

Collezioni d'arte contemporanea nelle valli valdesi

Una proposta di lettura

di Marco Fratini

Quando nell'agosto del 1994 fu inaugurata la Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice – destinata ad accogliere, dopo un lungo tempo di gestazione la collezione di opere raccolte da Filippo Scroppo durante un quarantennio di mostre torresi – anche sulle pagine di questa rivista salutiamo l'occasione come un evento molto significativo.

Un fatto importante non soltanto per la collezione stessa e in quanto riconoscimento per l'attività del suo "fondatore" (Marco Rosci la definiva "creatura sua quanto i suoi quadri") – che finalmente trovava una sua sede definitiva, con un spazio espositivo adeguato e un deposito per la conservazione delle opere – ma per il patrimonio culturale, non solo artistico, della valle e dell'intero territorio. Nasceva pertanto un luogo di riferimento, a carattere pubblico, per l'arte contemporanea, non solo in quanto spazio espositivo ampio e destinato ad ospitare mostre negli anni successivi, ma anche e soprattutto come iniziale approdo di un'azione di conservazione e valorizzazione di un patrimonio.

Dal punto di vista dell'arte contemporanea nelle Valli, erano anni particolarmente interessanti e vivaci. Nell'anno precedente, il 1993, erano nate le mostre di arte contemporanea allestite presso la sala intitolata al pittore Paolo Paschetto presso i locali dell'ex convitto valdese, per iniziativa della Fondazione Centro Culturale Valdese, con l'intento di fornire a giovani artisti la possibilità di esporre in una sede culturale importante (accanto a musei e biblioteche), fuori dal circuito torinese.

Sempre nel 1994, si era trasferito da Torino a Torre Pellice un noto gallerista, Tucci Russo, che si faceva portatore di precise scelte espositive (dall'Arte Povera alla Land Art), rivitalizzando ampi spazi ricavati da un vecchio stabilimento industriale. Nel giro di un paio d'anni, dunque, si stava creando una scelta diversificata di occasioni espositive e di azioni di valorizzazione dell'arte contemporanea concentrate in un'area di modeste dimensioni, non

urbana, che già nel tempo, proprio grazie alle mostre di Scropo, era stata periodicamente stimolata da iniziative in questo campo.

A distanza di poco più di dieci anni da quell'interessante sviluppo ci è sembrato oggi importante – nell'ambito di una più ampia riflessione sul concetto di patrimonio e sul particolare significato che ha avuto nel corso del tempo in queste valli (non a caso il convegno della Società di Studi Valdesi dello scorso mese di settembre era dedicato a questo *Héritage*) – fare il punto della situazione, tenendo conto di alcuni cambiamenti recenti, fra cui va certamente annoverata la possibilità di ammirare la collezione delle opere di Paolo Paschetto di proprietà della Tavola Valdese, a cui è stata ora destinata la sala già a lui dedicata.

Ne emerge una situazione ancora abbastanza articolata, dotata di patrimoni di opere fra loro differenti, destinata a fasce di pubblico diverse, non soltanto valligiani, ma con aperture internazionali.

Tuttavia, più che analizzare la situazione da un punto di vista di “politica culturale” (disponibilità di spazi, modalità di gestione, formazione del personale, attività espositiva, progetti di catalogazione, ecc.), su cui forse sarebbe più interessante avviare un dibattito che tenga conto anche degli altri ambiti del già citato “patrimonio”, questa sede ci è sembrata più adatta a tentare di ricostruire la formazione di quegli stessi patrimoni che oggi possiamo ammirare nelle rispettive sedi.

La ricostruzione delle vicende della formazione e conservazione del patrimonio di una collezione d'arte pubblica o di un ente (forse intuitivamente più comprensibile nel caso di una collezione privata), di più o meno lunga durata, è in grado di illuminare di volta in volta percorsi individuali e collettivi che stanno dietro, la maggiore o minore consapevolezza nelle scelte, i cambiamenti di gusto, la coerenza o meno con il progetto originario, le intenzioni di eventuali committenti, le strategie di valorizzazione, le modalità di fruizione da parte del pubblico.

Nel caso delle opere raccolte da Scropo era evidente una funzione didattica, un carattere formativo, di aggiornamento rispetto alla produzione nazionale e internazionale, che nel contempo faceva leva su un tessuto sociale legato all'ambito valdese già abituato ad un'offerta culturale variegata, ma al tempo stesso piuttosto indifferente nei confronti della produzione artistica.

Da questa indifferenza è naturalmente immune la figura di Paolo Paschetto, la cui produzione di paesaggi e luoghi delle valli valdesi per conto della Tavola Valdese (caratterizzati da un “realismo” solo apparente, l'altra faccia della medaglia del Paschetto “simbolista”) era nata da un obiettivo preciso e da un'iniziativa circoscritta nel tempo, con lo scopo di dare maggiore visibilità ad una chiesa e ad una cultura che si era ormai aperta a tutta la penisola.

Se da un lato la collezione di arte contemporanea della Sala Paschetto si trova, come già detto, inserita nella poliedrica attività del Centro Culturale

Valdese, quella di Tucci Russo origina dalla sua attività di gallerista, con finalità dunque differenti e con un proprio “pubblico” di riferimento.

Fra l’altro, da questo panorama, qui tracciato solo in modo sommario e nel quale è appena accennato l’aspetto del collezionismo privato, emerge una concentrazione di attività e di patrimonio sbilanciata su Torre Pellice, a scapito delle altre porzioni di territorio delle valli valdesi: una considerazione, questa, estendibile anche ad altri ambiti di attività e non solo a quello artistico.

L’utilità di un bilancio su questo settore potrebbe infine rivelarsi utile per una migliore pianificazione dell’attività e della gestione, nella direzione auspicata dagli enti regionali di tutela, che hanno recentemente avviato un progetto di catalogazione dell’arte contemporanea in Piemonte.

Desideriamo ringraziare Gabriella Ballesio, Cesare Fornero, Maurizia Manassero e Samuele Tourn Boncoeur per la collaborazione.

Ricognizione e catalogazione dell'arte contemporanea piemontese

di Giovanni Cordero

La Direzione regionale piemontese del Ministero per i Beni e le Attività culturali e la Facoltà di Scienze della Formazione di Torino hanno attivato una collaborazione nell'ambito dell'accordo denominato "Patto per l'arte contemporanea". Lo scopo è di avviare la ricognizione, il censimento e la catalogazione dell'arte della seconda metà del Novecento, in ambito pubblico, attraverso la costituzione e condivisione di banche dati. L'occasione permette, altresì, di sperimentare il recente modello di scheda di catalogo del Ministero denominata OAC per l'ideazione di nuovi modelli di gestione dei musei e dei siti dedicati all'arte di questi ultimi anni e la sua fruizione *online*.

Su tutto il territorio piemontese il patrimonio artistico di proprietà pubblica risulta capillarmente diffuso tanto da costituire un vero e proprio museo a cielo aperto. È quindi doveroso rendere consapevoli i cittadini della ricchezza di questo tesoro che fa riferimento alla recente rielaborazione estetica. La conoscenza obiettiva dei singoli luoghi e delle opere è condizione necessaria per una più efficace azione di tutela, salvaguardia e conservazione, ma anche per un'eventuale azione di restauro e di "*restitutio ad integrum*", laddove le opere possono essere state compromesse dall'insulto del tempo, dall'indifferenza o dal vandalismo.

Non secondario appare inoltre essere l'impulso alla conoscenza e fruizione del complesso dei beni artistici e storici la cui proprietà e gestione è affidata ai privati. Il Piemonte rappresenta da questo punto di vista una realtà molto particolare nel panorama italiano con una forte vitalità deconcentrata sia in istituzioni pubbliche statali sia parastatali, sia nell'ambito *non profit*. Si tratta, ad esempio, di situazioni nate in occasioni di premi, concorsi, rassegne artistiche, mostre, divenuti poi prestigiosi nel tempo. In questo contesto non è da sottovalutare la passione di quei collezionisti che hanno donato la propria collezione inducendo un'azione vigile sul mercato. Altre volte si tratta di un luogo fisico scelto da un artista vivente per raccogliere e offrire al pubblico uno sguardo d'insieme sulla propria attività. Qui e ora vi è anche la possibilità di testimoniare la presenza di studi e *atelier* d'artista che col tempo sono di-

ventati vere e proprie fucine dove la cultura viene riconosciuta quale elemento di crescita morale civile sociale ed economica del paese.

Il progetto di catalogazione permette dunque di delinarsi come strumento di conoscenza e nello stesso tempo di azione. La descrizione della fisionomia dei soggetti istituzionali che operano nel settore dell'arte contemporanea, insieme all'analisi delle loro risorse e potenzialità, renderà infatti possibile promuovere la definizione di rapporti di libera collaborazione e la promozione di strategie di coordinamento secondo molteplici forme interattive, quali ad esempio la condivisione di servizi in comune e la partecipazione attiva a iniziative progettuali condivise.

Si viene in tal modo incontro a tre esigenze (oltre che storicizzare lo stato dell'arte e attivare azioni di tutela): innanzitutto, presentando i singoli siti artistici, che in ambito piemontese custodiscono opere, documentazione, archivi, interventi, si mette in luce e si dà ampia visibilità ad una realtà che spesso volte non è stata, in passato, sufficientemente studiata, valutata ed apprezzata: offrendo agli amministratori e ai cittadini la consapevolezza della ricchezza del nostro patrimonio artistico. In secondo luogo risulterà facilitata una maggior collaborazione fra le differenti istituzioni, con la possibilità di veder nascere occasioni di condivisione e di co-produzione. Infine, con tale indagine si colma una mancanza di conoscenza reciproca tra i soggetti attivi sul territorio, oltre ad offrire agli addetti ai lavori e al pubblico una panoramica divulgativa della vivacità culturale piemontese nell'ambito del contemporaneo, che non ha mai avuto soluzione di continuità.

La nascita della Collezione Paschetto della Tavola Valdese*

di Nancy Tourn

Le opere eseguite da Paolo Paschetto negli anni 1915-1923 rappresentano, per il pittore, un ritorno alle origini, alle radici mai dimenticate.

La sua vita e la sua attività artistica appartenevano all'ambiente romano, ma fondamentali erano i momenti dell'estate da trascorrere nelle valli valdesi, al paese natio.

A Torre Pellice si dedicava soprattutto alla pittura di paesaggio. Negli anni giovanili fu impegnato ad affinare la tecnica e ritrasse con particolare assiduità i luoghi a lui più famigliari. In queste prime opere ad acquarello troviamo, infatti, i prati, gli alberi nei dintorni del Tagliaretto e della Traia, la casa dei parenti dove era ospitato durante i soggiorni in valle, la casa stessa, i suoi interni ed esterni.

Più tardi, verso i trent'anni, sentì il desiderio di rappresentare non solo i luoghi a lui cari, ma quelli storici della memoria valdese.

In una lettera datata 6 settembre 1915 espresse per la prima volta questa sua volontà all'allora Moderatore della Tavola Valdese, Ernesto Giampiccoli; proprio grazie a questa corrispondenza oggi possiamo ricostruire le tappe della nascita della collezione Paschetto.

Egregio Signor Giampiccoli, il vivo amore e la grande ammirazione per le valli valdesi e per la loro storia gloriosa, mi hanno fatto sempre desiderare ardentemente di dedicare gran parte della mia attività artistica ad esse. E ho sempre pensato che sarebbe stato non poco utile metter insieme una ricca serie di opere eseguite con artistici intendimenti, illustranti le Valli e le bellezze dei luoghi ricchi di ricordi, e i costumi scomparsi purtroppo velocemente¹.

* L'articolo trae spunto dalla mia dissertazione di laurea dal titolo *La collezione Paschetto della Tavola Valdese*, relatrice Maria Mimita Lamberti, discussa nell'ambito del Corso di studi in Scienze dei beni culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, anno accademico 2004-2005.

¹ Torre Pellice, Archivio della Tavola Valdese [d'ora in poi ATV], Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera al Moderatore della Tavola Valdese Ernesto Giampiccoli, Torre Pellice, 6 settembre 1915.

Questo suo desiderio non trovò la possibilità di realizzarsi a causa delle troppo brevi visite alle Valli: dal 1914 infatti divenne insegnante all'Istituto di Belle Arti di Roma. Inoltre in questi anni dichiarò di essere impegnato nel tentativo di conquistare una maggiore padronanza e maestria nelle discipline artistiche:

Sembratomi giunto il momento d'incominciare, mi misi a studiare come avrei potuto mettere in atto il mio progetto.

Ebbi occasione di parlare della cosa col Dr. Gray, ed egli interessatosene molto, mi promise che avrebbe cercato di trovare chi mi avrebbe potuto aiutare finanziariamente nel lavoro, purché questo avesse avuto l'appoggio e l'approvazione dei dirigenti [del]la Chiesa Valdese. [...]

Ora, parecchi amici valdesi, con molte ragioni, mi hanno indotto a chiedere l'appoggio necessario, soprattutto alla Chiesa Valdese alla quale indirizzandomi a Lei, Sig. Giampiccoli, con vivo piacere mi rivolgo, mettendo da parte il timore che avevo di chiedere attenzione e aiuto a chi lavora in un campo così diverso dal mio.

[...] Quando Ella avrà tempo e vorrà, [...] le esporrò il mio piano del resto molto semplice per se stesso pur non essendolo nell'attuazione...²

Nella lettera successiva, datata 7 novembre 1915, comunicò al Moderatore che il lavoro di illustrazione delle Valli da lui a lungo sognato era cominciato nell'estate del medesimo anno; espresse inoltre la speranza di recarsi a Torre Pellice durante l'inverno per ritrarre i soggetti che offrivano maggior interesse nella stagione invernale.

L'intero progetto illustrativo richiedeva, secondo il pittore, due o tre anni di lavoro e sarebbe stato articolato in numerose pitture ad acquarello, oli, tempere, incisioni e disegni. Dato il grande impegno e la complessità del lavoro, di carattere tecnico, artistico e materiale, Paschetto chiese alla Tavola Valdese non solo un appoggio morale, ma anche un aiuto finanziario. Nella lunga attesa di poter realizzare il suo sogno, Paschetto poté riflettere e stabilire con una certa esattezza l'ammontare delle spese. Al momento della stesura della lettera fu in grado di presentare la sua proposta finanziaria, nel caso il Moderatore avesse voluto presentarla alla Tavola Valdese.

Ho calcolato che per tutto il lavoro e relativi studi, avrò £ 15.000 di spese vive³ ripartite in materiale artistico, materiale fotografico, viaggi, trasporti e soggiorno nei vari luoghi delle valli.

Di questa somma, metà dispongo io personalmente; dalla Tavola Valdese accetterei l'altra metà che potrebbe essermi versata in tre annualità: la 1° di £ 3.000, la 2° di £ 2.900, la 3° di £ 2.000, cominciando dal 1° gennaio 1916.

Accettando tale contributo, qualora si acconsentisse accordarmelo, e compiuta l'opera, io m'impegnerei di consegnare alla Tavola e a sua scelta

² *Ibid.*

³ Sottolineato nel testo originale.



Paolo Paschetto, Bobbio, campanile della chiesa valdese, 1915, guazzo

tanti lavori della collezione del valore di £ 7.500, cioè dell'aiuto prestatomi⁴.

Si dichiarò inoltre disponibile a cedere tutta la collezione alla Tavola Valdese se questa avesse acconsentito a farsi carico di tutte le spese sostenute. Questo perché la motivazione di tale lavoro non era certo il guadagno ma, come scrive Paschetto stesso:

solo il vivo amore per le Valli, per la sua storia, per il suo popolo, [...] avrei sempre la soddisfazione di aver dato gratuitamente per amore delle Valli, molto del mio tempo rubato alle fatiche quotidiane, molte aspre fatiche e il massimo sforzo della mia povera intelligenza⁵.

Nel caso in cui l'intero gruppo di opere fosse passato alla Tavola, Paschetto si riservava alcuni diritti: quello di poter esporre qualunque opera, essere consultato sull'impiego della collezione, poter seguire, in caso di pubblicazione, la parte artistica e tipografica e, per ultimo, la Tavola avesse poi deciso di alienare la collezione, ottenere una percentuale sul prezzo di vendita.

La questione fu quindi portata dal Moderatore all'attenzione della Tavola Valdese e nel verbale del 10-12 novembre 1915 si legge:

[...] La Tavola, convinta che quanto si propone di fare il signor Paschetto gioverebbe non poco a far conoscere le Valli Valdesi e la storia Valdese, plaude all'idea geniale di lui; [...] la Tavola sarà ben lieta di vedere alcuni saggi dell'artistico lavoro, ma non crede per ora di poter assumere impegni finanziari al riguardo⁶.

⁴ ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera al Moderatore della Tavola Valdese, Ernesto Giampiccoli, Roma, 7 novembre 1915, p. 2.

⁵ Ivi, p. 3. Sottolineato nel testo originale.

⁶ ATV, serie IV/registro 10, Verbale della Tavola Valdese, 10-12 novembre 1915.



Paolo Paschetto, Tempio di Rorà, 1917-19, olio su cartone

L'idea piacque quindi molto, ma il problema era l'aiuto economico chiesto dal pittore. Nella seduta successiva, del 12-13 gennaio 1916 si discusse nuovamente del problema:

I membri della Tavola Valdese hanno avuto il piacere di ammirare alcuni saggi del lavoro di Paolo Paschetto [...] In quanto ad aiuti materiali la Tavola non può rispondere per ora altro che questo: con le nostre risorse presenti non potremmo assumere altri impegni finanziari. Il Moderatore ha però scritto ad alcuni amici nostri per far loro conoscere il progetto e dir loro come esso meriti di venir appoggiato e incoraggiato⁷.

Ufficialmente il progetto subì quindi un colpo d'arresto.

Intanto, con lo scoppio della guerra, Paschetto venne arruolato, ma dopo pochi mesi di servizio fu dichiarato inabile a causa di un problema all'occhio sinistro. In una nuova lettera al Moderatore manifestò quindi l'intenzione di ricominciare l'opera di illustrazione delle Valli che, in realtà, non era mai stata sospesa, dichiarandosi «completamente libero e pronto a riprendere tutti i lavori⁸».

Si dovette tuttavia attendere l'estate dell'anno successivo perché la questione venisse riconsiderata, anche se l'approvazione "di massima"⁹ da parte

⁷ ATV, serie IV/registro 10, Verbale della Tavola Valdese, 12-13 gennaio 1916.

⁸ ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera al Moderatore Ernesto Gianpiccoli, 6 novembre 1916.

⁹ ATV, serie IV/registro 10, Verbale della Tavola Valdese, 8-12 giugno 1917, p. 195.

della Tavola c'era già. La messa in esecuzione del progetto fu infatti tenuta in sospeso solo a causa della notevole spesa e in attesa di trovare i fondi necessari. Questi furono cercati in America, ma gli americani, "gente pratica", risposero che si sarebbero accontentati di fotografie. D'altronde, il moderno mezzo illustrativo permetteva una sempre più precisa rappresentazione, descrizione e conoscenza delle cose ed era sicuramente più economico e pratico della pittura.

Non dello stesso avviso era il Moderatore, il quale riteneva sempre più opportuno, soprattutto nel dopoguerra, far conoscere le Valli all'estero. Suggerì pertanto di istituire una commissione composta da tre membri: il prof. Giovanni Luzzi presidente, il prof. Davide Jahier e lo stesso Paschetto, per definire con precisione il progetto, il programma di esecuzione e il preventivo specifico di spesa. Da parte sua la Tavola si prese l'incarico di raccogliere fondi nelle chiese, essendo l'operazione di comune interesse. Intanto Paschetto riprese la bozza di preventivo dell'anno precedente e specificò il tipo di opere che intendeva eseguire: 30 xilografie a uno o più colori, 20 acqueforti, 90 acquarelli, 35 tempere, 20 olio medi, 5 oli grandi, per un totale di duecento pezzi in tutto, senza considerare tutti gli studi e gli schizzi preliminari necessari almeno per le opere più importanti.

La somma delle spese rimase stimata a £ 15. 000.

Certo la cifra è forte -scriveva l'artista in una missiva al Prof. Luzzi- ma c'è da considerare:

1° che il valore *commerciale* di una collezione simile (tenendo pur conto che questa porterà la firma di un artista *mediocre*) sarà almeno di £ 30.000; 2° di questa collezione, una volta utilizzata per tutte le pubblicazioni che si vorranno fare, resterà sempre intatta col suo valore inalterato, sia artistico che commerciale.

3° che le 30 xilografie e le 20 acqueforti costituiranno già un gruppo di 50 incisioni pronte per la stampa e per le quali, in conseguenza, non vi sarà più alcuna spesa di riproduzione¹⁰.

Chiese quindi a Luzzi di riferire alla Tavola e di dargli una risposta franca:

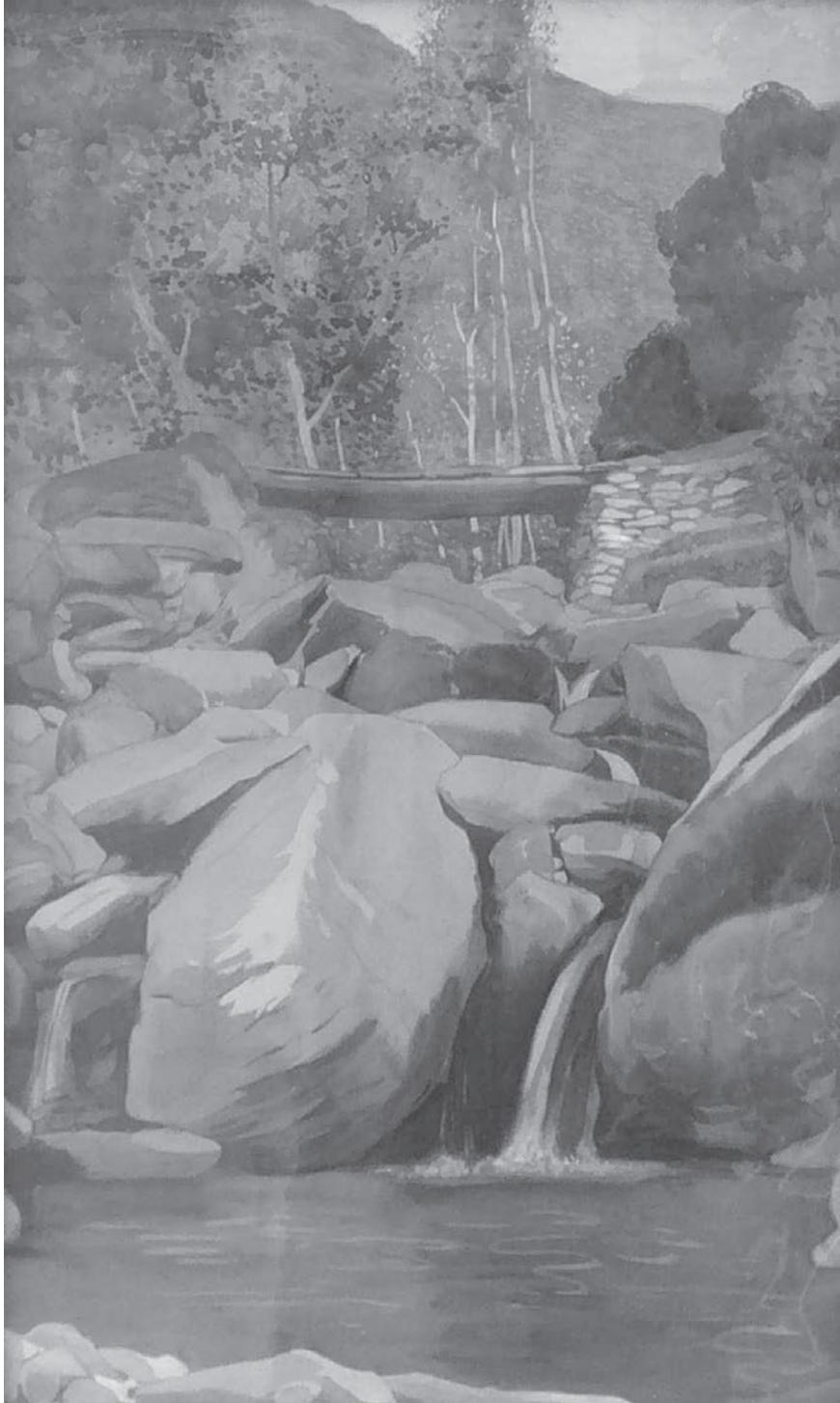
Se crede che quei Signori possano spaventarsi [...] io potrei rinnovar la proposta, di sostenere io personalmente la metà [delle spese]. In questo caso però, pur cedendo l'uso della collezione intera dovrei riservarmi il diritto di proprietà di una parte almeno delle opere¹¹.

