Tra Oltralpe e Mediterraneo

a cura di Manuel Carrera,
Niccolò D'Agati, Sarah Kinzel

Tra Oltralpe e Mediterraneo

Arte in Italia 1860–1915

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at ‹http://dnb.d-nb.de›.

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA
Dipartimento di Storia
dell'Arte e Spettacolo

Con il patrocinio del
Consiglio regionale del Lazio

This publication was made possible by the Image Knowledge Gestaltung – An Interdisciplinary Laboratory, Cluster of Excellence at the Humboldt-Universität zu Berlin, with financial support from the German Research Foundation as a part of the Excellence Initiative.

ISBN 978-3-0343-2093-1 pb.

ISBN 978-3-0343-2282-9 eBook
ISBN 978-3-0343-2283-6 ePUB
ISBN 978-3-0343-2284-3 MOBI

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2016
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com

All rights reserved.
All parts of this publication are protected by copyright.
Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.
This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Hungary

Maria Stella Bottai

Vittorio Pica e gli artisti nordici alle prime Biennali di Venezia, tra primitivismo e arte nazionale

Gli artisti stranieri dell'Ottocento guardavano all'Italia come depositaria di secoli di tradizione artistica ma esangue dal punto di vista della produzione contemporanea. Dal loro viaggio nella penisola, gli artisti *touristes* traevano "seguendo i percorsi segnati dalle antiche memorie, ignorando sprezzantemente il presente […] una cultura trasversale, che riusciva a utilizzare dell'Italia solo quanto le serviva"[1]. Avevano ragione? Negli anni successivi all'unificazione il dibattito italiano sulla questione del linguaggio artistico nazionale sembrava essersi irrigidito: da una parte vi erano coloro che individuavano nel Rinascimento lo stile italiano per eccellenza, e dall'altra i sostenitori di un ritorno alle fonti etniche per rappresentare le tante realtà regionali[2]. La necessità di creare uno stile artistico unitario, distintivo della nuova nazione, cresceva col moltiplicarsi delle occasioni espositive internazionali, come furono le esposizioni universali e le Biennali di Venezia. A questi incontri gli artisti dei paesi scandinavi e dell'area baltica – in particolare Svezia, Norvegia e Finlandia, che qui indicheremo con il termine generico di paesi nordici – si presentarono con opere che li definivano fin da subito come appartenenti a scuole nazionali, caratterizzanti un popolo e le sue tradizioni. Il paragone con questi artisti fu salutato come vivificante da alcuni critici italiani che vi videro un possibile modello per l'Italia, unita politicamente ma ancora divisa sul piano culturale.

1 O. Rossi Pinelli, *Dopo l'Unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia L'Ottocento,* a cura di E. Castelnuovo, C. Pirovano, Milano 1991, p. 579.

2 Si veda G. Piantoni, *Nell'ideale città dell'arte*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), a cura di G. Piantoni, Roma 1980, pp. 71–88.

Il 'mito del Nord' si creò in Italia in seguito alle prime edizioni delle Biennali di Venezia, per loro natura comparative[3], grazie alla penna del critico d'arte e letteratura Vittorio Pica (fig. 1). Fondatore con Antonio Fradeletto della Biennale di Venezia, di cui fu poi segretario generale, Pica rappresenta la critica d'arte italiana più attenta e aggiornata sugli artisti internazionali, inviato alle varie manifestazioni espositive, europee e non solo, e in contatto con la maggior parte degli artisti che vi parteciparono. Fu lui a sostenere la nascita del mito nordico con ampi articoli sulle pagine di *Emporium*, recensendo le partecipazioni straniere alle Biennali veneziane, alle mostre della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, alle esposizioni di arte decorativa, e con volumi quali *L'arte mondiale a Roma nel 1911*[4] e *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*[5].

1. Alberto Martini, *Ritratto di Vittorio Pica*, copertina della mostra Omaggio a Vittorio Pica, 1928, Oderzo, Pinacoteca Alberto Martini.

La prima biennale, nel 1895, vide la cospicua presenza di artisti svedesi e norvegesi (questi ultimi i più numerosi), a cui si aggiunsero nelle successive edizioni i finlandesi, allora impegnati in un processo di affran-

3 A partire dal 1907 Fradeletto promosse l'organizzazione dei Padiglioni stranieri. Saranno 7 già prima del conflitto mondiale. Si veda *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, Venezia [s.d.].

