ritroviamo in atelier da Simi, così come correlazioni e riprese esistenti tra le opere del nostro e quelle di alcuni artisti italiani contemporanei, come Teofilo Patini e Gianni Vagnetti. Vale forse la pena di ricordare che, attorno agli anni Venti, consegnando ai posteri il ritratto del neo-acquisito amico (eseguito il 19 settembre 1920 in una sola seduta e donato all'Ateneum Art Museum di Helsinki; fig. 2), l'oramai anziano Ilya Repin, come noto inizialmente feroce detrattore delle opere del nostro, lo individua meridionale «di temperamento e di gusto», quindi sia come uomo che come artista, ma soprattutto lo proclama «artista eccellente, serio e impeccabile in relazione alla forma», tanto da affermare di sentirsi profondamente affranto – «ero pronto a sprofondare sotto terra» – per i giudizi negativi espressi anni addietro⁴.

Siamo in sintesi al cospetto di un lavoro complesso nei meandri del cui contenuto non è difficile rimanere disorientati, non certo per via di poca chiarezza nella stesura e nella strutturazione degli argomenti, che al contrario vengono organizzati in modo cristallino nei detti tre nuclei principali, quanto per il coacervo di fatti e connessioni culturali che sottostanno all'argomento, per lo più appannaggio di studi e conoscenze specialistiche sedimentati all'interno di una letteratura di non facile reperibilità e approccio linguistico. Con questo testo, pubblicato dall'editore Gangemi International di Roma, si viene così a colmare un vuoto rispetto

al panorama nazionale degli studi, tanto che non rimane che augurarsi che esso possa rappresentare l'opera prima dell'autrice, in senso monografico s'intende, rispetto a tali prerogative di ricerca.

1. S. Bottai, *I primitivi italiani in Finlandia: formazione del gusto e identità nazionale*, in «Predella», 23, 2008, < <http://www.predella.it/archivio/predella23/>> (ultimo accesso 10 luglio 2022).
2. Il discorso pronunciato da Corrado Ricci viene riportato nella rendicontazione dell'evento di inaugurazione: *Inaugurazione degli affreschi di Cesare Maccari a Loreto*, in «Bollettino d'Arte», VII, 1908, pp. 277-278.
3. I. Biadaoli, *La pittura murale accademica all'inizio dell'Ottocento e la tecnica artistica di Gaspero Martellini (da un raro manoscritto dell'autore)*, in «OPD restauro», 23, 2011, pp. 356-369.
4. Precisamente negli anni '90 ma già nel '99 tali pareri erano di pubblico dominio. La fonte, da cui si trae il virgolettato, è la lettera di Repin allo scrittore Korney Chukovsky, recentemente riportata nell'ultima scheda (n. 197) dell'opera a firma di Safia Aksenova (in *Илья Репин - Ilya Repin*, catalogo della mostra (Mosca, Galleria Tretiakov, 16 marzo – 18 agosto 2019), a cura di T. Yudenkova, Mosca, 2019, p. 362 – in russo). Ringrazio Andrei Bliznukov per l'aiuto nella traduzione della fonte bibliografica. Per il ritratto di Gallen-Kallela dipinto da Ilya Repin e conservato all'Ateneum Art Museum di Helsinki: <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/399276>.