¹⁰ In ATV, Collezione Paschetto. Progetto Paolo Paschetto per l'illustrazione artistica delle Valli Valdesi (1917-1921), lettera al prof. Giovanni Luzzi, Roma, 20 giugno 1917.

¹¹ *Ibid.*



Paolo Paschetto, [Fondovalle dai prati del Pellice], s.d., olio su cartone



Paolo Paschetto, Barma Pria, s.d., guazzo



Paolo Paschetto, [Volto di donna in costume valdese], s.d, tempera

L'8 settembre 1917 Luzzi e Jahier presentarono la loro relazione su «lo studio di un progetto di lavoro illustrato, inteso a far meglio conoscere, in Italia e all'Estero, la Chiesa Valdese e l'opera sua»¹².

In questa si legge che nella prima seduta, l'11 giugno 1917, furono decisi i «capisaldi» dell'opera. Innanzi tutto avrebbe dovuto costituirsi di diverse parti: la prima con la descrizione e l'illustrazione dei luoghi principali delle valli valdesi; la seconda sulla storia del popolo e della Chiesa Valdese, con l'illustrazione dei luoghi celebri, dei personaggi, dei costumi, fino all'editto di emancipazione del 1848; la terza

dall'editto di emancipazione fino al presente, con la storia della Missione valdese. La terza parte, seguita da illustrazioni delle chiese e delle principali opere, aveva lo scopo di spiegare gli obiettivi della Chiesa Valdese in Italia e la sua ragione d'essere.

Inoltre fu deciso di eseguire più edizioni dell'opera: un volume popolare di 350 pagine circa, con illustrazioni xilografiche e acqueforti, un'edizione di lusso dello stesso volume in soli 2.500 esemplari per omaggi speciali, e un album che, oltre le xilografie e le acqueforti avrebbe dovuto contenere altri disegni: «per conservare – si legge nella relazione – in una ricca collezione artistica, il ricordo di luoghi, di costumi, di fatti, che il tempo tende pur troppo a fare scomparire»¹³.

Fu inoltre stabilito che per la seduta successiva, a Torre Pellice nel periodo del Sinodo, venissero presentati i preventivi per l'esecuzione artistica e tipografica dell'opera.

La commissione si riunì il 6 settembre 1917, prendendo in esame i preventivi di spesa presentati da Paschetto e dall'Arte della Stampa di Firenze. Per la parte artistica il costo fu stabilito a £ 15.085 comprendenti, oltre al materiale artistico, anche i viaggi da Roma a Torre Pellice e viceversa (nel numero di sei all'anno per tre anni), i trasporti da Torre alle valli circostanti, e i soggiorni fuori Roma (vitto e alloggio per circa sei mesi all'anno: due mesi

¹² In ATV, Collezione Paschetto. Progetto Paolo Paschetto per l'illustrazione artistica delle Valli Valdesi (1917-1921), Relazione della Commissione nominata dalla Venerabile Tavola per lo studio di un progetto di lavoro illustrato, inteso a far meglio conoscere in Italia e all'Estero la Chiesa Valdese e l'opera sua, Torre Pellice, 8 settembre 1917.

¹³ Ivi, p. 2.

nel periodo estivo, due in quello autunnale, uno in quello invernale e uno in quello primaverile). Per la pubblicazione dei volumi, invece, il preventivo di spesa fu stabilito a £ 32.000, così suddivise: £ 15.000 per i 2500 esemplari di lusso (al costo di £ 6 per copia), £ 17.000 per i 7500 esemplari d'edizione comune (al costo di £ 2.22 per copia).

La commissione si sentì di raccomandare caldamente alla Tavola l'impresa, mettendo in rilievo i vantaggi derivanti da tale lavoro.

Il lavoro sarebbe di una utilità indiscutibile per far conoscere all'Italia l'opera nostra ch'essa quasi interamente ignora o della quale ha un'idea imperfetta o falsa.

Il lavoro, per la parte artistica almeno, è certo che avrebbe una esecuzione squisita. Il Prof. Paschetto [...] metterebbe, non solo l'impegno suo, ma tutto il suo cuore in questo lavoro; e si propone di eseguirlo con uno spirito di abnegazione superiore ad ogni elogio.

Il gravare della spesa, che verrà alquanto alleggerito dal ricavato della vendita dei volumi in Italia potrebbe essere alleggerito in modo anche più considerevole, se dell'opera si lanciasse una edizione inglese nel commercio librario d'Inghilterra e America. [...] E' nostra profonda convinzione che un lavoro di questo genere, se vuol Raggiungere lo scopo suo in mezzo a un popolo come il nostro che ha così suo il senso dell'arte, deve essere, non soltanto buona per la sostanza, ma anche bello, artisticamente elegante nella sua forma¹⁴.

Luzzi e Jahier suggerirono inoltre di preparare un'edizione in lingua inglese e proporla al mercato inglese e americano per ottenere un maggior ricavato e compensare così le spese.

Tale relazione fu letta alla Tavola dal prof. Jahier durante la seduta dell'11-14 settembre 1917. I membri della Tavola, considerato il fatto che le £ 15.000 rappresentavano le uniche spese del lavoro¹⁵, deliberarono di approvare le



Paolo Paschetto, *[Tempio dei Coppieri]*, s.d. (ante 1919), olio su cartone

¹⁴ Ivi, pp. 4-5.

¹⁵ Infatti Paschetto prestò la sua opera gratuitamente.



Paolo Paschetto, [Torre Pellice, scuola dell'Inverso], s.d, olio su tela

proposte della commissione, per l'esecuzione della parte artistica del progetto. La Tavola si assunse inoltre l'onere dell'intera somma necessaria e si prese l'impegno di redigere con il pittore regolare contratto¹⁶.

La notizia dell'approvazione del progetto fu subito comunicata a Paschetto, il quale si dichiarò «lieto di poter così intraprendere serenamente il lavoro tanto vagheggiato»¹⁷.

Nella stessa lettera chiese che fosse redatto «un elenco di località e edifici importanti per la storia valdese o anche soltanto di qualche interesse in attinenza ai costumi ormai passati e alle varie leggende arrivate fino a noi». La lista doveva servire all'artista per preparare una bozza di itinerario, in modo da utilizzare al meglio il poco tempo che aveva a disposizione.

Pochi giorni dopo, in una missiva indirizzata al Moderatore, dichiarava:

Sono pienamente soddisfatto e non posso fare a meno di esprimere a Lei, Sig. Moderatore, tutta la gratitudine che sento di dovere alla Tavola che, colla decisione presa, mi dà modo di poter intraprendere l'opera, come da vari anni ho ardentemente vagheggiato. Ora sarà mia ambizione compier-

¹⁶Firmato dal Moderatore Giampiccoli, rappresentante della Tavola Valdese, e da Paolo Paschetto il 1° ottobre 1918, in ATV, Collezione Paschetto. Progetto Paolo Paschetto per l'illustrazione artistica delle Valli Valdesi (1917-1921).

¹⁷ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera al professor Jahier, Roma, 21 settembre 1917.



Paolo Paschetto, Abbandono invernale, s.d., olio su cartone

la con tutta la coscienza di artista e di valdese, e con tutto il più caldo entusiasmo per cui nessuna delle tante difficoltà che potrò incontrare, riuscirà a stancarmi¹⁸.

Quando, nel settembre del 1919, la commissione per l'illustrazione artistico-storica delle valli valdesi si riunì, i lavori pronti erano già cento, solo relativi ai luoghi della val Pellice¹⁹. Ultimato il lavoro per quella valle, Paschetto lo avrebbe portato a conclusione illustrando la val d'Angrogna, la val Chisone e la val Germanasca.

Due anni dopo, nel settembre del 1921, il lavoro non era ancora concluso:

...il lavoro affidato al Prof. Paschetto doveva essere compiuto per il gennaio 1921. [...] Varie ragioni hanno fatto ritardare il compimento dell'opera, [...] fra le principali sono queste due: tre viaggi fuori alle Valli andati a vuoto a motivo del mal tempo, e il grande aumento del prezzo di tutto il materiale necessario al lavoro²⁰.

¹⁸ ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera al Moderatore Ernesto Giampiccoli, Roma, 28 settembre 1917.

¹⁹ Queste cento opere furono esposte per la prima volta durante il Sinodo del 1919. La mostra si tenne in due sale della scuola normale di Torre Pellice: cfr. «L'Echo des Vallées», 19 settembre 1919, p. 2.

²⁰ In ATV, Collezione Paschetto. Progetto Paolo Paschetto per l'illustrazione artistica delle Valli Valdesi (1917-1921), Verbale della Commissione per la Illustrazione Artistico Storica delle Valli Valdesi.

Il lavoro comunque proseguiva; le opere ultimate erano 160: 140 rappresentavano località storiche o caratteristiche e 20 raffiguravano donne con il tradizionale costume valdese.

Secondo la commissione, entro la fine della primavera del 1922 il lavoro sarebbe stato terminato. In realtà esso fu finito solo nella primavera del 1923, come apprendiamo dalle parole di Paschetto in una lettera al Moderatore datata 3 giugno '23:

Sto facendo – per mia istruzione e soddisfazione – il bilancio del mio lavoro di illustrazione delle Valli Valdesi; lavoro che ho potuto completare finalmente nel mio ultimo viaggio alle Valli del mese scorso²¹.



Paolo Paschetto, Monte Viso da Pian del Re, s.d., olio su cartone

Così, dopo otto anni dalla prima lettera del 1915, il lavoro era finalmente concluso, anche se non tutto andò come auspicato. In una lettera del 19 agosto 1930 Paschetto scriveva al nuovo Moderatore:

Da vario tempo avevo l'impressione che la collezione [...] da me data in dono alla Chiesa Valdese [...] anziché essere alcunché di utile nel senso che Egli [il Moderatore Giampiccoli] e io avevamo immaginato, era venuta a rappresentare per l'attuale amministrazione della Tavola un ingombro alquanto imbarazzante. [...] la collezione che fu da me ordinata [...] da tre anni è di nuovo stata più volte manomessa e trovasi in completo disordine. [...] Le rammento soltanto che l'accordo non è stato mantenuto; che la collezione mal custodita ha subito deterioramenti; che qualche opera manca. Ciò mi autorizzerebbe ad esigere pienamente e semplicemente la restituzione delle mie opere. [...] a meno che la Tavola stessa richieda formalmente di provvedere definitivamente secondo quanto stabilisce il contratto...²²

²¹ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera di Paolo Paschetto al sig. Rostan, Roma, 3 giugno 1923.

²²ATV, Collezione Paschetto. Corrispondenza, 1 (1912-1952), lettera di Paolo Paschetto al Moderatore della Tavola Valdese, Torre Pellice, 19 agosto 1930.

Da questo momento, contrariamente alla volontà di Paschetto, si perse il concetto di unità della collezione: alcune tavole furono donate a enti e organizzazioni evangeliche, altre furono spostate nell'appartamento di servizio dei moderatori.

Nell'ottobre del 1983 furono inventariate 155 opere, divise tra gli uffici della Tavola Valdese di Torre Pellice e di Roma, il Museo Valdese e la Casa delle Diaconesse di Torre Pellice. Nel 1984 si cominciò a parlare di riunire la collezione, anche in vista della ricorrenza dei cento anni della nascita del pittore. Finalmente, agli inizi degli anni Novanta, la collezione fu riunita (a parte le opere già donate) e trovò posto presso l'Archivio della Tavola Valdese, a Torre Pellice.

Attualmente le opere che possono essere ricondotte alla serie eseguita per il progetto di illustrazione delle Valli sono 129: è però difficile individuarle con precisione, in quanto l'archivio ospita altre opere di Paschetto e molte di esse non riportano la data di esecuzione.

Con il progetto di illustrazione delle valli valdesi Paschetto intendeva creare un ampio affresco del suo paese natìo, del suo paesaggio, degli abitanti, dei costumi e delle tradizioni che lo rendono, se non diverso, almeno particolare grazie alla fede protestante.

Oggi è particolarmente difficile ricostruire l'itinerario seguito dal pittore, ma osservando le opere appare chiara la volontà di rappresentare le valli nel loro aspetto più intimo, più familiare, più personale. Infatti, sebbene il progetto avesse lo scopo di far meglio conoscere i luoghi valdesi in Italia e all'estero, mancano del tutto raffigurazioni dei luoghi più celebri, quelli che ancora oggi rappresentano le valli all'esterno. Non vengono ritratti infatti né l'aula sinodale, né il tempio di Torre Pellice, né il Collegio. Al loro posto troviamo invece molte borgate, persone ritratte nella loro quotidianità, e soprattutto numerosi paesaggi. Questi ultimi sono forse poco significativi per chi non conosce la storia valdese, ma al contrario ricchi di significati per l'artista, che ne conosceva l'importanza per la storia e per la fede.

Per Paschetto la contemplazione del paesaggio non era pura volontà estetica, o puro legame affettivo. La natura era per lui il luogo della creazione divina, dell'incontro tra uomo e Dio, luogo ancora incontaminato in cui è possibile ritrovarsi e dialogare con il Creatore e il creato.

In una nota autobiografica redatta negli anni Trenta scriveva: «nel paesaggio stesso sono andato cercando non certo esibizione di tecnica, virtuosità artistica, ma narrazione di esperienza intima, sfogo di uno stato d'animo»²³.

La pittura è quindi un mezzo di riflessione e allo stesso tempo uno strumento per esprimere un sentimento, una preghiera. La sua arte è infatti

²³ P. A. PASCHETTO, *Miei brevi cenni autobiografici* in *Paolo Paschetto 1885-1963*, catalogo della mostra, Torino, Regione Piemonte – Provincia di Torino – Società di Studi Valdesi, 1985, p. 103.

semplice, immediata, fortemente comunicativa e di facile lettura, per la volontà, la necessità di trasmettere un messaggio.

È importante tuttavia notare che i luoghi da lui rappresentati, spesso riconoscibili e rintracciabili, hanno un significato “altro”, sono eletti a luogo emblematico. Vi sono infatti le “scuole Beckwith”²⁴, a testimoniare l’importanza dell’istruzione e della cultura; i templi del Serre, di Pra del Torno, Roccapiatta, Massello, Rodoretto, nei secoli distrutti e con tenacia ricostruiti; i monti, considerati non come ostacolo o barriera, ma come rifugio, luogo di protezione. Rare sono le figure umane, esclusivamente femminili, e delle classi più umili: donne



Paolo Paschetto, Magna valdese che fila,
s.d., olio su tela

che si recano al culto domenicale indossando il costume tradizionale o un’anziana intenta a filare, allusione al passato, alla storia. Significativamente torna più volte la figura di Giosuè Gianavello eroe contadino, esempio di coraggio e di fede.

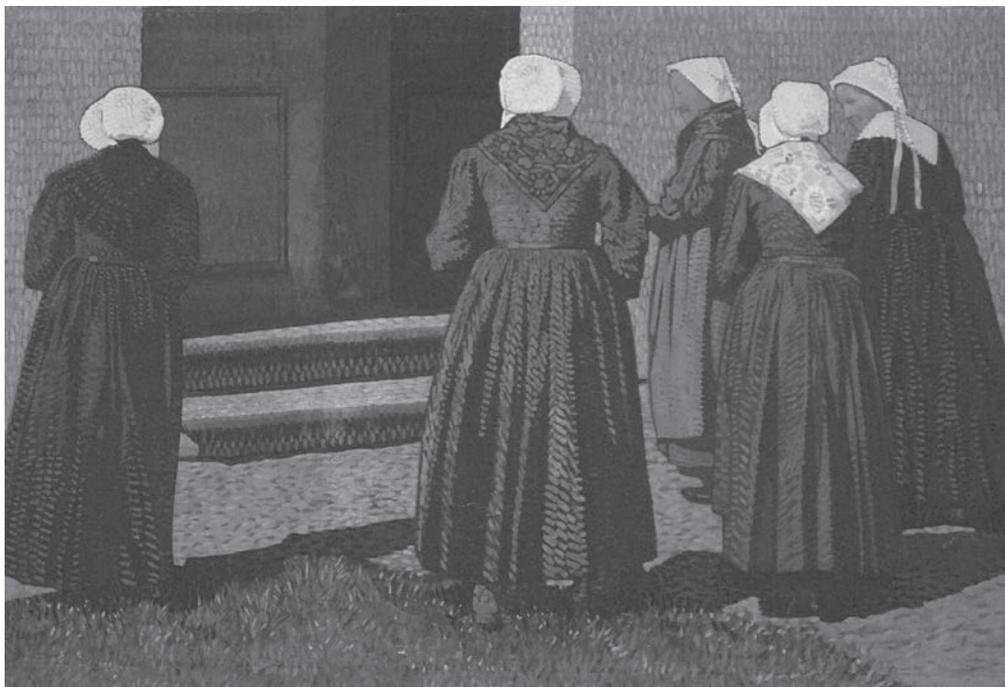
Solo un quadro presenta un soggetto anomalo rispetto agli altri: si tratta dell’opera che ritrae il Monviso. Probabilmente questo quadro fu allegato alla collezione solo “per fare numero”; infatti, in base al contratto l’autore, alla fine del lavoro, avrebbe dovuto consegnare alla Tavola Valdese 200 pezzi in totale.

Una serie di opere invece colpisce per la piccola dimensione (23x16,5 cm); si tratta probabilmente di una serie di disegni preparatori che avrebbero poi dovuto essere sviluppati in quadri di dimensioni maggiori, come dimostrano *La scuola della Ravadera*, *La Gianavella inferiore* o *I Gignous*, in cui i

²⁴ Piccole scuole di quartiere che ebbero particolare sviluppo nell’Ottocento grazie all’iniziativa del generale inglese Charles Beckwith. In alcuni decenni riuscì a dotare tutte le borgate valdesi di un edificio scolastico, e nel 1848 questi raggiunsero il considerevole numero di 169.



Paolo Paschetto, [La Gianavella inferiore], s. d. (1917-19), olio su tela



Paolo Paschetto, *[Donne al tempio]*, s.d., (1917-19), olio su tela

soggetti sono stati prima abbozzati e poi ampliati e minuziosamente descritti nelle opere più grandi.

Alcune opere si discostano dalle altre per quanto riguarda la stesura della materia pittorica. Nella maggioranza dei quadri l'elemento cromatico è applicato con pennellate cariche e dense, invece in altri, come *Magna valdese che fila*, *Donne al culto*, *La Gianavella inferiore* o *I Gignous* il colore è applicato a tratti grazie ai quali vengono accostate diverse sfumature del medesimo colore o tonalità completamente differenti. Attraverso questa tecnica i dipinti risultano più luminosi, limpidi.

Il lavoro illustrato per far conoscere la Chiesa valdese in Italia e all'estero non fu mai portato a termine, ma grazie alla sua volontà Paschetto ci ha lasciato, come eredità, un ampio e particolareggiato sguardo sui luoghi della nostra storia.

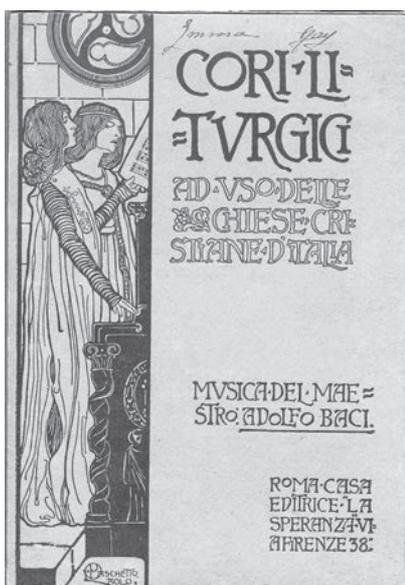


Paolo Paschetto, *Vista da Piampra*, tritico, s.d., olio su cartone

La formazione di Paolo Antonio Paschetto fino al 1910

di Anna Bellion

L'arte di Paolo Paschetto (Torre Pellice 1885-1963) è stata ampiamente studiata per quanto riguarda la maturità, mentre finora mancava del tutto una ricerca sugli anni della sua formazione e le sue opere giovanili. Dal momento che l'artista crebbe e studiò a Roma, per ricostruire l'ambiente artistico della capitale in quegli anni la mia ricerca* ha avuto inizio dallo spoglio dei quotidiani e dei periodici dell'epoca e da un'indagine presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti, l'Archivio Centrale dello Stato e alcune biblioteche.



Copertina del volume *Cori liturgici ad uso delle Chiese Cristiane d'Italia*, Roma, 1904

Nel mettere in luce i diversi aspetti della personalità artistica di Paschetto, che fin da giovanissimo caratterizzano le sue opere, è emersa una continuità fra tutto ciò che l'artista sperimentava mentre era ancora studente e le opere della maturità, seppur con una naturale evoluzione della tecnica; a dimostrazione che fin dall'inizio della carriera ebbe le idee ben chiare su ciò che voleva trasmettere, e sul modo in cui voleva farlo.

In questa sede ho esposto soltanto i temi principali che sono emersi dalla ricerca, con una ristretta scelta di illustrazioni per ciascun

* Il presente articolo trae spunto dalla mia tesi di laurea in Storia dell'arte moderna dal titolo *La formazione di Paolo Antonio Paschetto fino al 1910*, discussa nell'anno accademico 1999-2000 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, relatore Giovanni Romano. Per ulteriori approfondimenti dei temi trattati rimando alla mia tesi di laurea.

Desidero ringraziare di cuore la signora Mirella Paschetto Jalla, per la grande disponibilità e l'affetto con il quale ha seguito l'elaborazione della mia tesi: senza di lei la mia ricerca non avrebbe potuto svolgersi.

tema. Le opere analizzate sono state tutte eseguite negli anni tra il 1904 ed il 1910.

La collaborazione con le case editrici evangeliche.

Nel 1904, Paolo Paschetto, diciannovenne e iscritto al primo e secondo anno dell'Istituto di Belle Arti di Roma, fu incaricato di decorare le copertine di due volumi editi da La Speranza, organo editoriale della Chiesa Metodista: *i Cori liturgici ad uso delle Chiese Cristiane d'Italia*, e il *Manuale di Omiletica* di Guglielmo Burt. Per la casa editrice Claudiana di Torino disegnò invece la copertina del libro di Giovanni Luzzi, *Il movimento nazionale degli studenti cristiani*.