4 V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913.

5 V. Pica, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, Milano 1915.

camento dalla dominazione russa[6]. Accanto ai Preraffaelliti inglesi, invitati d'onore, troviamo quasi al completo un'intera generazione di pittori svedesi, da Carl Larsson – apprezzatissimo da Pica che lo considerava lo Chardin contemporaneo, premiato nel 1905 con una medaglia d'oro – a Oscar Björck e Anders Zorn, e artisti norvegesi, tra cui Gerhard Munthe, mentre Edvard Munch esporrà solo nel 1910[7]. Commissario per la selezione degli artisti nordici fu in quell'occasione (e in diverse altre a seguire) lo svedese Anders Zorn, il più noto pittore scandinavo nel nostro paese dopo Bertel Thorvaldsen e prima dell'affermazione dell'astro nascente di Munch. Zorn aveva raggiunto il successo a Londra negli anni Ottanta grazie ad acquerelli e incisioni, per poi affermarsi nella pittura a olio nella Parigi degli anni Novanta. In Italia aveva partecipato a tutte le Biennali e Pica aveva acquistato sue acqueforti[8]. Zorn fu più volte elogiato dal critico che in qualità di Commissario Speciale per l'Arte Straniera lo invitò alla mostra del cinquantenario dell'Unità d'Italia, dedicandogli una sezione personale insieme a Carl Larsson e Gustaf Fjaestad[9]. Principalmente ritrattista e impressionista, le sue scene di costume si ispirano alla vita nella regione della Dalarna da cui proveniva. Per i giovani artisti svedesi egli rappresentava il principale punto di contatto con la Francia e l'Italia, e a sua volta apriva la strada al riconoscimento di una scuola nazionale svedese fuori dai confini territoriali. Come ha scritto Gianna Piantoni "i diversi comitati organizzatori svedesi alle Biennali intendevano mettere in rilievo la specificità nazionale con la quale gli artisti svedesi si presentavano [...] Tale specificità 'nazionale' non consisteva nel recupero di una tradizione culturale, ma nella identificazione con la propria terra nordica ed i suoi peculiari paesaggi"[10]. Le opere svedesi e norvegesi presentavano al pubblico

6 Il database completo con le partecipazioni degli artisti alle biennali di Venezia è consultabile online all'indirizzo <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/ava-ricerca.php>.

7 Pica recensisce la produzione grafica di Munch già nel 1905 per il *Mercure de France*, e vi ritorna in *Atlante dell'incisione moderna* del 1928.

8 Le notizie sui rapporti tra Pica e gli artisti svedesi sono riportate in *"Un'affettuosa stretta di mano". L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, a cura di M. Lorandi, Monza 1994, p. 99, p. 229, nota 2, p. 286.

9 Piantoni 1980, p. 80.

10 G. Piantoni, *L'arte svedese e il dibattito sullo "stile moderno" in Italia*, in *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, catalogo della mostra (Galleria nazionale d'arte moderna, Museo Boncompagni Ludovisi, Roma), a cura di G. Piantoni, B. Fredlund, Roma 2002, p. 23.

delle Biennali caratteri di originalità tali da suscitare unanime consenso, anzi entusiasmo per la loro dirompente novità: gli insoliti paesaggi quali erano il Mare del Nord (Anna Boberg), le torbiere norvegesi (Kitty Kielland), gli effetti luministici dell'aurora boreale (Eugène Jansson), i laghi circondati da betulle; i soggetti della tradizione locale come i costumi tipici contadini (Anders Zorn) e le saghe nordiche (Gerharde Munthe); scene di vita domestica in interni gustaviani decorati con elementi del folklore locale (la serie degli acquerelli di Carl Larsson *Ett hem*, a casa). Temi e atmosfere che acuiscono in critici come Pica e Diego Angeli l'insofferenza per lo stanco ripetersi, in Italia, di modelli del passato e lo slancio verso proposte che sapevano coniugare una grammatica originale alla peculiarità della tradizione, intesa in senso etnografico più che storico-artistico. Nel 1902, in margine all'esposizione di arte decorative a Torino dove spiccavano le produzioni dei coniugi Boberg (Ferdinand era commissario per la sezione svedese), Pica scriverà: "Il popolo svedese […] ci ammonisce che non bisogna lasciar soffocare ogni germe di originalità dall'idolatria dell'antico e dalle consuetudini tradizionalistiche e che bisogna ritornare a studiare con semplicità la natura"[11]. Opinione condivisa da Diego Angeli che nella stessa occasione recensiva: "Vi è ormai tutta una scuola di giovani la quale parte dal concetto che l'attuale depressione [...] dell'Italia [...] deriva dal troppo grande passato e additano ad esempio i popoli nuovi, gli Americani e gli Scandinavi"[12]. Questi "popoli nuovi" presentavano esempi di un linguaggio artistico federativo che si esprimeva in particolare attraverso le arti decorative. Già dagli anni Ottanta dell'Ottocento gli artisti svedesi "si diedero consapevolmente come scopo quello di creare una scuola di pittura nazionale coesa, come quella dei norvegesi, che furono tanto ammirati dalla critica nordica e francese all'Esposizione Universale di Parigi del 1889. Sentivano con crescente certezza che ciò sarebbe stato possibile solo concentrandosi su soggetti peculiari della Svezia, o almeno nordici"[13]. Nel caso della Norvegia furono le arti applicate e il decorativismo di Gerhard Munthe ad aprire la strada all'ingresso del paese nella