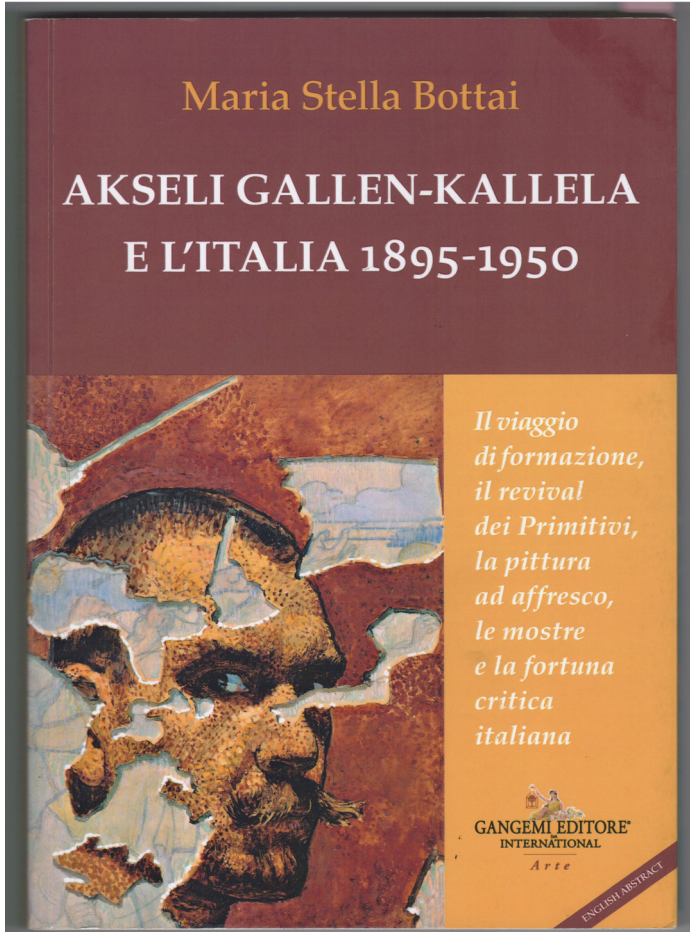


Fig. 1 . Maria Stella Bottai, *Akseli Gallen-Kallela e l'Italia 1895-1950. Il viaggio di formazione, il revival dei Primitivi, la pittura ad affresco, le mostre e la fortuna critica italiana*. Prefazione di Maria Teresa Benedetti, Roma, Gangemi Editore spa, 2020: sovraccoperta.

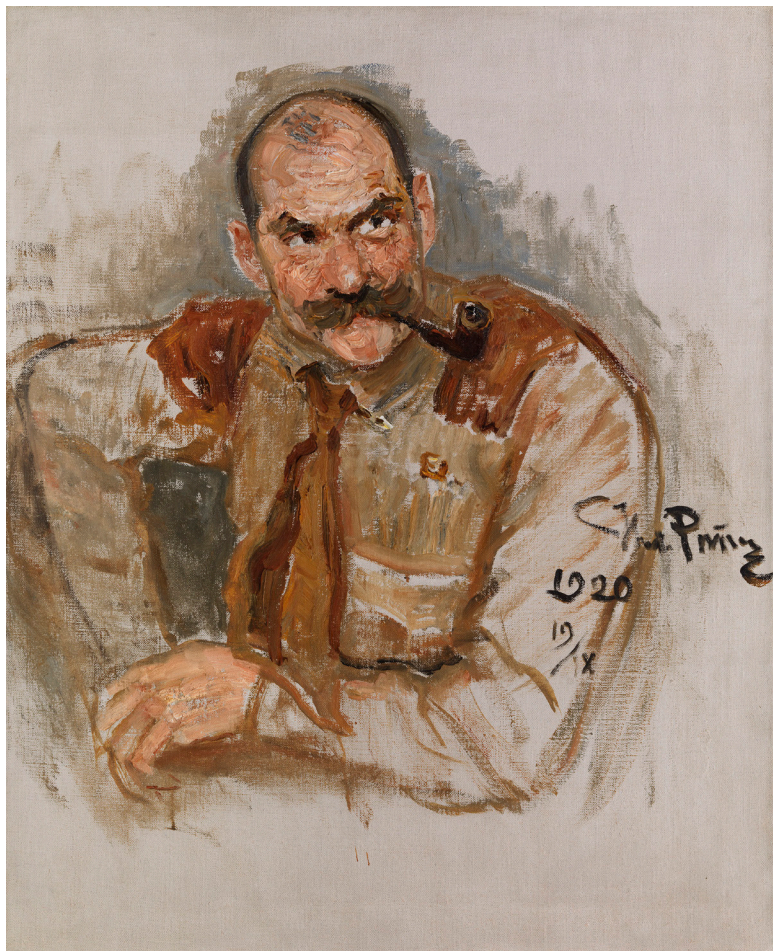


Fig. 2 Ilya Repin, *Ritratto di Akseli Gallen-Kallela*, firmato e datato 19 settembre 1920, olio su tela, 100 x 81 cm. Helsinki, Ateneum Art Museum.