Iniziò così per l'artista un rapporto di collaborazione con le case editrici protestanti che sarebbe durato lungo tutto il corso della sua vita. Non è dato sapere se Paschetto fosse stato incaricato perché era figlio di un pastore conosciuto e stimato o se lui stesso avesse proposto di illustrare delle copertine per i libri in modo da avere un'occasione di lavoro e di guadagno, mentre era ancora studente, o ancora per poter dimostrare al padre che lo studio dell'arte non l'avrebbe distolto dal rispetto dei valori cristiani. Da uno suo scritto autografo si apprende infatti che il padre Enrico avrebbe voluto che il figlio ultimasse gli studi classici, ma, che ottenuta la licenza ginnasiale, Paolo, che aveva una grande passione per il disegno, riuscì a convincerlo ad iscriverlo all'Istituto di Belle Arti¹. Non fu una scelta facile, e il padre, prima di accettare, volle sentire il parere del direttore dell'Istituto, costretto infine ad arrendersi anche alle esortazioni di parenti, amici e colleghi². Dopo aver studiato con un insegnante privato, il 13 ottobre 1903 Paolo fu ammesso a frequentare le lezioni dell'Istituto. Il ragazzo, che dimostrò fin da giovane una grande tenacia e convinzione, si impegnò duramente nel corso dell'anno scolastico, tanto da essere premiato con una medaglia di bronzo nella disciplina dell'"ornato"³. Nell'ambito del corso erano impartite agli allievi le nozioni di disegno a mano libera e copia dal vero⁴: non a caso, le prime opere edite di Paschetto furono dei disegni.

Fin dai lavori giovanili si rileva un'attenzione particolare ai temi trattati nei libri: la decorazione è di solito pertinente al testo, o in modo esplicito (come nel caso delle donne che cantano per *Cori liturgici ad uso delle Chie-*

¹ P. A. PASCHETTO, *Intervista*, databile intorno al 1950, documento autografo dell'Archivio Paschetto, Torre Pellice.

² P. SANFILIPPO, *Paolo Paschetto pittore, una personalità del Battismo italiano*, in «Il Messaggero Evangelico – Il Testimonio», LXXIII, 21, 20 novembre 1956, p. 387.

³ Roma, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Registro delle Iscrizioni alle scuole dell'Istituto dall'anno scolastico 1900-1901*, p. 65.

⁴ Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo AA. BB. AA., 1898-1907, III versamento, III parte, busta n. 1, fascicolo n. 2 (Programmi relativi alle Scuole del Corso Comune).



Acquerello senza titolo, 12 luglio 1905.
Archivio Paschetto, Torre Pellice

una profonda conoscenza della Bibbia e del simbolismo biblico, e anche, lungo tutto il corso della sua carriera, il desiderio di mantenere uno stretto rapporto con la chiesa nella quale era stato cresciuto ed educato.

Paschetto aveva una fede profonda e radicata, e seppe sempre testimoniare, con la sua opera, la bellezza del creato e la pace interiore che derivano dall'amore di Dio. In una chiesa nella quale l'uso delle immagini non era e non è tuttora abituale, l'artista si dimostrò un innovatore e, grazie alla sua sensibilità, seppe portare la bellezza dove non era consueta, senza tuttavia offendere il sentimento dei fratelli credenti.

La scuola e le vacanze.

La prima opera pittorica conservata di Paolo Paschetto è un acquerello, firmato e datato 12 luglio 1905, di piccole dimensioni. Non ha un titolo, in quanto probabilmente si tratta soltanto di un'esercitazione scolastica, eseguita durante le vacanze estive a Torre Pellice. L'artista, ventenne, scelse di dipingere dei paesaggi esterni ad acquerello: una tecnica che ben si presta ad opere di piccolo e medio formato realizzate *en plein air* ed era forse anche quella che conosceva meglio, poiché a scuola se ne serviva per la realizzazione dei progetti decorativi e architettonici. Il fatto che l'autore si

se *Cristiane d'Italia*), o con l'utilizzo di soggetti con una forte valenza simbolica (ad esempio il libro aperto e la lucerna per il *Manuale di Omiletica*). Questa caratteristica sarebbe rimasta in tutta l'opera di Paschetto, dalla gioventù fino all'età matura, insieme alla sua collaborazione con l'editoria protestante. Solo negli anni tra il 1904 ed il 1910, l'artista, ancora studente, decorò e a volte illustrò ben 14 tra libri e riviste, esclusivamente per committenti evangelici.

Dalla cura con cui Paschetto scelse i soggetti per i diversi testi emerge, oltre ad una vasta cultura artistica,

impraticasse nella tecnica pittorica è significativo, poiché in quegli anni all'Istituto di Belle Arti di Roma non esisteva ancora una cattedra di pittura.

Verso la fine del 1904, infatti, gli allievi dell'Istituto di Belle Arti, per ottenere quell'insegnamento ed altre riforme nella scuola, si riunirono in un'associazione, l'"Unione tra gli studenti di Belle Arti", della quale egli fu eletto segretario⁵. Ci appare quindi un Paschetto diverso da quello noto, solitamente schivo: il giovane accettò di rappresentare i compagni, con loro si astenne dal frequentare le lezioni per una decina di giorni, e addirittura scrisse al Ministro dell'istruzione pubblica per far valere le ragioni dell'Unione. I giovani denunciarono la gravità della situazione di Roma, dove non esiste la cattedra di pittura, e rilevavano che in città meno importanti della capitale quest'insegnamento fondamentale veniva già impartito. Per quella cattedra proposero il nome di Francesco Paolo Michetti (un pittore abruzzese, all'epoca cinquantacinquenne, che si affermò rapidamente per l'estremo realismo della sua pittura), con l'appoggio del direttore e di alcuni professori. La risposta del ministro, senza però assecondare le richieste degli studenti, affermò che avrebbe tenuto conto della richiesta nel momento in cui sarebbe stata varata la riforma⁶.

Gli studenti dell'Unione organizzarono anche due mostre dei loro lavori, visitate e recensite da numerosi critici e giornalisti. Nella prima, del 1904, Paolo Paschetto espose opere sia pittoriche sia grafiche, delle quali però si ignorano i titoli. Fu definito «un divisionista che sente molto il colore, ma troppo trascura il disegno»⁷: da cui capiamo soltanto che in quell'occasione mise in mostra opere "alla moda". Nella seconda, nel 1906, espose degli ex libris, «corretti disegni a bianco e nero»⁸, e dei paesaggi alpini «geniali nella scelta e signorili e semplici nella fattura, benché – e di ciò non gli si deve far troppo carico – egli non abbia ancora l'occhio e la mano abituati a sentire la infinita varietà cromatica delle erbe, né la trasparenza gemmea dei cieli alpini, su cui ogni forma si rileva chiara e precisa»⁹.

Lacquerello qui pubblicato probabilmente non fu esposto, eppure in esso si scorgono già alcune caratteristiche che ricorrono nelle opere di tutta la sua vita: un'attenzione minuziosa, quasi amorevole, per i particolari. Le pietre, ad esempio, sono dipinte ad una ad una e, grazie all'uso sapiente di luci e ombre, l'edificio, ormai abbandonato, con le ragnatele alle finestre dai

⁵ L'It. (Primo Levi), *L'Unione tra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti*, in «La Tribuna», XXII, 360, 28 dicembre 1904, p. 3.

⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo AA. BB. AA., 1898-1907, III versamento, III parte, busta n. 72.

⁷ GOL. II (Giacinto Stiavelli), *Esposizione all'Istituto di Belle Arti*, in «Avanti!», IX, 2902, 1° gennaio 1905, p. 3.

⁸ *Gli studenti di Belle Arti*, in «L'Osservatore Romano», XLVI, 29, 4 febbraio 1906, p. 2.

⁹ L. SERRA, *Lesposizione degli studenti di Belle Arti*, in «Fanfulla della Domenica», XXVIII, 6, 11 febbraio 1906, p. 4.



Auguri sinceri, 1905, disegno a china.
Archivio Paschetto, Torre Pellice

vetri rotti (*ombra*), rivive grazie all'interesse dell'artista, che lo sceglie come soggetto, affinché la sua storia non vada perduta (*luce*).

Durante tutta la carriera Paschetto scelse di dipingere case semplici, di persone comuni, anziché occuparsi di edifici pubblici o monumenti. Anche quando dipingeva i templi valdesi, non li ritrasse nella loro maestosità, ma come luoghi semplici nei quali le persone, a volte presenti, si riuniscono per pregare.

Le opere di Paschetto possono essere considerate testimonianza di quello che era ed oggi non è più, o è cambiato. L'artista stesso volle intenzionalmente trasmettere questo lascito prezioso, come espressione del profondo affetto per le valli valdesi, documentando, nel modo più minuzioso possibile, il loro paesaggio naturale ed umano.

L'uso dei simboli.

Fin da giovanissimo Paolo Paschetto dimostrò di conoscere molto bene il linguaggio dei simboli, dei quali si servì per trasmettere precisi messaggi. Nella sua opera alcuni soggetti ricorrono frequentemente: la lucerna, le fiamme, le ali, i cuori, le rose, i libri, i tralci, e tanti altri ancora.

Quelli presenti in un piccolo biglietto «Auguri sinceri» del 1905, dedicato allo scorrere del tempo, sono tra quelli più ricorrenti nella grafica dell'artista. Vi è raffigurata una clessidra, sormontata da ali, in cui la sabbia nella parte superiore volge al termine, così come anche l'anno 1905 stava per terminare.

Le ali, che in questo caso rappresentano semplicemente la volatilità ed il fluire del tempo, in numerose altre opere hanno una forte valenza religiosa, allusiva (ad esempio indicano la presenza di Dio, la preghiera, la risurrezione). Paschetto le utilizzò tuttavia anche per un francobollo del 1945, «Espresso», per le Poste Italiane, naturalmente con tutt'altro significato. Poiché ciascun soggetto può prestarsi a diverse interpretazioni, a seconda del

contesto nel quale è inserito, l'artista dimostrò di saper scegliere simboli semplici, che potessero essere compresi da tutti, e non soltanto dalle persone colte ed istruite.

Nel biglietto sono raffigurati due libri, accostati. Il primo è chiuso e se ne scorge soltanto il dorso, che riporta, tra due piccoli cuori, la data 1905, a simboleggiare l'imminente fine dell'anno in corso. Il secondo, invece, è aperto, e sulla pagina destra si legge la data 1906, racchiusa in una cornice, mentre la pagina sinistra non è visibile. Da questo secondo libro sporgono alcuni segnalibri, formati da un filo al quale è appeso un ciondolo: due di questi pendenti hanno forma di cuore. All'angolo inferiore destro del tomo è inoltre disegnata una ragnatela, alla quale è appeso un piccolo ragno morto: anche questi ultimi due soggetti sono simboli dello scorrere del tempo. I libri, aperti o chiusi, con un testo scritto o con le pagine bianche, compaiono molto frequentemente nella grafica di Paschetto: solo negli anni tra il 1904 ed il 1910 ne ho trovati ben 13.

Un altro simbolo che compare più volte nei lavori dell'artista è il cuore: per un certo periodo lo troviamo nel tondo della firma, sotto il cognome: esso appare come elemento decorativo negli oggetti di arredamento, nelle vetrate e nelle copertine di alcuni libri e riviste; orna inoltre le stoffe di alcuni

dei vestiti delle donne disegnate da Paschetto.

Inoltre, l'opera in oggetto è incorniciata da un intreccio di rami e fiori di rosa. Paschetto si ispirò alla moda del tempo, che faceva largo uso di cornici come motivo decorativo per abbellire le pagine scritte, i disegni e i dipinti: sin dalla fine dell'Ottocento si diffuse in Europa l'arte della decorazione del libro, grazie alle opere di artisti come William Morris, Gustav Klimt, Aubrey Beardsley.

Spicca, sempre in questo disegno, un miscuglio delle due tendenze dell'Art Nouveau, quella lineare e quella floreale. Lo stile lineare, che predilige l'uso di linee curve, a serpentina, dette «a coup de fouet», cioè flessuose come una frusta che schiocca, è stato qui utilizzato per la resa



Copertina del mensile «Vita gioconda. Giornale dei fanciulli», Roma, 1906

non solo dei rosai, ma anche di alcune parti della scritta «Auguri sinceri». Le rose, invece, in questo caso solo abbozzate dall'artista ed in opere leggermente successive meglio definite, con i petali separati e disegnati ad uno ad uno, si ispirano alla tendenza floreale, che abbellisce i manufatti con decori tratti dal mondo vegetale (per lo più con il tratteggio di fiori e tralci).

L'arte per i bambini.

L'Art Nouveau aveva tra i suoi propositi quello di portare il senso della bellezza in ogni cosa; le linee sinuose vengono infatti impiegate non solo nella grafica editoriale, ma anche nella decorazione degli oggetti di uso quotidiano, nella pittura e nell'architettura: l'utile deve identificarsi con il bello.

L'arte si dedicava quindi anche ai bambini, per educare il loro senso estetico: Paschetto fece suo questo concetto, creando alcune opere per i più piccoli. Per «Vita Gioconda» del 1906 lo schema utilizzato è quello già proposto nel biglietto di auguri, e cioè una cornice con un disegno all'interno. La cornice rimase invariata nei vari numeri della rivista, mentre solo in un caso il disegno al suo interno è di Paschetto. La collaborazione con «Vita Gioconda» durò per molti anni e dopo il 1910 l'artista creò altri soggetti per le cornici, disegnando fiori, bambini e giocattoli.

L'influsso dell'Art Nouveau traspare dagli elementi scelti per formare la cornice: rose, tralci di rosaio e nastri, che, con le loro linee serpentine, danno movimento e leggerezza alla composizione. Le rose ed i nastri sono soggetti ripresi più volte dall'artista, che li utilizzò nella grafica editoriale, nella decorazione murale e nelle vetrate. In questa cornice troviamo nuovamente raffigurati dei piccoli cuori. Nel disegno interno è ritratta una bambina, seduta su un prato, intenta a leggere un libro. Nel cielo corrono delle nubi, assai simili dal punto di vista stilistico a quelle disegnate in un'opera di Adolf Böhm per la rivista austriaca «Ver Sacrum» del 1898¹⁰. L'immagine della piccola lettrice è chiaramente un omaggio al pubblico della rivista evangelica.

L'attenzione rivolta ai committenti si rileva anche in alcuni disegni che Paschetto preparò nello stesso anno per un concorso di copertine per «Il giornalino della Domenica», edito a Firenze. L'artista non vinse il concorso, ma gli furono comunque pubblicate quattro copertine, raffiguranti, in tre casi bambini che leggono, e in un caso un bimbo che scrive su una lavagnetta¹¹.

¹⁰ «Ver Sacrum», I, 6, luglio 1898, p. 20.

¹¹ F. PAOLIERI, *L'esposizione dei bozzetti per il Giornalino della Domenica*, in «Fieramosca. Giornale del popolo», XXVI, 325, 21 novembre 1906, p. 3.

L'affetto per i fanciulli compare nuovamente qualche anno più tardi, nel 1908, con la copertina del periodico «La Scuola Domenicale», nella quale un fanciullo legge la Bibbia sotto lo sguardo della sua monitrice.

Nel 1910 realizzò la copertina di un libro per bambini, *Gli uccelletti di mamma Corneille*, pubblicato dalla Casa editrice metodista.

Egli fu sempre molto attento a soddisfare il pubblico al quale si rivolgevano le opere; conosceva infatti perfettamente gli stili della sua epoca, ma li interpretò con una sensibilità personale. Emerge qui un nuovo aspetto della sua personalità: egli non si limitava a lavorare per le case editrici evangeliche, ma, fin da quando era studente, partecipò a mostre e concorsi, in modo da farsi conoscere ed avere la possibilità di ricevere premi e offerte di lavoro.

L'interesse per il mondo giovanile è dimostrato anche dalla sua efficiente partecipazione all'ACDG (Associazione Cristiana dei Giovani) e dall'attività didattica. Insegnò infatti Disegno nelle scuole fin dall'anno scolastico 1907-1908, poiché in una sua lettera autografa del 12 aprile 1907 indirizzata al ministro dell'Istruzione, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, risalente a quando era ancora studente, chiese di ottenere il diploma di abilitazione all'insegnamento del disegno nelle Scuole secondarie per titoli, senza quindi dover sostenere il relativo esame. Dichiarò di averne bisogno urgentemente, in quanto aveva ricevuto la duplice offerta di un posto all'estero per l'insegnamento dell'acquerello, e di un altro in Italia per il disegno. Paschetto allegò alla richiesta una lunga serie di titoli, a riprova della propria abilità ed esperienza in ambito artistico, e nell'adunanza della Giunta superiore di Belle Arti del 1° maggio 1907 gli fu concessa l'abilitazione richiesta:

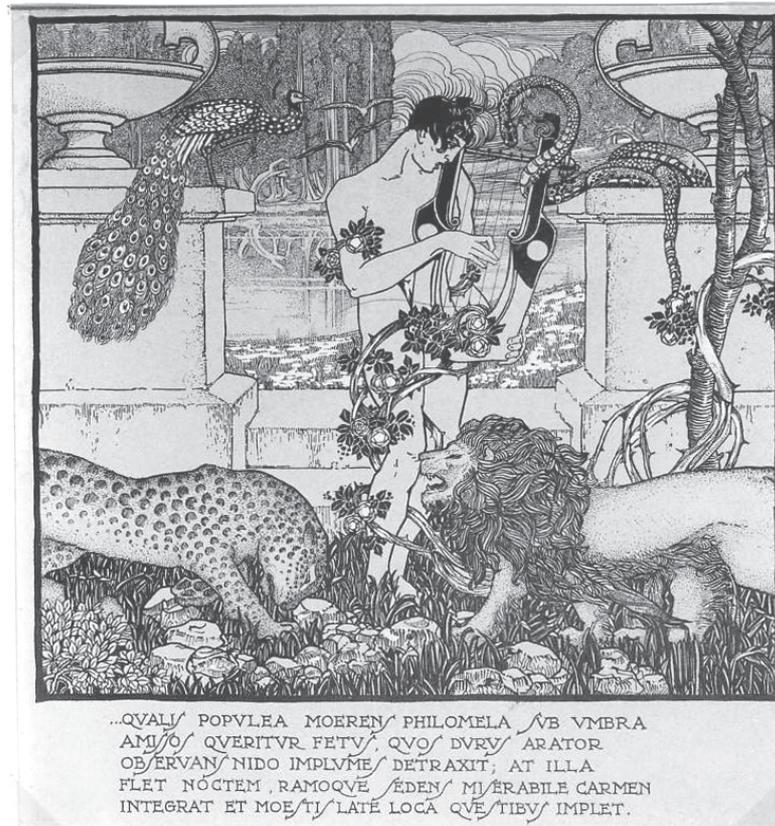
Veduta la dimanda ed i titoli del sig. Paolo Antonio Paschetto, ed esaminati i saggi grafici assai commendevoli da lui presentati, a dimostrazione della sua abilità nei vari rami del disegno, la Giunta è di parere che al Paschetto possa essere conferita l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali¹².

Dal 1914 al 1949, quando raggiunge l'età della pensione, fu dapprima assistente ed in seguito titolare della cattedra di Ornato all'Istituto di Belle Arti di Roma.

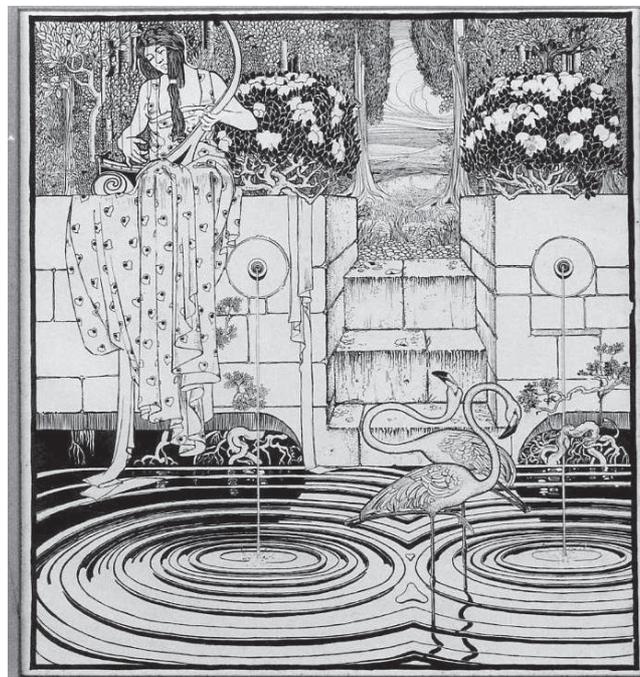
Gli influssi internazionali.

Il giovane Paschetto, attivo nel mondo della scuola e della chiesa, durante il suo percorso formativo si interessò molto alle nuove tendenze artistiche internazionali.

¹² Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo AA. BB. AA., 1907-1913, II divisione, busta n. 59, fascicolo "Paschetto Paolo Antonio".



Orfeo, 1907, disegno a china e biacca. Archivio Paschetto, Torre Pellice



Castalia, 1907, disegno a china e biacca.
 Archivio Paschetto, Torre Pellice.

Gli anni alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento videro la nascita di un nuovo stile, l'Art Nouveau, o Jugendstil, o Liberty (il nome varia secondo i paesi), che si diffuse rapidamente grazie ad alcuni periodici, sui quali venivano pubblicate le opere degli artisti modernisti: fra le principali citiamo l'inglese «The Studio», l'austriaca «Ver Sacrum» e le italiane «Emporium» e «Per l'Arte», per le quali Paschetto realizzò alcune copertine e delle tavole a partire dal 1911, dimostrando però di conoscere anche quanto veniva pubblicato sui periodici stranieri. Purtroppo non sappiamo se fossero diffusi nelle scuole, in particolare nella biblioteca dell'Istituto di Belle Arti di Roma, o se li abbia conosciuti attraverso altri canali, su segnalazione dei docenti o di conoscenti.

Sfogliando «The Studio» e «Ver Sacrum» l'artista ebbe la possibilità di conoscere i lavori di Aubrey Beardsley, Jan Toorop, Charles Rennie Mackintosh, Adolf Böhm, Gustav Klimt, William Morris, Edward Burne-Jones (per citare solo i più celebri), e ne trasse certamente ispirazione. Non se ne lasciò tuttavia influenzare completamente, né da uno di essi in particolare, ma rielaborò e confrontò i rispettivi stili, dandone un'interpretazione del tutto personale. Nelle sue creazioni giovanili si riconoscono, ad esempio, foglie disegnate alla maniera di Beardsley, posture dei personaggi simili a quelle dei soggetti klimtiani, cornici a tralci vegetali tratte da Morris, edifici resi con lo stile di Klimt, e così via, senza che lo stile di un solo artista prevalesse sugli altri.

Le due opere, «Orfeo» e «Castalia», del 1907, furono esposte da Paschetto a Roma, alla LXXVII Esposizione di Belle Arti, organizzata dalla Società degli amatori e cultori di Belle Arti. Il critico d'arte Giacinto StiaVELLI, che recensì la mostra per l'«Avanti!» definì Paschetto «un ignoto che si farà un nome»¹³.

In questi due disegni, a china e a biacca, l'influsso dell'Art Nouveau è molto forte: dall'accentuato uso di linee curve e sinuose, dal soggetto tratto dalla mitologia classica, dalla minuzia con cui sono resi i particolari e dall'utilizzo di numerosi elementi simbolici. Guardando queste due creazioni, merita soffermarsi in particolare sulla nitidezza del tratto e la doviziosa cura con la quale ogni cosa è disegnata. Le foglie, i fili d'erba, le venature dei tronchi degli alberi, le piume del pavone, la criniera del leone, i petali delle rose, i capelli di Castalia: tutti questi elementi sono disegnati singolarmente, con la massima precisione ed una rara accuratezza. Questa caratteristica del tratto di Paschetto sarebbe venuta a mancare nelle opere più tarde, forse per effetto della sperimentazione di tecniche nuove, come la xilografia e la linoleumgrafia, che necessitano di tratti maggiormente marcati in funzione della resa tipografica.