11 V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Milano 1903, riportato in Piantoni 2002, p. 25.

12 Piantoni 2002, p. 28.

13 M. Facos, *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's 'The Water Sprite'*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXII (1993), n. 56, p. 72 (traduzione di chi scrive).

storia dell'arte accanto a Francia, Italia, Germania, attraverso il "cultural retrieval" dello spirito folk nazionale[14].

Sulle pagine della rivista *Emporium* Vittorio Pica saluta questa nuova impresa nordica. La rivista, fondata a Bergamo da Paolo Gaffuri e Angelo Ghisleri, vedeva Pica tra i collaboratori prima di assumerne la direzione nel 1900. In un elogio agli artisti svedesi presenti alla I Biennale, Pica sottolinea il portato della nuova scuola artistica, genuina e autentica: "Nel 1895, alla prima delle fortunate mostre internazionali di Venezia [...] il gruppo di pittori che, portando una nota affatto inattesa, suscitò forse il maggiore interesse e le più vive simpatie fu quello degli Scandinavi. Eglino vi apparvero non già degli artisti cerebrali, come gli Inglesi [...] ma soltanto degli osservatori semplici e sinceri della natura. Eglino difatti hanno la rara fortuna di non possedere tradizioni classiche, di essere quasi completamente nuovi all'arte e di avere quindi potuto profittare di tutti i vantaggi di una visione esatta ed ingenua del vero, senza aver dovuto prima, con troppo dolorosa fatica, emanciparsi dalla terribile rete in cui l'insegnamento accademico suole avvincere anche gli ingegni artistici più vivaci e ribelli"[15]. L'opinione di Pica riflette le ricerche francesi sul primitivismo a cavallo tra Otto- e Novecento, allorquando artisti come Gauguin, Matisse e Picasso tentano di liberarsi da secoli di tradizione veicolata dalle accademie per arrivare alle origini della creazione artistica e a una nuova libertà espressiva. Ma a differenza loro, intrisi della cultura europea di cui vogliono disfarsi, nella percezione di Pica l'artista del Nord è culturalmente vergine alla tradizione, vive uno stato infantile della sua stagione creativa approdando a un primitivismo più autentico. In modo forse un po' insistito, Pica considera gli artisti nordici come dei talentuosi giovani 'innocenti' che portano nuova linfa al vecchio panorama dell'arte contemporanea, e rivela nelle sue parole quasi un piacere esotico nello scoprire terre dove secoli di tradizione artistica non hanno ancora contaminato la produzione più recente:

> certo è che ogni volta che, a Venezia od all'estero, io sono entrato in una sala d'esposizione, in cui trovasi raccolta una collezione di quadri scandinavi, mi sono sentito

14 Per la Norvegia si veda P.G. Berman, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings* (tesi di dottorato), New York University, 1989; nel caso della Svezia ricordiamo che quasi tutti i maggiori artisti del tempo hanno affiancato alla pratica della pittura e della scultura una intensa produzione artigianale (arazzi, mobili, rilegature artistiche, ceramiche, argenti e gioielleria), spesso in collaborazione con le mogli, come nel caso di Carl e Karin Larsson.