¹³G. STIAVELLI, *Arte ed artisti. LXXVII Esposizione internaz. di Belle Arti in Roma. La Pittura*, in «Avanti!», XI, 3887, 4 marzo 1907, pp. 1-2.



Ingresso trionfale di una Festa alla primavera, da celebrarsi in un pubblico parco (pannello sinistro), 1910



Ingresso trionfale di una Festa alla primavera, da celebrarsi in un pubblico parco (pannello centrale), 1910

La partecipazione ai concorsi.

Fin dal 1904 Paschetto, appena diciannovenne, cominciò a partecipare a concorsi in ambito artistico, anche all'infuori di Roma. Alla fine di quell'anno disegnò una copertina per il «Bollettino della Società Rododendro» di Trento: non vinse il premio stabilito, ma ricevette una speciale menzione da parte della giuria¹⁴. L'opera, purtroppo, non è conservata.

Pochi mesi dopo, nel febbraio 1905, il pittore Domenico Someda donò la somma di 200 lire al quotidiano «La Tribuna», che la devolvesse al vincitore di un concorso indetto tra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti di Roma. La prova era divisa in due parti: l'*ex tempore*, da eseguire nell'Istituto in otto ore, e lo sviluppo del tema, da eseguirsi anche al di fuori della scuola, entro quindici giorni¹⁵. Il tema era la decorazione della volta dell'ufficio della direzione dell'Istituto. Iscritti in trentasei giovani, solo tredici conclusero l'*ex tempore* e di questi solo sei furono ammessi alla seconda prova¹⁶. Paschetto figura tra questi sei, e fu proprio lui a risultare vincitore, con il voto di 10/10: «è quello che più si distingue per giovanilità di fantasia e sicurezza di esecuzione»¹⁷. Il direttore manifestò l'intenzione di far eseguire il progetto di Paschetto, ma si ignora se il proposito sia stato concretizzato o meno. Il progetto, conservato soltanto in una fotografia in bianco e nero pubblicata su «La Tribuna Illustrata»¹⁸, riproduce un intreccio di rosai, rose, gigli e nastri, ed è basato sulla simmetria. Sono rappresentati anche quattro piccoli tondi, all'interno dei quali sono raffigurati gli oggetti usati dagli artisti. Al centro della volta una ghirlanda di fiori e foglie racchiude il motto «Vita brevis – Ars longa». Ancora una volta si riscontra l'uso dei simboli, in questo caso per dedicare il soffitto alle Belle Arti. Questo progetto è la prima opera pittorica conosciuta di Paschetto, e grazie ad essa egli vinse un premio di 200 lire.

Alla fine del 1906 partecipò al concorso per le copertine de «Il giornalino della Domenica»¹⁹. Nel gennaio 1907, insieme al compagno di studi Umberto Vico, vinse il concorso per il nuovo biglietto di Stato del valore di 5 lire²⁰: il

¹⁴ *Società Rododendro*, in «Alto Adige», 3-4 gennaio 1905; *L'aggiudicazione del premio della «Rododendro»*, in «Il Popolo», 1905 (Archivio Paschetto, Torre Pellice).

¹⁵ *Il concorso a premio della «Tribuna» fra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti*, in «La Tribuna», XXIII, 64, 5 marzo 1905, p. 2.

¹⁶ *Il concorso a premio della «Tribuna» fra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti*, in «La Tribuna», XXIII, 83, 24 marzo 1905, p. 3.

¹⁷ *Il concorso a premio della «Tribuna» fra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti. Un altro concorso*, in «La Tribuna», XXIII, 103, 13 aprile 1905, p. 2.

¹⁸ *Un concorso artistico bandito dalla «Tribuna»*, in «La Tribuna Illustrata», XIII, 18, 30 aprile 1905, p. 278.

¹⁹ F. PAOLIERI, *L'esposizione dei bozzetti per il Giornalino della Domenica*, in «Fieramosca. Giornale del popolo», XXVI, 325, 21 novembre 1906, p. 3.

²⁰ *Pei nuovi biglietti di Stato*, in «Gazzetta del Popolo», LX, 15, 15 gennaio 1907, p. 1.

premio era di 2.000 lire²¹. I modelli presentati furono esposti presso la Regia Accademia di San Luca²². Nel settembre 1909 prese parte al primo concorso per il Pensionato Artistico Nazionale di Decorazione: il tema era «Boccascena di un caffè concerto»²³ e l'opera purtroppo non è conservata. Fu però segnalata dai giornalisti che recensirono la mostra: Diego Angeli, dopo aver rivolto delle critiche ai decoratori, scrisse: «Fra i concorrenti nella prova odierna, fa eccezione il Paschetto. A lui manca forse ancora l'insieme: ma i particolari sono molto belli. E poi il Paschetto è nato decoratore: la qual cosa non si può dire di tutti quelli che più di veri e proprii decoratori sono pittori mancati»²⁴. Il premio, una borsa di studio del valore di 2.500 lire²⁵ non fu tuttavia assegnato²⁶. Nel 1910 partecipò alla seconda edizione del Pensionato Artistico Nazionale di Decorazione, il cui tema era questa volta: «Ingresso trionfale di una Festa alla primavera, da celebrarsi in un pubblico parco»²⁷. L'artista disegnò un fregio diviso in tre parti, del quale si conoscono una versione grafica ed una pittorica²⁸. Essendo il tema una festa della primavera, Paschetto raffigurò delle giovani donne gioiose, intente a suonare strumenti musicali, a danzare e cantare. La composizione è strutturata a gruppi di persone, unite da una ghirlanda di fiori e foglie che si dipana lungo tutta l'opera. Le donne, che indossano abiti lunghi, ampi e decorati, in alcuni casi hanno il seno nudo, seguendo la moda del tempo. Paschetto non vinse il concorso²⁹, ma negli anni immediatamente successivi iniziò a lavorare alla decorazione, non solo di alcuni edifici di culto valdesi e battisti, ma anche di alcune sale del Ministero della Pubblica Istruzione e di vari edifici pubblici e privati. Alcune sue tavole di decorazione ambientale furono pubblicate nella rivista torinese «Per l'Arte», a partire dal 1911.

²¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo AA. BB. AA., 1898-1907, III versamento, III parte, busta n. 126.

²² *Alla R. Accademia di S. Luca*, in «L'Osservatore Romano», XLVI, 283, 6 dicembre 1906, p. 2.

²³ *L'inaugurazione della Mostra al Pensionato Artistico Nazionale*, in «L'Osservatore Romano», XLIX, 324, 25 novembre 1909, p. 2; *La Mostra del Pensionato*, in «Il Messaggero», XXXI, 329, 26 novembre 1909, p. 1.

²⁴ D. ANGELI, *Pittori scultori decoratori al Pensionato nazionale. Il premio di Roma*, in «Il Giornale d'Italia», IX, 329, 25 novembre 1909, p. 3.

²⁵ Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo AA. BB. AA., 1908-1912, II divisione, busta n. 29, fascicolo n. 284-2.

²⁶ *Il pensionato Artistico Nazionale*, in «La Tribuna», XXVII, 351, 18 dicembre 1909, p. 5.

²⁷ D. ANGELI, *I Concorsi per la decorazione al Pensionato Artistico*, in «Il Giornale d'Italia», X, 341, 8 dicembre 1910, p. 3.

²⁸ N. SAVARESE, *Concorso al Pensionato Nazionale per la Decorazione*, in «La Casa», III, 24, 16 dicembre 1910, pp. 467-468; «L'Artista Moderno», XII, 8, 25 aprile 1913, pp. 128-129; «L'Artista Moderno», XII, 19, 10 ottobre 1913, p. 309; «L'Illustrazione Italiana», XXXVII, 51, 18 dicembre 1910, p. 615; «Roma. Rassegna illustrata dell'Esposizione del 1911», II, 4, 28 febbraio 1911, p. 15.

²⁹ *Il vincitore del pensionato per la decorazione*, in «La Tribuna», XXVIII, 352, 19 dicembre 1910, p. 5.

Il giovane dimostrò dunque di aver fatto tesoro dell'esperienza acquisita nel corso degli studi e delle critiche ricevute da alcuni recensori; dalla sua partecipazione a numerosi concorsi emerge il desiderio del giovane di farsi conoscere, la sua ambizione, la sicurezza nelle proprie capacità e anche il bisogno di partecipare per ricevere dei premi. Nel 1906 era infatti deceduto suo padre, e lavorare e guadagnare divennero delle necessità per poter continuare gli studi artistici senza pesare sulla famiglia. Paschetto, durante tutta la vita, partecipò a concorsi di vario genere, il più noto dei quali è quello che vinse nel 1948 per l'emblema della Repubblica Italiana.



Il ritorno, 1909, disegno a tempera, acquerello e oro. Archivio Paschetto, Torre Pellice

La partecipazione alle mostre.

Nel 1904 e 1905 Paschetto espose all'Istituto di Belle Arti con i compagni di scuola³⁰, e le opere presentate per i concorsi ai quali aveva partecipato furono messe in mostra e conosciute dal pubblico e dalla critica.

Nel 1907 Paschetto espose tre opere in bianco e nero alla LXXVII Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti («Orfeo», «Castalia» e «Sogno d'inverno»)³¹, e fu anche incaricato di disegnare la copertina dell'album-ricordo della mostra, che negli anni precedenti era stato realizzato da artisti come Giuseppe Cellini (maestro di Paschetto) ed Aleardo Terzi. È considerevole che questo compito fosse stato assegnato ad uno studente, seppur già affermatosi con numerosi successi, così come è notevole che ragazzi non ancora diplomati fossero ammessi a partecipare ad esposizioni di tale rilievo.

Accanto alle opere di Paschetto furono esposti i lavori di autori già molto più famosi di lui, quali Giacomo Balla, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Camillo Innocenti, Giovanni Fattori, Angelo Morbelli, Enrico Lionne, Adolfo De Carolis, Aleardo Terzi, Duilio Cambellotti e moltissimi altri.

Alle Esposizioni della Società degli amatori e cultori fu possibile mettere in vendita le opere esposte: quelle di Paschetto non furono acquistate³², ma per il giovane fu già un enorme successo la possibilità di partecipare e ricevere gli elogi dei critici. Poco dopo la mostra cominciarono a giungergli offerte di lavoro da case editrici di varie regioni italiane³³.

Nel maggio 1908 partecipò alla Seconda Quadriennale organizzata a Torino dalla Società Promotrice di Belle Arti.

In questa circostanza le opere erano esclusivamente destinate alla vendita, mentre non erano previsti premi in palio, anzi l'autore, in caso di vendita, era tenuto a versare una percentuale del ricavato alla società stessa. Le

³⁰ L'It. (Primo Levi), *L'Unione tra gli studenti dell'Istituto di Belle Arti*, in «La Tribuna», XXII, 360, 28 dicembre 1904, p. 3; D. ANGELI, *L'esposizione all'Istituto di Belle Arti*, in «Il Giornale d'Italia», dicembre 1904 (Archivio Paschetto, Torre Pellice); GOL. II (Giacinto Stiavelli), *Esposizione all'Istituto di Belle Arti*, in «Avanti!», IX, 2902, 1 gennaio 1905, p. 3; *All'Istituto di Belle Arti*, in «L'Osservatore Romano», XLV, 4, 4 gennaio 1905, p. 2; *La mostra degli studenti di Belle Arti a villa Umberto I*, in «Il Messaggero», XXVIII, 84, 3 febbraio 1906, p. 3; *Gli studenti di Belle Arti*, in «L'Osservatore Romano», XLVI, 29, 4 febbraio 1906, p. 2; L. SERRA, *L'esposizione degli studenti di Belle Arti*, in «Fanfulla della Domenica», XXVIII, 6, 11 febbraio 1906, p. 4.

³¹ Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, *Album-Ricordo della LXXVII Esposizione di Belle Arti*, Roma 1907, pagine non numerate.

³² *All'Esposizione di Belle Arti*, in «L'Osservatore Romano», XLVII, 65, 17 marzo 1907, p. 3; *Acquisti di opere all'Esposizione di Belle Arti*, in «L'Osservatore Romano», XLVII, 88, 14 aprile 1907, p. 3.

³³ P.A. PASCHETTO, *Intervista*, databile intorno al 1950, documento autografo dell'Archivio Paschetto, Torre Pellice.

opere esposte erano ben 994³⁴. L'artista fu presente nella sala del «Bianco e nero», dove erano in mostra sessantasei opere, tutte di artisti italiani; non erano presenti né suoi docenti né suoi compagni. Il catalogo della Quadriennale informa che Paschetto espose due disegni decorativi, «Ritorno», con il prezzo di 200 lire, «Nel parco» (250 lire), e sei ex-libris, vendibili singolarmente al prezzo di 60 lire ciascuno. *Ritorno*, l'opera qui riprodotta, reca nel verso il titolo e la dicitura «pannello decorativo», scritti da Paschetto stesso e fu pubblicata sulla rivista torinese «Per l'Arte» del 1912 con titolo *Il ritorno*³⁵. Il disegno fa parte di una trilogia, *L'addio*, *L'attesa* e *Il ritorno*, eseguita a tempera, acquerello e oro. Anche in questa creazione si riscontrano vari influssi del panorama artistico internazionale, per la cura dei particolari e la padronanza della linea che contraddistinguono le opere di questo periodo. Si scorge nuovamente il motivo dei cuori, che qui sono stilizzati e decorano la parte inferiore del vestito della donna. Alla Quadriennale nessuna delle opere di Paschetto fu acquistata, ma il solo fatto di partecipare gli permisero di conoscere dal vivo le creazioni di altri illustri colleghi e di far apprezzare le sue capacità anche in Piemonte.

Nel corso di tutta la carriera Paschetto espose le sue opere sia nelle grandi città italiane, sia nell'amata Torre Pellice, sia all'estero, in mostre personali o collettive.

L'amore per le valli valdesi.

Paolo Paschetto, fin da giovanissimo, sentì un legame molto forte con le valli valdesi: cresciuto a Roma, testimone partecipe dell'ambiente culturale della capitale, attivissimo in svariati campi, tornava a Torre Pellice se possibile tutte le estati. Qui, come qualsiasi studente in vacanza, si rilassava facendo lunghe passeggiate: cominciò così a ritrarre i primi paesaggi delle Valli, realizzati tutti nei dintorni della Traia di Torre Pellice, dove risiedevano i suoi parenti, dei quali era ospite. Non appena ne ebbe la possibilità economica, nel 1918, progettò e si fece costruire una casa proprio a Torre Pellice, non lontano dai Coppieri.

Dal 1904 al 1910, Paschetto dipinse almeno dieci acquerelli, di cui due studi ed otto paesaggi veri e propri. Alcuni anni più tardi abbandonò questa tecnica, preferendole la pittura ad olio o a tempera. Solo quattro di queste opere sono datate.

I dipinti sono intitolati: *Torre Pellice – presso il Tagliaretto*, *Prati sopra i Servera*, due *La Traia*, *I Coppieri al tramonto*, *I Grands*, *Colombière* e

³⁴Società Promotrice di Belle Arti, *Seconda Esposizione Quadriennale 1908. Catalogo*, Torino 1908, pp. 70-71; Società Promotrice di Belle Arti, *Elenco dei soci per l'anno 1909*, Torino 1909, p. 12.

³⁵«Per l'Arte», IV, 5-6, maggio-giugno 1912, tav. 25.



Colombières, s. d., acquerello

Barmaciabrira. Gli ultimi quattro furono riprodotti in una serie di cartoline, per le quali l'artista decorò anche la busta che le conteneva.

Osservando questi acquerelli si notano somiglianze con le opere della maturità, per cui, se non fossero datati, o non fosse per la tecnica, o se non ci fosse il cuore nella firma (che è sempre presente fino al 1916, momento in cui l'artista cominciò a inserirlo solo raramente, per poi eliminarlo qualche anno più tardi), sarebbe molto difficile datarli e affermare che sono lavori giovanili.

L'artista ritrasse le località a lui più care con la passione che gli era consueta e diede vita a luoghi semplici e sconosciuti al grande pubblico. Per via della riservatezza che lo contraddistingueva, non espo-

se queste opere finché era studente, ma le conservò per se stesso, tenendole come un tesoro intimo e prezioso. I colori predominanti sono il verde della natura, l'azzurro del cielo, i marroni della terra e i grigi delle pietre, in tutte le loro sfumature, per delineare le luci e le ombre con sapiente bravura. I bianchi delle nevi verranno solo più tardi.

In uno scritto autobiografico scrisse di sé «in arte e nella vita sono un solitario»³⁶: anche questi acquerelli sono solitari, non ci sono persone né animali, eppure la presenza degli esseri umani emerge da piccole cose, come i panni stesi, i vasi di piante sul balcone o il sentiero delimitato dalle lose. Ecco, questa è la caratteristica principale della sua pittura: ritrarre soggetti semplici, umili, e lasciar trasparire l'esistenza delle persone solo da alcuni particolari, insignificanti per un occhio non attento.

A differenza degli artisti romantici, che descrivevano la natura nella sua forza, nelle tempeste o nei temporali, la natura di Paschetto è sempre tranquilla, placida, serena, è la creazione di Dio per antonomasia, simbolo di quella calma che viene solo dalla fede.

³⁶ P. A. PASCHETTO, *Miei brevi cenni autobiografici* in *Paolo Paschetto 1885-1963*, catalogo della mostra, Torino, Regione Piemonte – Provincia di Torino – Società di Studi Valdesi, 1985, p. 103.

L'artista omaggiò le valli valdesi dipingendole, facendo conoscere la loro bellezza anche al di fuori del circondario. Esistono, certo, suoi paesaggi che illustrano altre zone, ma sono talmente pochi da essere quasi irrilevanti e raffigurano comunque sempre luoghi ai quali l'autore è legato sentimentalmente.

Paschetto fu anche profondamente interessato alle vicende del popolo valdese e non solo ne ricordò i personaggi principali nelle incisioni, ma collaborò anche alla riorganizzazione dei musei valdesi (storici ed etnografici), progettandone gli allestimenti, e alla valorizzazione dei luoghi storici, da Chanforan alla Gianavella.

Rimase sempre una persona disponibile, che offriva la sua opera volentieri, non atteggiandosi ad artista, ma facendosi chiamare semplicemente "professore".

“A portrait of the artist as a father”

Intervista a Mirella Paschetto

di Sara Tourn

Mi reco dalla signora Mirella Paschetto con una certa emozione (amo, pur nella mia incompetenza, alcune produzioni del padre, soprattutto i paesaggi innevati, le vetrate liberty e, diciamolo, anche la casa in cui sarò ricevuta, che quanto a estrosità mi ricorda non poco quella costruita dal mio bisnonno) e preoccupazione (le avranno già fatto centinaia di interviste...).

In ogni caso, quello che mi propongo di fare è una specie di “ritratto dell’artista” non come “giovane uomo”, come quello di Joyce, ma come padre. Anche se non conosco nulla di quest’uomo, a parte alcune sue opere che non so ben classificare, chissà perché mi immagino un brutto carattere, forse ricordando immagini di artisti, scrittori e musicisti famosi quanto insopportabili.

E invece, la signora Mirella mette subito a tacere le mie paure con poche parole e un aneddoto...

Era estremamente tranquillo, sereno, indulgente con noi ragazzine, tanto con me quanto con mia sorella Fiammetta, non ha mai preteso voti alti a scuola. Educazione sempre, quella senz’altro, anche a tavola, nei piccoli particolari della vita quotidiana, però per il resto... Ricordo che un giorno, con entusiasmo, ho preso una tavolozza, ho spremuto quanti più tubetti era possibile, e fatto un *pacìòc* che mi sembrava bellissimo! È arrivato papà e ha detto: «Che cos’hai fatto? Un pasticcio...» e mi ha rivoltato i capelli da dietro in avanti. E questo è stato tutto. Poi più tardi, vedendo che ero rimasta esterrefatta mi ha detto: «Scusa, sai, non ti volevo proprio sgridare...». Questo le dà la misura di com’era mio padre. La mamma... era un po’ diversa, un po’ più decisa...

Si compensavano bene, insomma! Ma ci racconti un po’ di questi genitori...

Si sono conosciuti all’Accademia di Belle Arti. Mia madre (Italia Angelucci, nativa delle Marche) era figlia di un garibaldino, repubblicano acceso, che pensava che le donne avessero gli stessi diritti degli uomini.

Dato che disegnava bene, suo padre aveva chiesto un parere ad un pittore di Ancona, che aveva detto: «Per me questa ragazza può studiare». Così l'aveva mandata a Roma. Era il 1907.

Poi la loro vita è continuata fianco a fianco con il matrimonio. Hanno lavorato molto tutti e due. Ad un certo punto mamma ha pensato: «Paolo è molto più bravo di me» e si è concentrata più sull'arte applicata: metallo sbalzato, ceramica. Ma lavoravano comunque insieme: papà faceva il disegno, mamma lo eseguiva su ceramica. Tante volte però non si sapeva chi l'aveva fatto...

Com'era organizzato il lavoro, nella pratica quotidiana?

Papà lavorava a studio, a Roma. Non aveva molti allievi, ma aiutava quelli che gli sembravano dotati e avevano problemi economici o di incomprendimento della famiglia. Passava loro un po' di lavori, sapeva quanto era duro cominciare. In gioventù aveva vinto un "pensionato", quella che oggi chiameremmo una borsa di studio, che l'aveva aiutato molto.

Mamma invece aveva parecchie allieve, perché le signorine per bene completavano la loro educazione con il disegno. In più, dato che aveva seguito corsi con Adolfo Venturi, dava anche lezioni di storia dell'arte. Il tutto avveniva nello studio di papà, che era diviso in due piani, di sotto le fanciulle e di sopra i ragazzi. Mi ricordo un episodio: un giorno che le signorine se n'erano andate, e pure la mamma, i ragazzi facevano commenti sulle fanciulle appena uscite. Io ho dato una grattatina ad un mobile, loro si sono affacciati spaventatissimi: «Ah, è la piccola...», hanno commentato!

C'era sempre un'atmosfera e un atteggiamento divertito. C'era un borsista povero, tutto vestito di nero, che non era riuscito a procurarsi delle calze, così spuntavano le caviglie dai pantaloni... Le allieve della mamma lo prendevano in giro, così la mamma disse: «Siete proprio cattive, dovrete accomodarvi le calze, invece di fare questi commenti!».

Anche voi figlie siete vissute in questo ambiente artistico. Chi di voi ha preso la strada dei genitori?

Mia sorella ha fatto il liceo artistico. È andata un anno in Inghilterra, nostro padre le aveva detto: «Impara a fare il ritratto dagli inglesi, perché è la scuola giusta». Così ha fatto dei bellissimi ritratti a carboncino a me e alle mie amiche. Poi però non ha più praticato molto, la vita di casa la occupava troppo, così non ha continuato. Ma nessuno gliene ha fatto una colpa per questo. Ognuno fa le sue scelte...

Lei invece, ha mai pensato di intraprendere la carriera artistica?

No, io ho fatto la solita carriera. Liceo, nella scuola più severa possibile, il Visconti, poi ho studiato Lettere. Però ho fatto la tesi in letteratura francese, perché avevo un professore molto bravo, su Perrault e la moda delle

fiabe in Francia. Sono andata un anno fuori corso, a causa della guerra che mi ha molto turbato: mio marito era a Pantelleria, scaricavano bombe tutti i giorni, non arrivavano notizie, poi è stato quattro anni in Algeria; insomma, non è stato un periodo facile. Mio padre, sempre sereno, diceva: «Eh, ne sono morti pochissimi». E io ribattevo: «Ma a me ne basta uno!». Poi per fortuna non è successo: aveva ragione papà!