15 Pica 1915, pp. 27, 331.

> subito conquiso dal singolare fascino che ne emanava, tanto che non avrei mai voluto distaccare gli occhi da essi e, al cospetto della loro profonda schiettezza di visione e di sentimento, dimenticavo di colpo le magnificate opere dei più gloriosi e sapienti virtuosi della tavolozza francesi o tedeschi, inglesi o americani[16].

Altri critici avevano sottolineato la scoperta di un "popolo nuovo" che trova la sua forza nella specificità di culture ai margini dell'Europa; una visione che risponde solo parzialmente a verità: la Scandinavia e l'area baltica erano culturalmente attive da secoli, sebbene di una cultura derivata, soprattutto dalla Germania, dalla Francia e dalla Russia. Ma le istanze nazionaliste dell'Ottocento spingevano anche quei paesi alla definizione di uno stile peculiare e unitario, e fu solo alla fine del secolo che gli artisti nordici recuperarono le loro origini e si presentarono agli appuntamenti collettivi come scuole nazionali. Quasi come un ossimoro, fu grazie alle tradizioni locali che si presentarono come innovatori nel panorama artistico europeo, all'occasione di momenti di incontro e confronto quali erano le fiere e le esposizioni internazionali.

La partecipazione del pittore finlandese Akseli Gallen-Kallela alla Biennale di Venezia del 1914 (fig. 2) segna il punto di massimo interesse della cultura italiana per i paesi baltici, e il percorso che conduce alla realizzazione della sua mostra personale è emblematico del ruolo che ebbe Pica nella promozione dell'arte nordica in Italia.

2. Interno della mostra di Gallen-Kallela tratta dal catalogo della Biennale di Venezia del 1914.

16 *Ibidem*, p. 333.

La Finlandia fu quasi del tutto assente alle prime Biennali, essendo ancora un Granducato russo (conquisterà l'indipendenza solo nel 1917). Akseli Gallen-Kallela, il principale artista finlandese, era pressoché sconosciuto in Italia dove aveva sporadicamente esposto non più di una quindicina di opere di grafica tra Roma e Venezia nell'arco di un decennio. Egli aveva raggiunto la notorietà in Francia con le decorazioni murali per il Padiglione finlandese all'Eposizione Universale di Parigi del 1900 e al Salon d'Automne del 1908. Il critico Etienne Avenard dedica alla sua arte approfonditi articoli nella rivista francese "Art et Décoration"[17] e firma il testo introduttivo alla mostra personale che la Biennale gli accorda nel 1914[18], anno in cui la Russia era l'invitato d'onore. Se Anders Zorn, ben più noto di lui in Italia, dovette attendere otto edizioni della manifestazione lagunare prima di poter avere una mostra personale (nel 1909), Gallen-Kallela porta a Venezia quasi tutta la sua produzione migliore alla sua sola terza partecipazione, senza aver mai presentato prima al pubblico italiano un solo dipinto. Il merito di questa importante partecipazione veneziana, e probabilmente di molte delle sue mostre italiane alcune ancora non note al pubblico[19], è verosimilmente da attribuire a Vittorio Pica. Fine conoscitore del panorama artistico russo e finlandese più aggiornato, Pica aveva visitato la prima grande mostra di arte russa in occidente organizzata da Diaghilev al Salon d'Automne a Parigi nel 1906[20], forse già quella degli artisti russi e finlandesi a San Pietroburgo nel 1898[21]. Conosceva e apprezzava l'opera dello scultore Paolo Troubetzkoy, nato in Italia da padre russo, attivo in entrambi i paesi prima di trasferirsi a Parigi, a sua volta un intermediario tra gli artisti nordici e l'Italia[22]. Documenti rinvenuti negli archivi

17 E. Avenard, *Axel Gallén-Kalléla,* in "Art et Décoration", XIII, luglio-dicembre 1909, pp. 37–48.

18 Anche se la firma dell'articolo nel catalogo della Biennale è riportata come A. Avenard, è da attribuire a un errore di stampa.

19 Le mostre italiane di Gallen-Kallela sono oggetto di uno studio in corso da parte di chi scrive, iniziato con la tesi di dottorato *"Perché vai in Italia?" – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*, relatori Antonella Sbrilli (La Sapienza di Roma) e Johanna Vakkari (Helsinki University), 2010.

20 *Salon d'Automne. Exposition de l'art russe*, Paris 1906. Pica ne parla in Pica 1913.