Anche fare la tesi è stato piuttosto complicato, non era possibile fare arrivare i libri dalla Francia, per fortuna c'erano i miei suoceri in val Bregaglia che mi mandavano ciò che mi serviva. Una volta mio suocero mi scrisse anche: «Impara dalle fiabe, ci sono molti ostacoli da superare prima di arrivare al lieto fine». Ho trovato che per un uomo così rigido com'era lui, dimostrava dentro una certa tenerezza...

Non deve essere stato facile, in passato, così come in periodi più recenti...

Ma, tutto sommato, devo ringraziare il Signore per com'è stata, al di là delle dure prove... ora a 87 anni mi ritrovo qui, con le lettere di mia madre che sto mettendo a posto, divise per anno e per persona. La gente mi dice: «Ma butta via...»; d'altra parte ci sono tanti ricordi tra queste carte... insomma, io ho fatto sette traslochi! Con il tempo ho adottato un sistema: per prime le due casse della camera da letto e della cucina, e poi pian piano tutto il resto, così si conservano le cose... Posso quasi fare a gara con i pastori!

A proposito di pastori, Paolo Paschetto era cresciuto in una famiglia pastorale, e avrebbe dovuto seguire quella strada. Ma era un ragazzo di poche parole e la sua vocazione era l'arte. Sebbene in famiglia si coltivasse la pittura e la musica, la sua scelta fu accolta con qualche esitazione. Tutto questo si riflette nelle sue opere?

In un certo senso, le sue opere sono la risposta al fatto di non avere fatto il pastore anche lui. La natura è opera di Dio, dalle montagne ai fiori; io la vedo così, insomma. Per lui era quindi un modo per rispondere alle idee di suo padre, il quale aveva accettato la sua scelta, però...

La sua era quindi, per scelta, una vita immersa nel mondo dell'arte... possiamo dire lo stesso della fede?

Direi di sì, sebbene non ci siano mai state discussioni teologiche in casa. Liberi tutti e due, mamma ha voluto che noi bambine fossimo battezzate valdesi; d'altra parte era già entrata in contatto con il mondo metodista e non aveva mai avuto nulla contro il fatto che papà fosse valdese, anzi è entrata nell'ambiente con molto entusiasmo, l'ha accettato e capito benissimo. Erano venuti in viaggio di nozze quassù: dopo il matrimonio civile avevano voluto una benedizione particolare, dal pastore di Bobbio Pellice che era stato compagno di studi di mio nonno, a Ginevra. Poi le estati le abbia-

mo passate sempre qua a Torre, prima in affitto qui vicino presso una maestra di Bobbio, poi in questa casa che è del '20.

Insomma, non abbiamo mai sentito attriti. Mai una voce al di sopra dei toni. Meglio di così...

Ma torniamo alle opere: ce ne sono alcune che esprimono meglio il suo modo di essere?

Non credo fosse affezionato ad un genere particolare, o ad un'opera. Quello che di sicuro gli piaceva moltissimo era la neve. Un anno che non siamo potuti venire quassù, per Natale, mi ha detto che giù in Abruzzo la neve aveva un altro colore; poi ha aggiunto: «Dipende dalla luce». Be', l'avevo capito che dipendeva dalla luce! Però, quel che voleva dire è che non lo sentiva suo, come paesaggio. Credo che i paesaggi con la neve, i grigi, la nebbia, fossero le opere che gradiva di più.

Anche le opere "statali", quelle pubbliche insomma, dallo stemma della Repubblica, ai dipinti per il Ministero della pubblica istruzione, ai francobolli, rispondevano al suo modo di essere?

C'era un concorso, un motto: se gli piaceva il soggetto, partecipava.

Così ha fatto decorazioni importanti per il ministro dell'Istruzione, ma non essendosi iscritto al fascio, non era facile, anche se l'Italia non era la Germania. Un suo compagno dell'Accademia che faceva l'architetto gli aveva detto: "Non preoccuparti, ci penso io", e così è stato. Ha realizzato le opere, evitando però un tono troppo glorificante... Ora quelle decorazioni, insieme allo stemma della Repubblica, appartengono allo Stato...

Un risultato ammirevole, ma forse più di queste opere pubbliche, è la casa in cui ci troviamo ad esprimere la fantasia, lo spirito di Paolo Pchetto. Un edificio che fa parte della famiglia quasi come una persona...

Be', sì, questa è una casa che ad un architetto farebbe venire la pelle d'oca. Ma dal punto di vista abitativo regge eccome! Anche se quando al piano di sopra cade un bottone, o il cane si gratta, io lo sento. Ma non mi dà nessun fastidio. È una vita in comune... E poi ci sono i mobili disegnati da mio padre, oltre ai quadri alle pareti; c'erano anche le porte dipinte, poi purtroppo un incendio ha danneggiato la casa. Ma ho conservato tutti i cartoni preparatori, così come una serie di manufatti della zona: papà ha sempre cercato e raccolto gli oggetti vecchi, cucchiari di legno, ceramiche nere, gli esemplari dell'arte locale, insomma. Cosa che si è trasmessa a mio figlio Daniele: «Non buttare via niente, nemmeno un foglietto...».

A questo proposito si racconta un aneddoto: una ragazza prese un pezzo di legno vecchio qualunque per girare la polenta, al che la madre le disse: «Ferma, che c'è un artista un po' matto che compra tutte queste cose...!»! Per dire, la fama che si era creato...

Paolo Paschetto Scheda biografica*

Paolo Antonio Paschetto (Torre Pellice 1885-1963), figlio del pastore battista Enrico, in seguito al trasferimento della famiglia a Roma frequentò l'Istituto di Belle Arti, cominciando ad esporre, giovanissimo, nelle mostre organizzate dall'Unione degli studenti di Belle Arti.

Diplomatosi nel 1909, iniziò a lavorare nel campo dell'illustrazione, disegnando copertine per «Vita Gioconda» e «Bylichnis», e collaborando con riviste specializzate come «Per l'Arte» e «Novissima».

Nel 1911 sposò Italia Angelucci, marchigiana di nascita, con la quale ebbe due figlie, Fiammetta (1915) e Grazia Mirella (1919).

Nel 1914 fu chiamato ad occupare la cattedra di "ornato" all'Istituto di Belle Arti di Roma, che avrebbe lasciato solo trentacinque anni dopo, raggiunta l'età della pensione. Nello stesso anno eseguì le decorazioni del nuovo tempio valdese di piazza Cavour e, dieci anni più tardi, i disegni per le vetrate per la chiesa metodista della capitale.

In questi stessi anni vinse i concorsi per le decorazioni di alcune sale dei Ministeri degli Interni e dell'Istruzione.

Nel 1939 affrescò l'abside dell'aula sinodale della Casa valdese di Torre Pellice su richiesta della Tavola Valdese e nel 1948 vinse il concorso per il nuovo emblema della Repubblica italiana.

Lasciato l'insegnamento nel 1949, si dedicò alla preparazione di testi di disegno didattico e alla pittura di paesaggi della sua valle.

Negli anni '50 e nei primi anni '60 espose più volte a Torre Pellice e in una personale a Roma.

* Per una biografia più esauriente rimandiamo a M. PASCHETTO JALLA, *La vita, l'opera*, in *Paolo Paschetto 1885-1963*, catalogo della mostra, Torino, Regione Piemonte – Provincia di Torino – Società di Studi Valdesi, 1985, pp. 15-22.

Dalle Mostre d'Arte Contemporanea alla Civica Galleria Filippo Scroppo di Torre Pellice

Percorsi e sviluppi

di Emanuela Gambetta

La mostra annuale d'arte contemporanea di Torre Pellice è stata nel corso degli anni "una classica" fra le manifestazioni artistiche culturali della provincia torinese ed è una delle più meritevoli, non solo per la serietà dei criteri organizzativi, ma anche per la validità dei contenuti che di volta in volta ha proposto e che l'hanno distinta soprattutto da quelle estemporanee, più o meno improvvisate per fini turistici.

L'onere maggiore dell'organizzazione è da attribuire a Filippo Scroppo, l'"inventore" di questa rassegna. Attraverso la sua esperienza sociale e culturale, egli ha voluto assicurare alla comunità una collezione d'arte contemporanea interessante sotto svariati aspetti, *in primis* per documentare tempestivamente, e spesso con opere di notevole interesse, personalità e tendenze dell'ultimo mezzo secolo.

Filippo Scroppo: l'operatore culturale.

Filippo Scroppo nacque a Riesi (Caltanissetta) nel 1919, da famiglia valdese. Fin dalla più verde età fu attratto dalle arti figurative.

Il nome di Filippo Scroppo, che s'era stabilito nel 1934 a Torino, comparve per la prima volta nelle cronache culturali subalpine nel 1940 quando un suo dipinto, *Paese*, fu presentato alla terza Mostra provinciale del Sindacato Belle Arti organizzata dagli «Amici dell'Arte di Torino». A differenza di altri, preoccupati di farsi notare nelle sedi espositive, Scroppo non cercò mai un immediato sbocco personale. Alla Società Promotrice delle Belle Arti iniziò infatti ad esporre soltanto nel 1947, per ritornarvi in seguito senza particolare tenacia.

Nel 1939-1940 era stato a Roma, senza però completare i corsi, alla Facoltà valdese di teologia, mentre nel 1942 si era laureato in Lettere. Dopo il 1945 decise di dedicarsi soltanto alla pittura, intensificando i rapporti con i più noti artisti italiani e le frequentazioni con quelli piemontesi. Iniziò intanto a collaborare, in qualità di critico d'arte, a «L'Unità», «Agorà», «La fiera letteraria» e ad esporre regolarmente in mostre collettive di rilievo, italiane ed europee.

Nel 1948 Felice Casorati lo invitò a fargli da assistente alla cattedra di pittura all'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino; a quel periodo risalgono i suoi quadri astratti. In quell'anno, alla Biennale d'arte di Venezia, nella stessa sala in cui furono presentati un dipinto di Alberto Magnelli

e alcune sculture di Umberto Mastroianni, figuravano opere di Scropo. Sempre nello stesso anno, con Felice Casorati, Francesco Menzio, Albino Galvano, Mino Rosso, Italo Cremona, fondò la sezione torinese dell'Art Club, un'associazione tra artisti italiani e stranieri sorta a Roma dopo la Liberazione.

Dell'anno successivo, il 1949, è l'organizzazione con Felice Casorati (presidente) ed Enrico Prampolini della Prima mostra internazionale dell'Art Club che si terrà a Torino, in Palazzo Carignano, nei mesi di maggio e giugno; su Scropo, che con Galvano e Paulucci faceva parte della commissione, aveva pesato il maggior onere organizzativo della segreteria dell'importante manifestazione. Sempre nel 1949, di propria iniziativa, Scropo diede inizio alle serie delle Mostre d'arte contemporanea di Torre Pellice, per un annuale incontro, a livello espositivo e informativo, tra le più avanzate esperienze del mondo artistico contemporaneo ed i frequentatori della val Pellice, i quali richiamati a Torre Pellice dal Sinodo valdese, avrebbero potuto affiancare all'approfondimento di temi di teologia e vita sociale l'arricchimento culturale proprio delle arti figurative.



Ermanno Politi, Ritratto del pittore Scropo, 1942, matite, inchiostro su carta spolvero



Carlo Levi, *Natura Morta*, 1950, olio su tela

Al 1951 risale la partecipazione all'esposizione d'Arte astratta e concreta alla Galleria d'arte moderna di Roma. Nel 1952 fu tra i firmatari del Manifesto del gruppo torinese (con Biglione, Galvano, Parisot) aderente al Movimento Arte Concreta; nello stesso anno è invitato alla Biennale di Venezia (lo era stato nell'edizione del '50 e poi del '62).

Tra il 1957 e 1958 lo stesso concetto didattico che aveva dato luogo alle mostre di Torre Pellice ispirò la sua attività di direttore di gallerie quando, nel maggio del 1957, inizialmente con Luciano Pistoni, aveva aperto a Torino «Il Prisma». Di rilevante interesse dovevano anche essere un «Microsalon» di avanguardia internazionale avviata insieme alla parigina Iris Certe, ed una mostra di “oggetti d'arte” che traslava l'accento sull'artigianato artistico: altro veicolo di penetrazione culturale e di creazione del gusto.

Sia nelle mostre sia nella galleria, Scropo non dimenticava mai l'intento didattico proprio dell'arte e di conseguenza la valenza formativa che essa assumeva nell'ambito della società contemporanea; a ciò è legato anche il suo impegno nel campo dell'insegnamento artistico. Da assistente di Casorati ottenne infatti la titolarità dei corsi della scuola di nudo presso l'Accademia Albertina, maturando l'idea di una propria scuola di pittura che nacque infatti nel 1955, organizzando lezioni nel suo stesso studio, prima in corso San Maurizio 19 (fino alla demolizione dello stabile), poi nei locali messi a disposizione dalla chiesa di rito greco-ortodosso intitolata a S. Michele; successivamente la sede si trasferì in piazza Cavour angolo via Giolitti e infine in via della Rocca 22.

Una scuola, quella di Filippo Scropo, nella quale compirono il loro tirocinio artisti delle diverse inclinazioni (Angelo Maggia, Giorgio Griffa,



Luigi Spazzapan, *Figure*, 1950, inchiostri colorati su carta

Ferdinando Bibollet, Davide Peiretti, Livio Politano, Giovanni Canu e tanti altri).

Di Scropo si segnalano numerose personali e partecipazioni con gruppi di opere a mostre di rilievo rappresentative dell'arte italiana contemporanea in Germania, Austria, Svizzera, Francia, nei paesi scandinavi, Sudafrica, Australia; tra le partecipazioni degne di nota si segnala la personale a Neuchâtel con la presenza di Italo Calvino e quella del Musée Rath di Ginevra insieme a Paola Levi Montalcini.

L'ultimo ventennio fu fitto di mostre collettive e personali, tra cui la mostra antologica, curata da Marco Rosci, dedicatagli nel 1979 dalla Regione Piemonte e

quella nel 1980 al The Arts Club of Washington con il patrocinio dell'Istituto italiano di cultura e dell'Italian Cultural Society of Washington.

Nel 1983 prende parte in collettive di rilievo: la mostra del MAC torinese a Colonia, organizzata dall'Istituto di cultura e dalla città di Torino, la mostra bolognese su *L'informale in Italia*, rassegne storiche rigorosamente selettive, necessarie alla comprensione degli sviluppi dell'arte contemporanea italiana. Tra gli avvenimenti artistici di elevato interesse a cui prese parte, vanno citate le mostre *Generazione anni 10*, promossa dalla Provincia di Rieti nel 1982, e *Autoritratti del Novecento per gli Uffizi*, apertasi a Firenze nel marzo del 1983.

Nel 1984, in occasione della XXXIII Mostra di arte contemporanea a Torre Pellice, gli venne dedicata una personale.

Attualmente molte sue opere figurano in parecchi musei italiani e stranieri. Filippo Scropo morì a Torre Pellice nel 1993.



Mauro Chessa, *Torre Pellice*, 1961-62, olio su tela

L'ambiente torinese e Torre Pellice: persone ed avvenimenti.

Nel 1949, mentre Filippo Scropo organizzava la prima mostra a Torre Pellice, l'avanguardia torinese aveva già avuto il suo battesimo; infatti, a fianco di questa manifestazione, in Palazzo Madama si svolgeva l'esposizione Arte italiana d'oggi – Premio Torino 1947, nata (come si legge nell'introduzione) «[...] con lo scopo preciso di raccogliere e conoscere le nuove forze e le nuove correnti della pittura e della scultura che stanno prendendo forma in Italia, dalla fine della guerra». Il «gruppo di artisti e letterati torinesi» che sosteneva il progetto era composto da Piero Bargis, Umberto Mastroianni, Mattia Moreni, Oscar Navarro, mentre i nomi “nuovi” erano quelli di Vedova, Pizzicato, Cassinari, Borlotti, Peverelli e Moroni.

A partire dalla fine degli anni '40, Torino visse un periodo scandito da un susseguirsi di tendenze e di avvenimenti di rilievo, come il già citato Premio Torino 1947, la *I Mostra internazionale dell'Art Club*, tenutasi nel 1949 all'Unione Culturale (erano presenti Severini, Prampolini, Carol Rama, un gruppo di pittori degli anni '30 e, tra i giovani, Afro, Dorazio, Turcato, Rotella, Accardi), le mostre della Promotrice delle Belle Arti, le sette edizioni di *Peintre d'aujourd'hui, France-Italie – Pittori d'oggi Francia-Italia* (che nel corso delle sette edizioni dal 1951 al 1961 presentarono Afro, Vedova, Hartung, Guttuso, Mattia Moreni, Casorati, Fontana, Mafai, Scropo,



Mario Merz, *Cespo di monte*, 1963, tempera su carta

Dorazio, Burri, Chighine, Balthus, Campigli), quelle alla Galleria civica d'arte moderna, al Circolo degli artisti (che per primo accolse gli impressionisti astratto-americani e l'Art Autre) e nelle gallerie private: «La Bussola», «Christian Stein», «Gissi», «Galatea», «Martano», «Gian Enzo Sperone», «Galleria Notizie».

Comparvero quindi sulla scena torinese artisti come Giacomo Balla, Fortunato Depero, Alberto Savinio, Francis Picabia, Fausto Melotti, Lucio Fontana, Alberto Burri, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Tapie, Nevelson, Manzoni, Schifano, Klein, Castellani, Giacometti, Rauschenberg, Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Le Witt,

Kosuth; nacque e proliferò l'Arte Povera, la Conceptual Art, la Land Art.

Furono anni vissuti intensamente, in cui Torino attirava ogni elemento esterno di rinnovamento facendolo suo, ed è proprio in questo contesto che si inseriva la Mostra d'Arte Contemporanea di Torre Pellice, creatura di Scropo, il quale per quasi mezzo secolo svolse un ruolo fondamentale di tramite fra il Piemonte e le altre regioni d'Italia, un epicentro culturale nei confronti degli avvenimenti artistici contemporanei.

Quelle mostre si dimostrarono un ottimo veicolo di cultura, offrendo il meglio di quanto emergeva nel corso degli anni, facendo esporre i maestri del Novecento italiano – Casorati, De Pisis, Morandi, Rosai, Viani, Carrà, Campigli, De Chirico, Savinio – in sedi non consuete (Collegio valdese, scuole di viale Dante, ex-scuole Villa). Quei locali accolsero un florilegio di nomi vecchi e nuovi (anche se la rassegna riservava forse un'attenzione maggiore alle nuove generazioni e all'attualità delle ricerche espressive). Alle mostre torresi, che proseguirono fino alla fine degli anni Ottanta, hanno transitato,

fra gli altri, *anche Spazzapan, Radice, Soldati, Reggiani, Davico, Menzio, Galante, Paulucci, Capogrossi, Rambaudo, Maggia, Gribaudo.*

Un panorama diverso per ogni stagione espositiva, ma sempre vigile nei confronti delle recenti inclinazioni: gli “informali”, alcuni “operatori estetici” degli anni Sessanta e Settanta che si erano rivolti alle ricerche ottico-cinetiche dell’“arte programmata”; ne rimasero invece estranei i “concettuali” e l’Arte Povera, che a Torino stavano vivendo esordi felici.

L’interesse della rassegna torrese è quindi consistito proprio nella sua capacità di sottolineare certi avvenimenti determinanti nello scenario artistico nazionale ed internazionale, proponendo un panorama espositivo di alto livello, valida alternativa alla vicina realtà torinese, poiché le opere presentate avevano un immediato riscontro nella storiografia artistica coeva (alcuni artisti, poco dopo aver esposto a Torre Pellice, furono ospitati alla Biennale di Venezia).

I percorsi della Mostra d’arte torrese e la Collezione civica.

La mostra d’Arte di Torre Pellice volle porsi come rottura e insieme come testimonianza di una concezione nuova e più aperta del rapporto tra arte e pubblico, attraverso le più significative espressioni del panorama contemporaneo. Una testimonianza che non fu soltanto il risultato di alcune correnti o di una sola in particolare, bensì il punto e il bilancio di una situazione che andava la di là delle polemiche attuali.

Il quadro artistico offerto in quelle occasioni fu molto ampio, e presentò un ventaglio di posizioni culturali e di situazioni artistiche che andava da un certo post-impressionismo alla pittura tonale ed intimista legata a Morandi, e via via verso altre esperienze figurative o astratte, alcune delle quali tipicamente regionali o nazionali¹.

Possiamo inoltre distinguere due fasi nell’ambito dell’attività espositiva di Torre Pellice: nel primo la mostra era un “ricettore”, nel senso che raccoglieva e con certi criteri esponeva; nel secondo, negli anni Sessanta-Ottanta, la rassegna oltre a proporre aveva quasi una funzione di “gestione” di mostre, anche se la responsabilità didattica delle sue raccolte non mutava di fatto funzione. Nella prima fase, nelle sale delle scuole comunali, del Collegio valdese e della ex-scuola Villa, si accoglievano e si proponevano determinate scelte: la “continuità” e il “nuovo”.

La prima mostra del 1949, presieduta da Scropo con il comitato artistico formato da Albino Galvano e Leopoldo Bertolè e con la prefazione al catalogo curata dallo stesso Scropo, presentava «opere di giovani e non

¹ Alla II Mostra d’Arte Contemporanea Torre Pellice, allestita presso il Collegio valdese nell’agosto del 1950, figurava una sezione dedicata ai giovani surrealisti austriaci.

più giovani, nuovissime e non recenti, orientate verso il concreto o l'astratto», per l'esigenza di un pubblico «forse non troppo informato sulle questioni nuove delle arti figurative»². Nelle prime edizioni delle mostre, fino a metà degli anni Cinquanta, accanto ai dipinti di Morandi, Carrà, Campigli, Casorati, De Chirico è stato possibile osservare opere dei più celebri maestri stranieri, Matisse, Picasso, Braque, Chagall. Accanto a questi autori del primo Novecento europeo si affiancavano le tempestive segnalazioni dei nuovi talenti italiani, tra i quali Fontana (presenza fedele dal 1957, fino alla personale nel 1968), Michelangelo Pistoletto, Giorgio Griffa, Marco Gastini; le precoci segnalazioni, nel 1950, di Gillo Dorfles, Bruno Munari, Carla Accardi, Alberto Burri, Piero Dorazio, Mario Merz, Piero Ruggeri.

Si può inoltre constatare come nel primo decennio, con il termine di “persistenze”, alcuni nomi ricorrono costantemente (Casorati, Galvano, Fontana, Campigli, Carrà, Morandi, Scropo, Levi Montalcini, i maestri europei del Novecento, Scropo stesso), da considerarsi come proposte espresse per “personalità” piuttosto che per tipi o scelte linguistiche, trattandosi di opere che indicavano “continuità”, di qualità e valore didattico.

Nella seconda fase di attività espositiva le mostre si permisero una certa disinvoltura rispetto alla politica espositiva precedente, ed alcune di esse furono assai tempestive. Nel 1970 una sezione della mostra è dedicata alle ricerche visuali dal 1960 al 1970³; nel 1972 fecero apparizione alcuni nomi nuovi Beppe Devalle, Pietro Gallina, Giulio Paolini. Se ne può desumere come in questa seconda fase, a partire dal 1970, l'ossatura delle mostre è in effetti retta dalla costante presenza di un'avanguardia torinese, dall'astrazione costruttivista, all'informale, al gestuale, che si stavano allora sviluppando. Nelle mostre si sono intrecciate via via queste due fasi, che rappresentano mosse coordinate, in quanto scelte e donazioni⁴ percorrono tendenze culturali, ragioni critiche e opportunità di gusto che nel tempo si sono articolate in modo complesso. Nel frattempo, alle mostre annuali Scropo aveva affiancato altre manifestazioni a latere di valenza nazionale e internazionale, quali l'Autunno pittorico (dal 1959 al 1962) e la Biennale del disegno (dal 1963 al 1990), riservata ad artisti sino al 35° anno di età, fucina anticipatrice dei talenti più giovani. Quello che avveniva a Torre Pellice era comunque sempre riconducibile alla figura di Filippo Scropo, giustamente definito “pastore dell'arte”⁵ contemporanea ed era contrassegnato dal suo

² Prefazione al *Catalogo della I Mostra d'arte italiana contemporanea*, Torre Pellice, Collegio valdese, 27 agosto – 11 settembre 1949.

³ XXI Mostra d'Arte Contemporanea Torre Pellice Scuole Comunali 8 agosto – 30 agosto 1970 «Sezione Bianco e Nero» e «Sezione Nuove Proposte».

⁴ Donazione Leopoldo Bertolè.

⁵ A. DRAGONE, *Il saluto a Filippo Scropo* (Torre Pellice, 26 maggio 1993), in *Filippo Scropo e la Galleria d'arte contemporanea di Torre Pellice*, a cura di A. Balzola e P. Mantovani, catalogo della mostra (Torre Pellice, 6-28 agosto 1994), Torino, Masoero, 1994, pp. 53-54.

spirito volontaristico e dalla collaborazione di critici ed artisti. L'idea di una raccolta museale permanente idonea tardò tuttavia a concretizzarsi, nonostante si fosse già formato il consistente corpus della collezione, composto da dipinti, grafica e sculture, frutto delle donazioni degli artisti che avevano partecipato alle mostre, ma anche tramite acquisizioni e lasciti di privati.

Nel 1977, come esito di collaborazione tra amministrazione comunale, Tavola valdese e associazione Pro Torre Pellice, fu costituita la Civica Galleria d'arte contemporanea di Torre Pellice, che avrebbe trovato la sua attuale collocazione nei locali dell'ex Istituto professionale Capetti, in via Roberto d'Azeglio, anche se per anni le opere rimasero sparse in uffici e depositi comunali.

Attualmente la collezione della Civica Galleria, patrimonio artistico di proprietà comunale, è composta da circa quattrocento opere, suddivise tra i fondi della scultura, grafica, fotografia e pittura. Alla sua collezione, la Galleria affianca ogni anno mostre temporanee tendenti ad offrire un contributo al contesto artistico nazionale.

Le mostre: mezzo secolo di scelte e presenze.

Dal 1949, con il solo intervallo del 1952 e del 1983, a Torre Pellice si cercò di presentare, attraverso le opere esposte, un panorama concreto e criticamente selezionato di quanto si proponeva in Italia.

La prima mostra, inaugurata il 27 agosto 1949, ebbe un carattere



Giacomo Soffiantino, *Ricerche*,
1963, tecnica mista su carta

antologico, aperto a correnti e opere di tendenze e tempi diversi, come avvenne fino alla X edizione del 1959. La prima mostra ebbe una forma quasi "casalinga", in quanto in un certo senso poteva presentarsi come manifestazione occasionale.

Le mostre che seguirono mantennero sempre un carattere formativo, quasi pedagogico. Nel primo decennio di attività i confini espositivi si ampliarono: rapidi ma significativi excursus furono compiuti in campo internazionale (Picasso, Matisse, Chagall e Léger nel 1954; Braque nel 1953, 1954, 1955), accanto ad opere degli artisti più significativi, più volte presenti (Fillia, Viani, Spazzapan, Tosi, De Pisis, Rosai). Insieme a queste presenze, che costituiscono il substrato culturale costante, trovarono larga accoglienza le generazioni più giovani (Moreni, Afro, Carmassi, Carol Rama nel 1951; Carena nel 1955 e 1958; Merz nel 1957).

Nel periodo di attività che va dal 1960 al 1969 il panorama espositivo presenta un quadro criticamente aggiornato e persuasivo delle arti figurative, allargando talora il raggio d'interesse con alcuni pezzi di scultura, ceramica e tessuti⁶. Si tentò inoltre di sottolineare come nel corso degli anni si erano consolidati gli obiettivi della mostra che compiutamente rispondeva ai requisiti e alle finalità di una vera esposizione d'arte: presentare al pubblico una visione seria, il più possibile aggiornata e documentata della produzione contemporanea. Significative furono le presenze di Christo nel 1963, Fuchs nel 1967, Apel nel 1967, 1969, Carena dal 1960 al 1969; Merz nel 1960, 1963, 1966; Ruggieri nel 1961 e nel 1962; Ugo Nespolo e Schifano nel 1966.

La XIV edizione del 1963 si contraddistinse per l'aggiunta di una sezione, curata da Blaise Jeanneret, di artisti svizzeri contemporanei. Il panorama espositivo delle mostre del 1964 e 1965 appare più articolato: nella XV edizione del 1964 furono esposte opere Neo Dada, mentre nella XVI, del 1965, furono messe in evidenza presenze indicative della Op Art, portate alla ribalta in America ed Europa dalla mostra del Museo di Arte Moderna di New York (*The responsive eye*).

Nella mostra del 1970 furono presentati un gruppo di ricercatori visuali appartenenti all'avanguardia torinese ripartiti in due sezioni: *Ottica Cinetica*, con Ezio Gribaudo, Giorgio Nelva, Renaldo Nuzzolese, Arrigo Lora Totino; *Nuova Geometria*, con Carlo Giuliano, Gino Gorza, Beppe Sesia, Mario Surbone. Con uno sguardo retrospettivo possiamo quindi notare come, fin dal 1970, a Torre Pellice era già stato proposto un bilancio delle nuove tendenze, come per la Body Art⁷ e, tenendo fede al suo intendimento di

⁶ *Tessuti Artivalli, Ferri battuti dell'officina d'arte Ugo Trevisan*, XI Mostra d'Arte Contemporanea, Torre Pellice, Collegio valdese, 20 agosto – 6 settembre 1960; *Artivalli: tessuti vari; Del campo: smalti d'arte*, XII Mostra d'Arte Contemporanea, Torre Pellice – Collegio valdese, 29 luglio – 27 agosto 1961.

⁷ XXV Mostra d'Arte Contemporanea, Torre Pellice, Scuole comunali, 3 agosto – 30 agosto 1974.

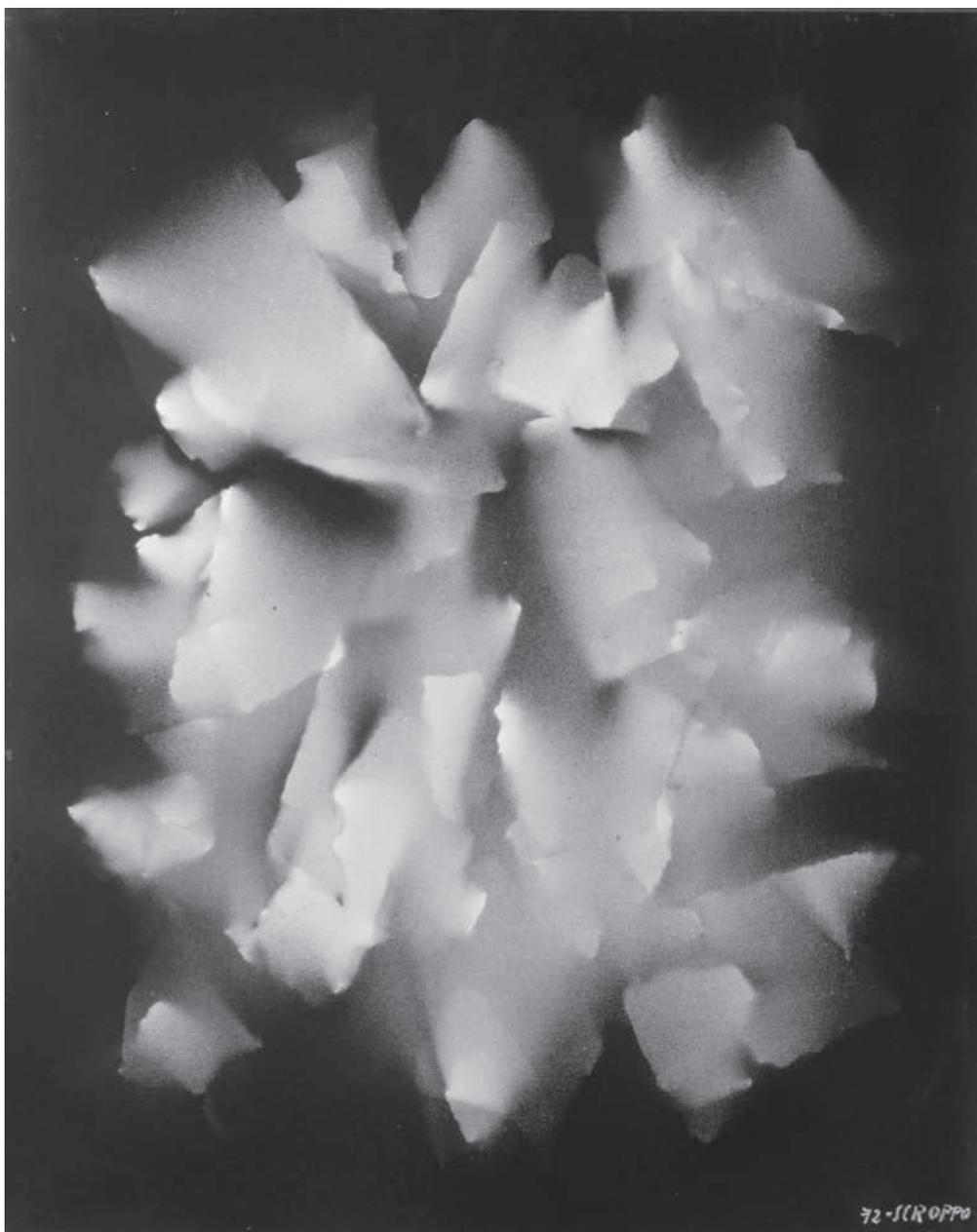


Umberto Mastroianni, Dinamismo, 1963, bronzo

contemporaneità e trasparenza, un prodotto artistico testimone della realtà politica coeva⁸.

Le mostre di Torre Pellice sono sempre state organizzate all'insegna di una notevole tempestività nell'illustrare aree di ricerca d'avanguardia e nel segnalare autori che stavano sviluppando un discorso artistico di punta. Le ultime edizioni della Mostra costituirono pertanto un organico aggiornamento delle diverse correnti che andavano palesando sulla scena figurativa internazionale. Il cambiamento che si verificò nell'edizione del 1980

⁸ XXVI Mostra d'Arte Contemporanea, Torre Pellice, Scuole comunali, 2 agosto – 31 agosto 1975 (furono esposti inoltre manifesti politici apparsi sui muri di Parigi, Torino e di altre città italiane).



Filippo Scropo, Evoluzione cosmica, 1985, aerografo

rispecchiava anche i quesiti propri degli anni Ottanta e le relative ipotesi e proposte. Rievocando, attraverso i 112 quadri della “sezione antologica del trentennio”, tre decenni di attività espositiva, erano ripercorse, con sguardo retrospettivo, le tappe del contributo dato alla costituzione di una moderna coscienza artistica del territorio ed erano proposte alcune esemplificazioni

di esperienze contemporanee riguardanti la Mail Art, con alcune operazioni ideate appositamente per Torre Pellice⁹. Nella stagione espositiva torinese del 1980 e 1981 i termini “postmoderno” e “tradizione” avevano costituito uno dei temi ricorrenti dei “Giovedì a Campobase”¹⁰ ed alcune sue conseguenze informative ed operative sono incluse nella XXXII mostra del 1981 e nella XXXIV del 1989¹¹.

Nel corso di un’analisi generale delle rassegne, l’edizione del 1981 può apparire forse come tra le più complesse e poliedriche, i media inclusi sono infatti per comodità raggruppabili in svariati nuclei, che però si intrecciano nell’esposizione: pitture su tela o altre opere realizzate con mezzi tradizionali, immagini di architetture utopiche, costumi, Mail Art, Copy Art ed infine “musica e visione” (una scultura *d’après* Kupka realizzata dall’équipe di Campobase, la mostra sui nuovi sistemi di notazione musicale in Palazzo Vecchio a Firenze nei mesi marzo-maggio del 1981).

Nel corso degli anni, fino alle sue ultime edizioni la “mostra” di Torre Pellice ha avuto sempre il merito di essere non solo tempestiva nel palesare nuove esperienze artistiche ma anche attenta all’incontro/confronto tra diverse esperienze espressive non solo artistiche, ma anche di esercizio critico e di promozione culturale.

L’iter della Mostra d’Arte Contemporanea si rispecchia anche nei suoi cataloghi, fonte essenziale di documentazione, testimone del costante sforzo per presentare al visitatore, senza pregiudizi di scuole, il complesso panorama della poliedrica sfaccettatura del movimento artistico.

⁹ XXXI Mostra d’Arte Contemporanea, Torre Pellice, Collegio valdese, 2 agosto – 24 agosto 1980; si vedano: A. Galvano, *Nell’arco di un trentennio*, L. Cabutti *La posta in gioco, Arte postale internazionale (Intermart-2)*.

¹⁰ I «Giovedì a Campobase» furono organizzati per iniziativa di Lucio Cabutti intorno agli anni ’70 e si configurano come un’associazione culturale che ereditava metodi di esperienze di creazione artistica del CRAS (Centro Segno Ricerche Applicazioni Studi), sorto negli anni ’50 a Torino. Al CRAS confluirono le conoscenze dei partecipanti al I Collettivo studenti operai pittori, unitamente alle esperienze di Cantacronache (gruppo eterogeneo di musicisti, scrittori e pittori tra i quali anche lo stesso Cabutti). Negli anni ’60 il CRAS attuava un discorso su rapporto tra arte e scienza, sull’informatica e le sue applicazioni, organizzava mostre, dibattiti e proiezioni, proponendo ogni anno un tema diverso. Con la diaspora del CRAS dalla vecchia sede alla nuova in Piazza S. Carlo nasceva un nuovo centro culturale, un vero e proprio “campobase” per altre attività, punto d’incontro di persone, luogo di dibattiti e informazioni. Il coinvolgimento principale era focalizzato sull’attività artistica, con aggiornamenti su scienza e tecnologia, uno spazio creativo in cui lavorare e creare installazioni, un momento periodico di informazione, aggiornamento, discussione e attivazione della creatività culturale. Nel 1982 Campobase si estinse ed ora sopravvive come archivio storico.

¹¹ *Il linguaggio simulato: concettuale e archetronico in Italia negli anni ’90*, Torre Pellice, Civica Galleria d’Arte Contemporanea, Sala Mostre della Comunità Montana; Luserna S. Giovanni, frazione Luserna, ex chiesa Santa Croce; Villar Pellice, scuole comunali; 5 agosto – 16 settembre 1989.

Bibliografia essenziale.

I cataloghi delle mostre annuali costituiscono una fonte documentaria esaustiva e tra le pubblicazioni del MAC di particolare rilevanza è il bollettino «Arte Concreta» (15 fascicoli: Milano 1951-53, rist. anast. Omegna, Silvio Spriano, 1981).

T. SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, Schawar, 1957; G. DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al Post Moderno*, Milano, Feltrinelli, 1987 (VIII ed.); P. FOSSATI, R. MAGGIO SERRA, M. ROSCI, *1945-1965. Arte italiana e straniera. Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, Parco del Valentino, luglio-ottobre 1987), Milano, Electa, 1987; R. DE FUSCO, *Storia dell'Arte Contemporanea*, Bari, Laterza, 1983.

G. MARTANO, *Arte concreta a Torino*, catalogo della mostra alla Sala Bolaffi, Torino, 1970; A. DRAGONE, *Le Arti visive Torino città viva*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980, II vol.; M. BANDINI, *Arte a Torino*, Torino, Accademia Albertina, 1983.

Intervista a Filippo Scropo su «Arte d'oggi», 20 gennaio 1951; L. CARLUCCIO, *Filippo Scropo alla galleria la Bussola*, «Gazzetta del Popolo», 4 giugno 1960; A. DRAGONE, *Filippo Scropo*, mostra antologica al Piemonte Artistico e Culturale, Torino, 1967; A. DRAGONE, *Gita a Torre Pellice*, «La Stampa», Torino, 23 agosto 1977; L. CARLUCCIO, *Arte a Torre Pellice*, «Panorama», 6 settembre 1977; M. ROSCI, *Filippo Scropo. Mostra antologica. Opere dal 1962 al 1978*, catalogo della mostra (Torino, 20 marzo – 14 aprile 1979), Torino, Regione Piemonte, 1979; P. MANTOVANI, *Il M.A.C. di Torino*, catalogo della mostra alla Galleria Maggiorotto, Cavallermaggiore, 1982; *XXXIV Mostra d'arte contemporanea. Mostra antologica di Filippo Scropo*, Torre Pellice, 5 agosto – 2 settembre 1984; *Filippo Scropo*, a cura di P. Fossati, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Regione, 23 gennaio – 10 febbraio 1985), Torino, Regione Piemonte, 1985; *XL Mostra d'arte contemporanea. Raccolta scritti critici di Filippo Scropo (1946-90)*, Torre Pellice, 28 luglio – 30 settembre 1990; *Filippo Scropo e la Galleria d'arte contemporanea di Torre Pellice*, a cura di A. Balzola e P. Mantovani, catalogo della mostra (Torre Pellice, 6-28 agosto 1994), Torino, Masoero, 1994; *Filippo Scropo e il M.A.C. torinese (1948-1956)*, a cura di M. Bandini, catalogo della mostra (Torre Pellice, 14 dicembre 2002 – 16 marzo 2003), Torino, Masoero, 2002.

L'attività espositiva della Sala Paschetto e la collezione d'arte contemporanea

di Antonella Chiavia

Tra gli spazi espositivi per l'arte contemporanea presenti nelle valli valdesi, oggi abbastanza numerosi, a Torre Pellice va ricordata, accanto alle collezioni permanenti della Galleria Civica d'Arte Contemporanea Filippo Scropo e della Galleria Tucci Russo, l'attività espositiva svolta dalla Fondazione Centro Culturale Valdese presso la Sala Paschetto negli anni tra il 1993 ed il 2004, anno della sua interruzione.

Grazie a questa esperienza, oggi, la Fondazione può anch'essa vantare una ricca collezione permanente di un centinaio di opere d'arte contemporanea. Per avere un quadro più ampio e preciso di questo operato abbiamo intervistato due protagonisti di quella vivace iniziativa: Franco Calvetti, già presidente del Centro Culturale Valdese e ideatore del progetto, e Olga Maggiora, artista e responsabile delle mostre negli ultimi anni.

L'attività espositiva della Sala, fin da subito intitolata al pittore Paolo Paschetto, inizia nel febbraio del 1993, incrementandosi via via grazie al contributo degli artisti che hanno esposto alle mostre temporanee (si veda l'elenco in appendice) ed hanno fatto dono di alcune loro opere. Tale collezione è composta da opere di vario genere: quadri, sculture, incisioni, acquarelli, disegni, acrilici, opere a tecnica mista, fotografie, xilografie, serigrafie, acquaforte, collage. Già inventariate, esse sono attualmente conservate in parte negli uffici e in parte nei depositi. Con il concludersi dell'esperienza espositiva, la Sala Paschetto è ora destinata all'esposizione temporanea delle opere di Paolo Paschetto appartenenti alla Tavola Valdese.

Franco Calvetti fu tra i promotori dell'iniziativa, animato dalla passione per l'arte e convinto dell'importanza del binomio arte-fede. Propose dunque al Centro Culturale un'iniziativa aperta al campo artistico contemporaneo in una valle in cui, all'epoca, non era ancora presente nulla di simile. Egli ritiene che in un contesto come quello delle valli valdesi sia molto interessante soffermarsi ed interrogarsi sul rapporto arte-fede: «Il filosofo francese Bachelard – dice Calvetti – sosteneva che l'emozione correggeva la regola e che esse era-

no inconciliabili. Ma se la fede è soprattutto emozione, allora esse diventano conciliabili». A questo punto si sofferma su un esempio significativo:

Si prenda come esempio il pittore Paolo Paschetto: i suoi quadri sono semplici, come semplice è la fede valdese; sono contenutistici e naturalistici, ad esempio i templi che dipinge nelle sue opere sono essenziali e la natura è predominante, avvolge il “manufatto” che è, in questo caso, il tempio stesso. I personaggi dei suoi dipinti, invece, sono sempre diretti verso la porta del tempio, secondo lo slancio evangelistico del Novecento.

Tale progetto fu una vera e propria novità per il Centro Culturale, fino ad allora impegnato principalmente nella promozione di attività legate ai due musei e alla biblioteca, quindi connesse essenzialmente con la tradizione valdese. L'attività espositiva riguardava, come già rammentato all'inizio, opere d'arte di varia natura, di artisti contemporanei e poteva contare sulla disponibilità di una salone al primo piano dell'edificio dell'ex-convitto, ristrutturato e adeguato alle normative vigenti. L'obiettivo che l'attività si proponeva era di far conoscere nuovi artisti di talento e di valorizzare quelli che, per i motivi più differenti, erano rimasti nell'ombra, nonostante la validità delle loro opere. Sottolinea infatti Olga Maggiore: «Il mio proposito è stato da subito di presentare opere di artisti che pur lavorando da tempo con impegno professionale non erano, per vari motivi, sufficientemente conosciuti. Era l'occasione giusta per dare spazio al loro fare».

Gli artisti, ricorda Calvetti, erano selezionati in base al loro curriculum e anche in base alla loro personalità, da un comitato artistico di critici ed esperti del settore, nominato dal direttivo della Fondazione, che si occupava anche dell'allestimento e dei contatti con la stampa. Per promuovere le mostre dei singoli artisti, le cosiddette mostre “personali”, che in media duravano tre settimane ciascuna, venivano realizzati manifesti, pubblicità e resoconti sui settimanali locali: «L'Eco del Chisone» e «L'Eco delle Valli Valdesi». Franco Calvetti e Olga Maggiore sono concordi nell'affermare che gli artisti, tra i quali molti provenivano da Torino, erano soddisfatti dello spazio espositivo, peraltro disponibile ad un prezzo esiguo. Olga Maggiore ricorda che «erano dapprima un po' preoccupati per l'impegno di una mostra personale in un'istituzione importante, rispondendo comunque tutti con entusiasmo alla proposta». Oltre alle mostre “personali” si tennero anche mostre a tema con opere di Paolo Paschetto (la collezione della Tavola Valdese) e di Filippo Scroppo (donate alla Fondazione dalla famiglia del pittore).

Ciascuno degli artisti, una novantina, che in un decennio di attività ha esposto alla Sala Paschetto, ha donato alla Fondazione almeno un'opera, contribuendo alla formazione di una consistente ed interessante collezione.

In tutti questi anni di attività il direttivo della Fondazione ed il comitato artistico hanno avviato contatti e forme di collaborazione con gli altri spazi espositivi presenti sul territorio: la galleria Tucci Russo e la Galleria d'Arte

Contemporanea Filippo Scropo a Torre Pellice, la Galleria Civica di Palazzo Vittone e la Galleria "En plein air" a Pinerolo. A tal proposito, tuttavia, Calvetti afferma che «con Pinerolo non si è potuto fare molto», mentre per quanto concerne Torre Pellice, nonostante il forte divario e l'impossibilità di competere con una realtà così importante e prestigiosa come la Galleria di Tucci Russo, è stato possibile collaborare: «A volte Tucci Russo proponeva ai suoi visitatori di recarsi a vedere anche la mostra ospitata dalla Sala Paschetto ed esponeva i manifesti delle nostre iniziative». Questo va a dimostrazione di quanto sostenuto dalla Maggiora: «La Galleria Tucci Russo è troppo prestigiosa rispetto alla più modesta attività della Sala Paschetto, ma lui resta una persona modesta e disponibile». Riguardo della Galleria Scropo, la stessa artista dice che si sarebbe potuto fare qualcosa insieme ma è stato possibile avviare una proficua collaborazione: «Avevamo anche pensato ad una mostra nelle due sedi, ma alla fine, soprattutto a causa di problemi organizzativi, il progetto non si è potuto realizzare».

Nonostante la novità di questo impulso artistico, non privo di una certa importanza, i due intervistati, ricordano con rammarico lo scarso interesse di Torre Pellice, dei suoi abitanti e dello stesso mondo valdese nei confronti dell'arte contemporanea. Secondo Olga Maggiora è mancato l'entusiasmo:



Mostra nella Sala Paschetto nel 2002

«Alcune mostre si sono rivelate molto interessanti ed hanno avuto consenso anche nell'ambito degli "addetti ai lavori", con molti visitatori da Torino. È invece mancata la partecipazione di pubblico locale; probabilmente vi era una difficoltà nella pubblicizzazione degli eventi».

Come già accennato, l'attività della Sala Paschetto è stata sospesa nel 2004 per molteplici motivi, che Franco Calveti e Olga Maggiora hanno cercato di spiegare. Innanzitutto, entrambi sottolineano il problema economico e la mancanza di fondi; la seconda nota dolente è stata la mancanza di pubblico «...negli ultimi tempi è stato davvero scoraggiante»; un ultimo aspetto è sottolineato da Calveti: «si sperava che, con il tempo e l'esperienza, anche il livello degli artisti che esponevano sarebbe cresciuto. Ci si era indirizzati persino verso il mondo artistico estero, nella speranza che qualche personalità già nota sarebbe stata interessata ad esporre nella nostra Sala».

Infine i nostri due interlocutori confidano, forse con un po' di nostalgia e rammarico per quanto è stato realizzato in passato, la loro speranza per il futuro, in una possibile ripresa dell'attività espositiva. Calveti infatti si augura «che qualcuno sia in grado di vedere con occhi nuovi la cultura artistica contemporanea e proporre un nuovo progetto che riprenda il discorso lasciato in sospeso nel 2004».

Elenco delle mostre presso la Sala Paschetto:

“Acqua, luce, fuoco in Val Pellice” (collettiva)	23 luglio – 31 agosto 1992
Carla Bertola	20 febbraio – 6 marzo 1993
Alberto Vitacchio	20 febbraio – 6 marzo 1993
Angelo Maggia	17 aprile – 10 maggio 1993
Adriano Tuninetto	17 aprile – 11 maggio 1993
Olga Maggiora	8 – 22 maggio 1993
“Maestri italiani del Novecento”	26 luglio – 26 agosto 1993
Paolo Paschetto	14 agosto – 4 settembre 1993
Giorgio Badriotto	18 settembre – 13 ottobre 1993
Donatella Beltramone	18 settembre – 3 ottobre 1993
Giancarlo De Leo	16 – 30 ottobre 1993
Maria Luigia Vigant	6 – 21 novembre 1993
Sergio Albano	27 novembre – 8 dicembre 1993
Fernando Montà	8 – 30 gennaio 1994
Franco Usai	5 – 13 marzo 1994
Luigi Mottura	19 marzo – 2 aprile 1944
Marco Silombria	9 aprile – 8 maggio 1994
Mariella Bogliacino	14 – 22 maggio 1994
Ametista	4 al 18 giugno 1994
Paolo Paschetto	26 giugno – 10 luglio 1994
Guy Rivoir	22 luglio – 2 agosto 1994
Filippo Scropo	6 agosto – 3 settembre 1994
Clotilde Ceriana Mayneri	9 ottobre – 29 ottobre 1994
Collezione Sala Paschetto (un’opera per ciascun autore esposto in precedenza)	17 dicembre 1994 – 8 gennaio 1995
Franz Ferzini	21 gennaio – 12 febbraio 1995
Giustino Caposciutti	18 – 30 marzo 1995
Tere Grindatto	6 – 14 maggio 1995
Daniela Giorcelli	22 aprile – 4 maggio 1995
Pier Carlo Longo	22 aprile – 4 maggio 1995
Eugenio Bolley	29 luglio – 31 agosto 1995
Anna Comba	8 – 22 aprile 1995
Beatrice Appia	8 – 22 luglio 1995
Adriano Nebiolo	16 settembre – 1° ottobre 1995
Egle Scropo	7 – 22 ottobre 1995
Tribaudino	11 – 30 novembre 1995
Opere offerte da artisti a favore dell’Associazione “La sorgente” di Zelarino (VE)	
per malati di AIDS	2 – 16 dicembre 1995
Antonio Ciarallo	10 – 29 febbraio 1996
Eugenio Comencini	30 marzo – 20 aprile 1996
Giovanni Cerrato	27 aprile – 15 maggio 1996
Giulio Mosca	1 – 14 giugno 1996
Emilio Comba	22 giugno – 13 luglio 1996
Elsa Oberholzer	21 luglio – 30 agosto 1996
Paolo Giai Levra	5 – 26 ottobre 1996
Luciano Caggianello	7 – 22 dicembre 1996
Garbolino Ru	29 marzo – 2 aprile 1997
Mauro Cinquetti	10 – 24 maggio 1997

<i>Lia Rondelli e Eddie Allen</i>	19 luglio – 16 agosto 1997
<i>Vincenzo Taccia</i>	20 agosto – 10 settembre 1997
<i>Valerio Righini</i>	21 settembre – 12 ottobre 1997
<i>Luciano Leporati</i>	18 ottobre – 2 novembre 1997
<i>Paolo Paschetto</i>	14 febbraio – 1° marzo 1998
<i>Silvano Bertalot e Giorgio Auneddu</i>	14 – 29 marzo 1998
<i>Pino Mantovani</i>	4 – 19 aprile 1998
<i>Antonio Panino</i>	25 aprile – 10 maggio 1998
<i>Maria Erovereti</i>	27 giugno – 26 luglio 1998
<i>Filippo Scropo</i>	8 – 30 agosto 1998
<i>Publio Carnevali</i>	10 – 26 ottobre 1998
<i>Ettore Serafino</i>	7 – 30 agosto 1999
<i>Carla Cerrato</i>	11 – 26 settembre 1999
<i>Sergio Perosino</i>	3 – 24 ottobre 1999
<i>Helga Wendt e Rossana Baroni</i>	6 – 28 novembre 1999
<i>Gianfranco Schialvino e Gianni Verna</i>	4 – 23 dicembre 1999
<i>Francesca Moretti</i>	18 marzo – 2 aprile 2000
<i>Claire Morard</i>	15 aprile – 7 maggio 2000
<i>Lucia Caprioglio</i>	20 maggio – 11 giugno 2000
<i>Bruno Stizzoli</i>	17 giugno – 9 luglio
<i>Rosa Bosco</i>	15 luglio – 6 agosto 2000
<i>Emilio Ingenito</i>	30 settembre – 22 ottobre 2000
<i>Domenico Musci</i>	28 ottobre – 19 novembre 2000
<i>Elisabetta Viarengo Miniotti</i>	7 – 29 aprile 2001
<i>Massimo Viretti</i>	5 – 27 maggio 2001
<i>Mario Gallina</i>	2 – 24 giugno 2001
<i>Alberto Bongini</i>	7 – 29 luglio 2001
<i>Fausto Frangoli</i>	4 – 31 agosto 2001
<i>Rossana Baroni, Sergio Grispello, Helga Wendt (in collaborazione con la Biennale Internazionale di Fotografia di Torino)</i>	22 settembre – 14 ottobre 2001
<i>Daniela Allosio</i>	9 – 31 marzo 2002
<i>Liliana Grueff</i>	6 – 28 aprile 2002
<i>Pierino Nervo</i>	4 – 26 maggio 2002
<i>Agostino Gentile</i>	8 – 30 giugno 2002
<i>Eugenio Bolley</i>	27 luglio – 1° settembre 2002
<i>Claudia Oehl</i>	28 settembre – 20 ottobre 2002
<i>Sergio Buffa</i>	26 ottobre – 17 novembre 2002
<i>Beppe Ronco</i>	5 – 27 aprile 2003
<i>Tiziana Pellerano</i>	10 maggio – 1° giugno 2003
<i>Giorgio Giorgi</i>	7 – 29 giugno 2003
<i>Valeria Sangiorgi</i>	27 settembre – 26 ottobre 2003
<i>“Preludio”: Mariella Bogliacino, Claire Morard, Luigi Mottura, Massimo Viretti</i>	6 – 28 marzo 2004
<i>Susanna Fisanotti</i>	3 – 25 aprile 2004
<i>Giuseppe Miccoli</i>	8 – 30 maggio 2004
<i>Calogero Scarpulla</i>	5 – 27 giugno 2004
<i>“Arcipelago delle memorie” (mostra di fotografia: Valerio Bianco, Franco Bussolino, Marco Carongi, Emilio Ingenito, Giorgio Veronesi, Pier Paolo Viola)</i>	18 settembre – 24 ottobre 2004

La Galleria d'arte contemporanea Tucci Russo a Torre Pellice

di Antonella Chiavia

Uno degli spazi espositivi presenti nelle valli valdesi, dotato anche di collezione permanente di opere esposte periodicamente e noto in campo nazionale ed internazionale, è la Galleria d'arte contemporanea Tucci Russo. Dal 1994 la galleria si è trasferita da Torino a Torre Pellice, negli ampi e luminosissimi locali della ex fabbrica tessile Mazzonis, in via Stamperia 9, in circa 1000 m² strutturati su due livelli, con diverse stanze, rese ancor più chiare dal bianco delle pareti. Qui possono essere ospitate anche quelle opere di grandi dimensioni che spesso realizzano gli artisti contemporanei, opere che in un ambiente del genere vengono sicuramente valorizzate. L'attività di tale galleria ha, ormai da molti anni, notevoli rapporti, oltre che con la realtà artistica nazionale, anche con l'arte e gli artisti contemporanei stranieri, tanto che desta un notevole interesse italiano ed estero. Grazie all'impegno dei suoi direttori, Antonio Tucci Russo ed Elisabetta Di Grazia, la galleria è sempre cresciuta di livello negli anni, partecipando ad eventi di fama internazionale come, tanto per citare qualche esempio, Artissima che si tiene al Lingotto Fiere di Torino o al FIAC (Fiera di Arte Contemporanea di Parigi) che si è tenuta dal 26 al 30 ottobre 2006 al Grand Palais di Parigi.

Per capire meglio come una Galleria possa raggiungere un livello così elevato e come una realtà di tale importanza sia approdata a Torre Pellice, abbiamo intervistato il fondatore, nonché attuale direttore, Antonio Tucci Russo.

La Galleria di Arte Contemporanea Tucci Russo nacque a Torino nel 1974¹, dopo un lungo percorso di crescita interiore del fondatore, Antonio Tucci Russo, che, come ci ricorda, iniziò molto presto a lavorare con l'arte.

Da giovane mi sono occupato di poesia e di cinema. Con alcuni amici pittori avevamo formato a Torino un nucleo, un gruppo, con uguali idee politiche, sociali e culturali. Poi nel 1968 iniziai a lavorare nella galleria Sperone

¹ Per un approfondimento si veda R. LAMBARELLI, *Lo spazio come pensiero. Intervista a Tucci Russo*, in «Arte e Critica», 39, luglio-settembre 2004, pp. 18-25.



Giuseppe Penone, *Lo spazio della scultura*, 2001, pelle di cedro (archivio fotografico Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea).

che diede i natali alla corrente dell'Arte Povera² e qui incontrai gli artisti più significativi di quell'esperienza.

Nel 1974, dunque, decise di terminare la collaborazione con Sperone, sempre più rivolto verso gli artisti europei ed americani, per aprire uno spazio espositivo proprio, in cui dare spazio soprattutto alle nuove generazioni di artisti italiani, messi in relazione con alcuni esponenti dell'Arte Povera.

La prima sede fu un garage di via Calandra, dove proposi come prima mostra le opere di Pier Paolo Calzolari.

In seguito, dopo pochi mesi, si spostò nuovamente, stavolta in corso Tassoni nel Mulino Feyles dove rimase per quindici anni. Vicino a questa galleria aveva lo studio Mario Merz, uno dei massimi esponenti dell'Arte Povera, artista

² La definizione fu usata nel 1967 dal critico Germano Celant per indicare le ricerche di un gruppo di artisti che usavano in modo diversificato materiali non legati alla tradizione dell'arte, come legno, carta, stoffa, gesso, pietre, paglia, o elementi come terra, acqua, fuoco. Si intendeva dunque recuperare il valore primario dei materiali, vissuti nel rapporto diretto con la vita quotidiana e percepiti nella loro forma originaria, fuori dell'uso e del significato assunto nella società dei consumi.

che oggi, in genere, si associa principalmente a quelle che sono le sue opere forse più conosciute: gli igloo. Tra Tucci Russo e Mario Merz iniziò una sorta di “dialogo” e collaborazione che portò alla realizzazione di mostre e nuove conoscenze. Dopo un altro cambiamento di spazio espositivo, nel 1994 Tucci Russo approdò a Torre Pellice: perché proprio questo paese nel cuore delle valli valdesi?

Questa scelta è stata un po' una casualità: conoscevo il posto in quanto avevo acquistato una casa a Luserna; sono luoghi che apprezzo molto, in più trovai questo meraviglioso spazio espositivo nell'ex industria tessile Mazzonis. Decisi quindi di comprare parte di questo edificio e di trasferirvi la galleria. La inaugurai con una mostra personale di Richard Long, un artista che non fa differenze tra interni ed esterni.

Oggi la galleria ospita una sala in cui ci sono opere in permanenza che mutano e si tengono, inoltre, due o tre “personali” all'anno. Come sceglie gli artisti, quali correnti predilige?

Non scelgo gli artisti in base alla moda del momento, sono sempre stato coerente con il mio pensiero, per cui scelgo artisti che mi colpiscono, che alternano e coniugano il passato che è sempre presente, per spiegare il futuro. Le mostre che presento al pubblico coniugano Arte Povera e giovani artisti. La politica culturale adottata è sempre stata la scelta di artisti che, in base alla



Thomas Schütte, *Konferenz*, 2002 (foto Paolo Mussat Sartor).



Tony Cragg, allestimento della mostra da Tucci Russo nel 2001 (foto Enzo Ricci, archivio fotografico Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea)

lettura di altri artisti, hanno poi elaborato un loro pensiero personale. Ci deve essere una continuità con la conoscenza del passato ma anche una novità; nelle nuove generazioni devo aver individuato all'interno del loro lavoro il passaggio tra gli anni '70 e '80, devono sapere cosa c'era prima per poi elaborare un loro nuovo lavoro. Nelle opere degli artisti che scelgo ci deve essere un riscontro forte con ciò che dicono.

Dopo che, all'inizio della sua attività, aveva posto maggiore attenzione agli artisti italiani, dagli anni '80 si aprì alla realtà artistica internazionale, affiancando nelle sue mostre anche artisti che in apparenza non avevano nulla in comune. Nel 1979, infatti, in una mostra di giovani artisti europei emergenti, tenutasi a Stoccarda, conobbe le opere di Tony Cragg, che apprezzò da subito, così come il lavoro di Thomas Schütte, due artisti che le cui opere furono in seguito ospitate in galleria.

Abbiamo proseguito l'intervista chiedendogli se la galleria e le mostre riscuotono un successo di pubblico, anche locale. Tucci Russo spiega che la partecipazione alle mostre è buona, a livello locale i cittadini sembrano abbastanza interessati e, nel corso degli anni, si sono poi formati dei gruppi di

“fedeli” che seguono con passione tutte le iniziative proposte dalla galleria. Inoltre, si è acquisito anche pubblico da Torino, rimasto anch’esso affezionato alla galleria anche dopo il suo trasferimento. Da non dimenticare è poi il pubblico proveniente da altre città italiane, come Roma e Napoli, alle quali va aggiunto il pubblico proveniente dall’estero, specialmente in occasione di mostre di artisti internazionali. Come si può vedere vi è un ampio riscontro di pubblico e Tucci Russo, in un’altra intervista³, sosteneva che il fatto di avere una sede decentrata dalla città, non ha causato una perdita di interessati, anzi, a suo parere, chi raggiunge la galleria, allontanandosi dal caos e dalla frenesia della città, offre più attenzione a ciò che vede.

Quali sono stati i rapporti con le altre istituzioni del territorio?

Con le altre istituzioni culturali delle Valli sono sempre stato disponibile per dare un parere ed un aiuto nel limite del possibile; ho anche fatto parte del gruppo consultivo della Galleria Civica di Arte Contemporanea Filippo Scroppo. Certo, da quando ci sono gli impegni dei contatti collaborativi aperti all’estero, c’è poco tempo e, ovviamente, devo dare la precedenza a questi ultimi.

A conclusione ricordiamo che attualmente la Galleria ospita la mostra *Underlining*, inaugurata il 5 novembre, che ospita opere di Giovanni Anselmo, Thomas Schütte, Jan Vercruysse, Gianni Caravaggio, Francesco Gennai, Paolo Piscitelli, Robin Rhode.

³ Intervista di Paola Sereno, consultabile su www.kulgallery.com.

Capolavori '800-'900 dalle collezioni private pinerolesi*

di Mario Marchiando Pacchiola

Si può tentare un'analisi del collezionismo d'arte sul territorio pinerolese? Se abbracciamo l'Ottocento e il Novecento, alcune schegge di memoria ci riportano ad un interesse per la pittura e la scultura grazie alla sensibilità stimolatrice di Ernesto Bertea, pittore (1836-1904), che con gli amici della cosiddetta «Scuola di Rivara», porta un'idea rinnovatrice in tutto il Piemonte.

È certo che il Bertea non fosse estraneo all'arte dei suoi amici e che la passione per la pittura lo fece, in un certo qual modo, anche collezionista.

Sofia Di Bricherasio (1867-1950) porta a Miradolo il suo maestro Lorenzo Delleani (1840-1908). È un cenacolo artistico sotto gli alberi del grandioso parco frequentato non solo dagli allievi del maestro, ma anche da altre personalità come lo scultore (e pittore) Leonardo Bistolfi (1859-1933) amico della famiglia. La collezione dei conti Di Bricherasio nelle varie dimore (Torino via Lagrange, Castelli di Fubine e di Miradolo...) è stata di una certa consistenza ma, si sa, le vicissitudini sovente disperdono i tesori.

La frequentazione con il cavalier Giovanni Agnelli (1866-1945), futuro senatore, crea un certo clima culturale e imprenditoriale: il conte Emanuele, fratello di Sofia, è ritratto da Delleani nell'atto solenne della fondazione della Fiat con Biscaretti, Ceriana...

Dalle dimore nobili e borghesi a quelle degli industriali. Agnelli, uomo pratico e programmatico, non disdegna le case belle e, insieme ad una collezione di famiglia, guarda a Francesco Messina e a Edoardo Rubino per ornare di opere d'arte scultoree la chiesetta del Colle di Sestriere. Collezionismo e mecenatismo sono un'ottima unione, ma non sempre (è accaduto ed accade) si va al di là dell'ostacolo dell'egoismo.

A Pinerolo, «la ricca borghesia apprezza più un cavallo che un quadro...» (L. Timbaldi) e vien da pensare che uomini e donne erano più avvez-

* Il testo riproduce l'Introduzione al catalogo della mostra *Capolavori '800-'900 dalle collezioni private pinerolesi*, allestita presso la Collezione Civica d'Arte di Palazzo Vittone a Pinerolo, dal 10 novembre al 3 dicembre 2006, nell'ambito dei festeggiamenti per i 100 anni de «L'Eco del Chisone».

zi alle feste che alla frequentazione delle esposizioni, peraltro rarissime in quel tempo nella nostra città. Parlavano d'arte il fotografo Tavera con Edoardo Calosso. Alfredo Beisone era il paesaggista di talento per antonomasia, Calosso rappresentava il ritrattista: volti di dame, cavalieri in divisa e qualche popolana.

Chi seriamente comprende il valore del collezionismo di quegli anni è il commendatore Camillo Rocchietta (1883-1965). Elegge Giacomo Grosso (1860-1938) a messaggero del ricostituente «il Proton», diffusissimo in Italia e non solo: il grande artista crea ogni anno il volto beneaugurale di una donna nel pulsante splendore giovanile.

Nasce così una collezione che, passata al figlio Sergio, si trasferirà a Milano. Tornerà a Pinerolo, in segno di amicizia, quel *Volto di donna* su fondo rosso che orna la Pinacoteca di Palazzo Vittone.

Le grandi famiglie si chiudono nella loro "discrezione" (oggi si direbbe "privacy") ed è raro conoscere l'entità patrimoniale artistica di alcuni palazzotti o ville collinari. La visione è riservata alla stretta cerchia di amici dello stesso rango e posizione sociale. Nelle dimore probabilmente si è più sensibili verso il mobile antico, la ceramica, la porcellana, gli argenti e i gioielli. Alla morte dei capostipiti ereditano i rampolli e, ad operazioni fatte, non sempre eccelle il sentimento.

Collezionista di gran fiuto è Giuseppe Gavuzzi (1887-1975), peraltro pittore per diletto, che riesce a far suoi autentici capolavori di Delleani, di Tavernier, di Levis, di Follini fino ad un maestro del Novecento da Biennale come Felice Carena.

Alla sua morte lascerà le opere alla Pinacoteca, una delle pagine più belle. Così sono mossi da questa sensibilità gli eredi Maria e Piero Santini, figli e nipoti dei «Pietro Santini», storici fotografi della nostra città, giunti da Firenze nel 1861, anno dell'unità d'Italia, sulla scia della fama della Scuola di Cavalleria.

Un'occasione per accostarsi al collezionismo viene offerta nel 1932 con la "prima mostra d'arte" ordinata nelle prestigiose sale del Circolo Sociale al Palazzo del Teatro. La frequentazione del sodalizio raccoglie la "crema" della società pinerolese che segue anche gli avvenimenti artistici della Promotrice torinese. Già nel 1920 erano soci della Promotrice lo scultore Aghemo e il pittore Beisone.

Dalla mostra del 1932 sappiamo che la contessa Richetta enumera diversi Delleani di sua proprietà, così il commendatore Villa ed Arturo Prever. Anche Vittorio Widemann espone i suoi gioielli: c'è un Fontanesi. Il commendatore Rocchietta si orienta su Carpanetto e soprattutto su Grosso: non solo signore, ma due oli con natura morta.

È anche occasione per mettere in luce i "nostri": da Alfredo Beisone, con 41 opere, a Giuseppe Vignetta, Avaro, Paolo Paschetto e rendere omaggio a Ettore Giovanni May, a Calosso, a Maria Cambiano.

L'iniziativa si ripeterà dieci anni dopo, 1942, a cura del Dopolavoro Comunale e Dopolavoro IX maggio, autorizzata dal Sindacato interprovinciale fascista delle belle arti. Le opere di Lidio Aimone, Gioanbattista Alloati, Nicola Arduino, Mario Gachet, Giuseppe Gheduzzi, Alessandro Lupo... saranno acquistate e orneranno le pareti di alcune case pinerolesi della media borghesia.

Sono dunque principalmente gli artisti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento a stimolare l'interesse del nostro collezionismo. Ci vorranno gli anni del "boom" economico, gli anni cinquanta, per voltare pagina e indirizzarci su nuovi astri. «La Bussola» e «Fogliato» di Torino aprono a Michele Baretta. L'industriale Arturo Prever ne è tra i principali ammiratori. Nella ridda dei collezionisti figurano il banchiere Balbis, i Turati, Gianfranco Villa, Pietro Ferrua.

Ma questa è storia quasi recente. Nelle famiglie c'è un certo benessere: «il quadro» diventa investimento. Ci si orienta su Mario Faraoni, su Giovanni Carena... Nonostante la fotografia che impera un po' ovunque, si torna a volere il ritratto pittorico delle persone di casa: bimbi, gentili signore... non più della nobiltà o dell'industria, ma della gente che riesce a "gruzzolare" dallo stipendio per godere di una certa felicità.

Alternanze di fortune scandite dagli eventi storici (le due guerre, la fine del fascismo e della monarchia, l'avvento di una repubblica democratica) aprono ad un collezionismo nuovo. Persiste l'acquisto dei pezzi degli artisti storicamente certi come Fontanesi, Bossoli, Pasini, Avondo, Grosso, ma si guarda all'arte moderna e contemporanea con interessi e "voluttà", da Casorati, a Felice Carena, a Carrà, a De Chirico, ai Sei di Torino, a Guttuso. Molti nomi appartengono alla cultura nazionale ed oltre. Su questi nomi si investe.

Noi vi presentiamo uno squarcio di questo panorama che non segue un percorso filologico se non a grandi linee. La mostra, originale nella sua concezione, ci fa scoprire opere inedite o conosciute da pochi.

Non potremmo non esclamare: «fortunati questi signori della nuova società!».

ATTIVITÀ DE «LA BEIDANA»

Gita a Ginevra

di Ines Pontet

«Ssst! Silenzio! Avvicinatevi! State a sentire... Sta cominciando la guida...», «Non c'è nessun problema, siamo nella Repubblica di Ginevra: qui ognuno può fare quello che vuole...». Si è la mattina del 7 maggio scorso nella graziosa piazza di pavé un po' in pendenza, davanti alla Cattedrale, a fianco del neo Museo della Riforma Protestante, inaugurato da appena un anno in una casa storica di Ginevra, Maison Mallet. La redazione de «La beidana» ha organizzato un viaggio alla scoperta della Ginevra protestante. Con questa suggestione sullo spirito di libertà che proviene dalla storia della nascita della Riforma, ha inizio il nostro giro guidato al museo. Ad accompagnarci una dinamica e brillante signora di ottant'anni che parla bene l'italiano, e che dà subito conto della passione con la quale legge e studia libri e documenti storici e vi si rapporta come costitutivi della sua identità; il personaggio di Calvino pare esserle talmente familiare da indurla a parlare di lui quasi come di una vecchia conoscenza. Il suo nome è Bianca, e condurrà il gruppo attraverso tutte le sale del museo per inoltrarci poi sottoterra, attraverso ere geologiche riscoperte da archeologi altrettanto appassionati della loro materia e del loro lavoro; per vent'anni circa hanno scavato sotto la piazza e sotto la cattedrale, scoprendo architetture e oggetti che permettono di ricostruire la storia del luogo fin dai tempi più remoti, agli albori del cristianesimo, quando ancora non esisteva alcuna chiesa che necessitasse di essere riformata: un vero e proprio viaggio nel tempo.

A proposito di "tempo", vado a ritroso e a zig-zag anche nel raccontare della nostra gita. L'arrivo a Ginevra era avvenuto il mattino prima: lasciato l'autobus e attraversato a piedi il ponte che porta nella parte vecchia della città, proprio sulla piazza della Cattedrale incontriamo un altro gruppo proveniente dalle Valli, quasi a far sembrare che non ci fossimo spinti oltre Pinerolo... Il nostro gruppo, in compenso – pur in arrivo da Torre Pellice – era variamente composto, e comprendeva anche tre donne da Levanto e da La Spezia, una appartenente alla Chiesa metodista, una alla Chiesa dei Fratelli e l'altra laica di provenienza cattolica: questo ha permesso – stimolati dagli spunti teologici avuti in mattinata – di avere un piacevole scambio di opinioni, durante il rientro, sul difficilissimo tema della "predestinazione". Ad accompagnarci nell'Auditoire, la storica chiesa in cui predicava il riformatore Giovanni Calvino, il pastore Luca Negro, attualmente in Svizzera quale segretario per le comunicazioni della Conference of European Churches.

Ed ecco che il racconto del succedersi dei vari periodi e dei vari pastori di quella comunità, ci dà la percezione del continuo contatto e scambio con il nostro piccolo territorio delle valli valdesi, tanto da renderci conto che i valdesi, più che aderirvi, sono stati anch'essi protagonisti della Riforma; la discrepanza fra le date dell'adesione dei valdesi con l'assemblea di Chanforan (1532) e quella a cui si fa risalire l'inizio della Riforma a Ginevra, iscritto sul "Muro dei Riformatori" della città (1536), lo evidenziano. Relazioni di ieri, relazioni di oggi, senza soluzione di continuità: valdesi che si incrociano casualmente a Ginevra e comunità evangeliche italiane di varia confessione che apprendono di una fine settimana nella città svizzera dalle pagine del settimanale comune, «Riforma».

Il museo necessiterebbe di un articolo a sé e invitiamo chiunque a visitarlo, magari con altri gruppi organizzati: essendo in molte sue parti un museo virtuale sa catturare l'attenzione di chi lo visita e permette alcuni approfondimenti; una "finestra speciale" è dedicata proprio ai valdesi.

Dopo cena, in un albergo semplice ed accogliente, abbiamo cercato di conoscerci un po' meglio seduti in cerchio e parlando di noi.

Le giornate e la serata sono trascorse piacevolmente in compagnia e ogni partecipante può portarle in sé.

Ma vorrei anche porre in risalto l'importanza, lo spessore culturale che la storia – della Riforma, e dunque la storia valdese che la precede e la interseca – hanno ancora oggi nel panorama evangelico italiano ed estero e, dunque, di riflesso, nel tessuto comunitario delle valli valdesi. Il lavoro del Centro culturale valdese è intessuto di relazioni con ogni parte del mondo. I contatti quotidiani con persone che si avvicinano incuriositi alla storia dei valdesi e alla loro realtà odierna sono stati in questi anni molte e molte migliaia: da questi incontri nasce confronto e scambio e scaturisce riflessione sulla nostra identità che ci auguriamo possa in vari modi continuare ad arricchire la nostra rivista e di conseguenza i nostri lettori e lettrici.

Musée international de la Réforme

4, rue du Cloître

CH-1204 Genève

Tél. +41 22 310 24 31

www.musee-reforme.ch

info@musee-reforme.ch



Il gruppo e la guida davanti al Museo

INCONTRI

Prima giornata deamicisiana Torre Pellice, 9 settembre 2006

Tutto è iniziato con un viaggio a York, in Inghilterra, assieme al coro del Collegio valdese, nel marzo 2005. In quell'occasione partecipai, assieme ai coristi, al Ghost trail, il "percorso dei fantasmi", una passeggiata per le vie cittadine assieme ad un attore che, con mantello, cilindro e bastone, negli angoli più suggestivi raccontava avvincenti storie di... fantasmi. Ripensando all'articolo di Marco Butera, *Sulle orme di Edmondo De Amicis* («La beidana» n. 52, febbraio 2005), e ad analoghe esperienze italiane, più letterarie e meno "orripilanti", come per esempio gli itinerari sui luoghi manzoniani a Lecco e dintorni, è nato un progetto molto articolato sulla valorizzazione turistica delle descrizioni che De Amicis fa delle valli valdesi, Torre Pellice e Angrogna in particolare, nel suo libro *Alle porte d'Italia*.

Dopo una prima riunione alla quale sono stati invitati i rappresentanti della Fondazione Centro culturale valdese (Donatella Sommani), Collegio valdese (Elio Canale), Comune di Torre Pellice (Lorenzo Tibaldo), Gruppo Teatro Angrogna (Jean Louis Sappé) e Società di studi valdesi (Gabriella Ballesio) si è formato un piccolo gruppo di lavoro (Gabriella Ballesio, Lorenzo Tibaldo e il sottoscritto) che si è riunito regolarmente nei locali dell'Archivio della Tavola valdese, presso il Centro culturale, elaborando il progetto essenziale, ma dignitoso, della Prima giornata deamicisiana, fissata per sabato 9 settembre 2006, e così ripartita: passeggiata letteraria con intermezzi musicali al mattino per le vie di Torre Pellice, conferenza nel pomeriggio all'Aula sinodale, serata con video, canti e conversazione alla Galleria d'arte "Filippo Scropo".

Le risorse economiche erano poche e dunque bisognava puntare al risparmio. Pertanto il Collegio valdese, oltre a dedicare alla figura di De Amicis il corso di Storia locale seguito dal quarto anno (2005-06) e l'annuale pranzo dell'associazione Amici del Collegio valdese, svoltosi domenica 27 agosto 2006 presso la Foresteria valdese di Torre Pellice con letture e canti di Maura Bertin e Jean Louis Sappé, ha invitato a parlare per la prolusione inaugurale dell'anno scolastico 2006-07 la professoressa Maria Rosa Masoero dell'Università di Torino; il Comune di Torre Pellice, oltre al restauro del monumento a De Amicis situato nella piazza della stazione ferroviaria, i cui lavori sono stati presentati sabato 17 giugno 2006, ha sostenuto le spese del materiale pubblicitario.

Per impegni concomitanti con il Gruppo Teatro Angrogna, Jean Louis Sappé ha ceduto il ruolo di De Amicis a Carlo Arnoulet che ha anche accettato di animare la serata con alcuni canti sul genere di quelli ascoltati da De Amicis sulla piazza di San Lorenzo ad Angrogna.

Ecco il resoconto della manifestazione comparso con la mia firma su «L'eco delle valli valdesi» del 22 settembre 2006.

«Pieno e soddisfacente successo per la prima giornata deamicisiana organizzata sabato 9 settembre da Collegio valdese, Comune di Torre Pellice e Società di studi valdesi. La passeggiata letteraria del mattino, incerta fino all'ultimo a causa di qualche goccia di pioggia, si è svolta per le vie di Torre Pellice, partendo dalla piazza della stazione ferroviaria di fronte al monumento a Edmondo De Amicis, opera dello scultore Leonardo Bistolfi inaugurata nel 1922 e recentemente restaurata. Un pubblico di una cinquantina di persone, con punte intorno alle cento unità in pieno centro cittadino, ha seguito per tre ore le letture

di Carletto Arnoulet e le musiche di Enrico Pascal, Marco Arnoulet e Fernando Raimondo, gentilmente segnalati agli organizzatori dalla scuola di musica di Luserna San Giovanni. Le tappe più significative della passeggiata, che ha toccato luoghi visitati e descritti da De Amicis nel capitolo «La Ginevra italiana» del libro *Alle Porte d'Italia*, sono state senza dubbio, oltre alla stazione, la piazzetta della scuola mauriziana, la lapide che ricorda lo scrittore posta sull'edificio che un tempo era l'Hôtel de l'Ours, villa Charbonnier in via Ravadera e il Forte di Santa Maria.

Se Giacomo Benedetti, attuale proprietario di villa Charbonnier, contattato all'ultimo momento, si è detto dispiaciuto per non aver potuto preparare un rinfresco, ottima e molto apprezzata è stata l'accoglienza dimostrata da Gisella e Walter Eynard del ristorante la Crota 'd l'Ours e Carla Decker del Bed & Breakfast della Cascina del Forte.

Nel pomeriggio la prolusione tenuta dalla professoressa Maria Rosa Masoero dell'Università di Torino di fronte a studenti, professori, genitori e amici, riuniti nell'aula sinodale per l'inaugurazione dell'anno scolastico del Collegio valdese, ha illustrato in modo chiaro e completo i pregi letterari di *Alle Porte d'Italia*, inserendo l'opera nella più ampia produzione di scritti di viaggio dell'autore torinese.

La serata organizzata presso la Galleria d'arte "Filippo Scroppo" a conclusione della giornata, malgrado la compresenza di altre iniziative sportive e culturali, ha ancora visto la partecipazione di una cinquantina di persone. Una lettura di Jean Louis Sappè ha ricreato l'atmosfera vissuta da De Amicis al suo arrivo a San Lorenzo di Angrogna introducendo i brani musicali – canti militari, canzoni popolari e brani d'opera – che De Amicis ascoltò e che la possente voce baritonale di Carletto Arnoulet ha fatto riascoltare. Giorgio Tourn, commentando il filmato realizzato nel 1984 dalla redazione della trasmissione televisiva «Protestantesimo», si è riallacciato alla prolusione del pomeriggio e al recente convegno della Società di studi valdesi per evidenziare che i tre temi trattati da De Amicis – natura, storia e attualità – già cari ai viaggiatori inglesi dell'Ottocento, sono tutt'oggi validi per il pubblico di visitatori delle Valli, soprattutto se si tiene conto, come sottolinea lo storico Philippe Joutard, dello stretto legame che intercorre tra i luoghi e la storia che in essi viene vissuta».

Che cosa dire di più? Che l'idea del gruppo organizzatore è realizzare nel 2007 in val d'Angrogna un'analogia passeggiata letteraria che segua il racconto fatto da De Amicis ne *Le Termopili valdesi*, con sviluppi futuri che vanno dalla regolarità della manifestazione, eventualmente ad anni alterni tra Torre Pellice ed Angrogna, all'estensione dell'iniziativa ad analoghi resoconti fatti dai viaggiatori inglesi dell'Ottocento in visita alle valli, fino all'ambizioso progetto di realizzare supporti informatici dotati di auricolari che permettano al turista di usufruire, autonomamente e in ogni periodo dell'anno, della "voce" di De Amicis come guida lungo uno dei due itinerari.

Marco Fraschia

Errata corrige

Nel fascicolo n. 56 (ottobre 2006), per un errore di impaginazione, la fotografia a p. 4, raffigurante il borgo di San Giovanni, risulta attribuita a Davide Peyrot, mentre invece è di Davide Bert, come del resto indicato anche sull'immagine.

Infine, a p. 88, le immagini delle lesene sud e nord sulla facciata del tempio risultano invertite.

Ce ne scusiamo con gli autori e con i lettori.

SEGNALAZIONI

MUSEI

Musei fra immanenza e trascendenza.

Esposizioni d'arte sacra e beni culturali religiosi in Piemonte e Valle d'Aosta, a cura di Valeria Minucciani, Milano, Lybra Immagine, 2005, pp. 187, ill.

I musei religiosi, da alcuni anni a questa parte, stanno attraversando una fase di grande vitalità. Crescono di numero e cresce l'interesse degli studiosi nei loro confronti. Il testo curato da V. Minucciani, pubblicato nella collana «Museografia» di Lybra immagine, è un esempio tangibile dell'evolversi di analisi, studi e riflessioni su questo tema.

Il volume, introdotto dalle parole di Mons. Giancarlo Santi, presidente dell'Associazione dei Musei Ecclesiastici Italiani, è diviso in due parti. Nella prima parte si trovano, oltre alla lucida riflessione della Minucciani sulle metodologie di allestimento che i musei religiosi adottano, o dovrebbero adottare, per far sì che i particolari e complessi messaggi di trascendenza impliciti nelle collezioni giungano chiari e comprensibili ai visitatori, una serie di scritti su argomenti specifici fra i quali trova spazio un saggio di Donatella Sommani, direttrice del Centro Culturale Valdese. In questo scritto, affrontando l'argomento dal punto di vista protestante, si ripercorre l'evoluzione dei vari Musei delle Valli Valdesi a partire dalla nascita del Museo Storico Valdese di Torre Pellice (1889) sino a giungere al "Sistema museale eco-storico delle Valli Valdesi" (praticamente ai giorni nostri).

Nella seconda parte si trovano sedici schede di altrettanti musei dislocati tra Piemonte e Valle d'Aosta che tracciano la storia della raccolta museale offrendo, oltre alle

buone riproduzioni fotografiche realizzate da Ernani Orocorde, le piante degli edifici ospitanti i diversi musei, la descrizione dei servizi offerti e, per i diversi casi, una bibliografia specifica. Tra i musei analizzati in questa seconda parte trovano spazio sia i piccoli musei diocesani (Susa, Pinerolo, ecc.) sia i tesori delle cattedrali (Chieri, Fossano, Aosta, ecc.), i musei missionari (Castelnuovo Don Bosco) ed anche il Museo Storico Valdese ed il Museo delle Valli Valdesi di Torre Pellice. Dei musei Valdesi vengono descritte la storia, le collezioni, le metodologie di allestimento adottate, i servizi per i visitatori e le prospettive per il futuro.

Nel complesso il libro, dal titolo non particolarmente accattivante, è un ottimo mezzo per conoscere meglio i musei religiosi, per incoraggiare ad una visita ed anche, grazie soprattutto alle attente bibliografie, un utile strumento di studio redatto con competenza e rigore scientifico.

Samuele Tourn Boncoeur

Lettera circolare

Cari abbonati, care abbonate,

come potete constatare, l'abbonamento alla nostra rivista non varierà neppure nel 2007. Invitiamo chi non l'avesse ancora fatto, a rinnovarlo al più presto possibile, per permetterci di iniziare l'anno sospinti dall'entusiasmo derivante dal vostro sostegno.

Vi invitiamo inoltre a regalare **un abbonamento** a qualcuno che pensate possa essere interessato/a a leggerci: in questo caso, potrete versare **solo 10 euro**.

In entrambi i casi potete utilizzare i moduli di conto corrente postale che abbiamo allegato alla rivista, ricordandovi di segnalarci l'anno per il quale effettuate il vostro rinnovo, ed eventualmente - nel caso di regalo - sul secondo bollettino il nome e indirizzo della persona per la quale fate l'abbonamento, con la causale "dono abb. di... *nome e cognome del donatore*"; oppure potete passare direttamente presso gli uffici del nostro editore, il Centro culturale valdese a Torre Pellice, dal martedì al venerdì.

Vi segnaliamo che dalla parte superiore della vostra etichetta di indirizzo, potete sapere **quando scade il vostro abbonamento** e segnalarci eventuali incongruenze.

Cogliamo l'occasione per ringraziare di cuore gli abbonati e le abbonate che ci sostengono ogni anno versando la **quota sostenitrice**, o anche soltanto arrotondando la quota. I vostri doni vengono regolarmente registrati e ci permettono di pensare a delle piccole innovazioni per migliorare la rivista: ad esempio in questo numero trovate un inserto a colori con alcune riproduzioni di quattro dipinti di Paolo Paschetto.

Ci piacerebbe anche poter produrre delle magliette con il nostro logo e delle spille che a loro volta potrebbero sostenere il nostro lavoro.

Desideriamo qui anche scusarci dei ritardi negli arrivi dei numeri nelle vostre case, rispetto alle edicole. Ricordiamo che da molti anni la spedizione non avviene più da Torre Pellice, ma dalla posta centrale di Torino. Abbiamo fatto delle indagini, ma purtroppo i ritardi non dipendono né dalla nostra volontà, né da quella della tipografia o di chi esegue la cellofanatura apponendo gli indirizzi; lasciamo a voi tirare le somme, ed eventualmente reclamare a chi di dovere, cominciando a chiedere informazioni sul funzionamento del servizio innanzitutto al vostro sportello postale, cercando di capire sempre meglio come funzionano "davvero", al di là degli "spot", i servizi essenziali in Italia.

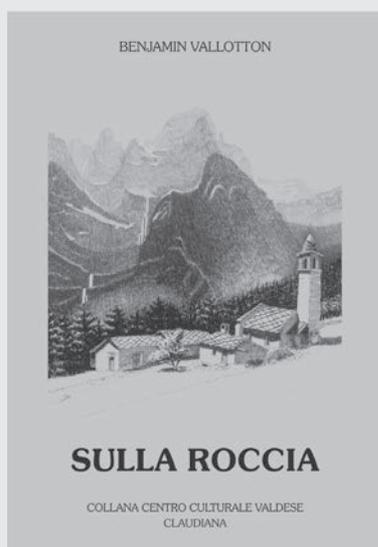
Carissimi saluti e auguri di buone feste.

La redazione

Abbonamenti a «La beidana» per l'anno 2007

<i>Italia, persona fisica:</i>	12	euro
<i>Biblioteche:</i>	12	euro
<i>Esteri ed Enti:</i>	15	euro
<i>Sostenitore:</i>	26	euro
<i>Ente sostenitore:</i>	52	euro
<i>Una copia:</i>	5	euro
<i>Arretrati:</i>	6	euro

Fondazione Centro Culturale Valdese Editore - c. c. postale n. 34308106



Nuovo romanzo:

BENJAMIN VALLOTTON

SULLA ROCCIA

A cura di Graziella Tron

Collana di narrativa
del Centro culturale valdese
Edizioni Claudiana

In vendita presso il
Centro culturale a Torre Pellice
e nelle librerie Claudiana

Hanno collaborato a questo fascicolo de «La beidana»:

- **Anna Bellion**, nata a Pinerolo nel 1972, risiede a Torre Pellice. Laureata in Lettere moderne all'Università di Torino, lavora saltuariamente come guida turistica presso il l'Ecomuseo Scopriminiera di Prali (To).

- **Giovanni Cordero**, nato a Scarnafigi (Cuneo), risiede a Torino, è laureato in biologia. Psicologo e critico d'arte, giornalista pubblicitista, dirige la sezione arte contemporanea della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte per il Ministero per i Beni e le Attività culturali.

- **Emanuela Gambetta**, nata nel 1963 a Torino, dove risiede, è laureata in Lettere moderne all'Università di Torino e diplomata in Archivistica, paleografia e diplomatica all'Archivio di Stato di Torino. Fa parte del comitato artistico della Civica Galleria d'Arte Contemporanea Filippo Scroppo di Torre Pellice. Ha collaborato con enti, musei, fondazioni per l'organizzazione di eventi espositivi e didattica museale, svolge attività di ricerca, catalogazione e riordino di archivi storici.

- **Mario Marchiando Pacchiola**, è nato nel 1940 a Pinerolo, dove risiede; ha insegnato materie artistiche e storia dell'arte, dal 1963 si occupa di critica d'arte sul settimanale «LEco del Chisone» ed è autore e curatore di pubblicazioni a carattere artistico. È stato presidente della Pro Pinerolo, occupandosi della valorizzazione culturale e turistica della Città. Già coordinatore della Commissione diocesana per l'Arte Sacra, oggi dirige l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Pinerolo. Ha promosso l'istituzione della Collezione Civica d'Arte e del Museo Diocesano di Pinerolo, dei quali è conservatore.

- **Nancy Tourn**, nata a Pinerolo nel 1982, risiede a Luserna San Giovanni, è laureata in Scienze dei Beni culturali presso l'Università di Torino.

- **Samuele Tourn Boncoeur**, nato a Pinerolo nel 1982, risiede a Rorà, studia Storia e tutela del patrimonio artistico e archeologico alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Torino; attualmente svolge il Servizio civile nazionale presso la Fondazione Centro Culturale Valdese.

Non vi basta leggere «La beidana»



Ascoltatela!

su Radio Beckwith Evangelica
FM 87.800, 96.550

*ogni primo lunedì del mese alle ore 19.00,
con replica il mercoledì successivo alle ore 10.00*