21 Si veda *The age of Diaghilev: in celebration of the tercentenary of St. Petersburg (2003)*, a cura di Y. Petrova, St. Petersburg 2001.

22 Troubetzkoy aveva sposato la svedese Elin Sundström, fu amico di Anders Zorn e soggiornò per un periodo in Finlandia. V. John, S. Grioni, *Swedes in Troubetzkoy's life*, in "Konsthistorisk tidskrift", LIII (1984), n. 3, pp. 121–124.

finlandesi ci testimoniano del rapporto epistolare di Pica con lo studioso di estetica e storia dell'arte all'università di Helsinki Carl Gustaf Estlander[23]. Pica avevo scritto in diverse occasioni di Gallen-Kallela sulle pagine di "Emporium" negli anni precedenti il 1914, definendolo "senza contrasto il maggior artista di cui oggidì possa vantarsi il suo paese"[24]. L'invito alla biennale del 1914 arriva dunque probabilmente per diretto interessamento del critico italiano. Per Gallen-Kallela era un momento di riconoscimenti internazionali; aveva partecipato a diverse mostre collettive: a Monaco con Kandinsky, a Vienna nel gruppo della Secessione Viennese, a Berlino dove si unisce brevemente alla *Brücke* (1907–1909). La mostra personale alla Biennale viene ricordata come un immediato successo di pubblico e di critica. Arturo Calza sulle pagine dell'"Illustrazione italiana" anticipa la novità dell'arte di Gallen-Kallela, "una mostra che costituirà un'assoluta novità per i frequentatori di tutte le Esposizioni del mondo: all'arte finlandese"[25]. La rivista senese "Vita d'arte" dedicò al pittore un lungo resoconto nel numero di luglio del 1914 a firma di Nino Salvaneschi, in cui si racconta di "uno dei successi più spontanei e più improvvisi di questa Biennale Veneziana"[26].

Alcuni critici riecheggiano le parole espresse da Gustave Soulier quando i finlandesi fecero il loro ingresso trionfale nel milieu artistico parigino grazie al Padiglione nazionale all'Esposizione Universale del 1900. Egli scrisse che i meriti del Padiglione finlandese sono da cercarsi in uno spirito caratteristico di una razza e di un *milieu*, "un peuple qui a gardé en outre sincérité quelque chose de primitif, grâce aux rigueurs du climat, aux luttes qu'il a à soutenir, et d'autre part à cause de la persistance des légendes nationales"[27]. Vittorio Pica sposa questa visione dell'artista eremita e selvaggio nella natura estrema del nord, quando scriveva degli artisti scandinavi che essi avevano "la rara fortuna di non possedere tradizioni classiche, di

23 Si veda S. Bottai, *Influenze dell'arte italiana in Finlandia tra Ottocento e Novecento*, in "Il Veltro – Rivista della Civiltà Italiana", LIII (2009), n. 5/6, pp. 63–73.

24 V. Pica, *L'esposizione degli "Amatori e cultori di belle arti" in Roma – I. Gli stranieri*, in "Emporium", XV, n. 171, marzo 1909, p. 176.

25 A. Calza, *Come si prepara l'XI Esposizione internazionale di Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XLII, n. 16, 1914, p. 382–383. Si veda anche Guido, *All'inaugurazione dell'XI Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XLII, n. 18, 1914, p. 426.

26 N. Salvaneschi, *Axel Galle-Kallela*, in "Vita d'Arte", VII, luglio 1914, pp. 154–160.

27 G. Soulier, *Le Pavillon de Finlande à l'Exposition Universelle*, in "Art et Décoration", IV, luglio–dicembre 1900, pp. 1–2.

essere quasi completamente nuovi all'arte e di avere quindi potuto profittare di tutti i vantaggi di una visione esatta ed ingenua del vero"[28]. Nelle sue parole torna la concezione dell'artista nordico a uno stadio fanciullesco della sua stagione artistica, espressione di un primitivismo che si associa sempre all'elemento nazionale. Tale binomio primitivo-nazionale è ricordato da Salvaneschi nel già citato articolo; dopo aver spiegato che "da molto tempo le esposizioni ci abituano a un uniforme e monotono susseguirsi di tele che hanno tra loro una somiglianza profonda", l'autore loda l'originalità delle opere di Gallen-Kallela che sta nell'essere un artista della propria terra: "non è poca lode, questa, oggi, per un pittore che vuole e sa conservare, in mezzo al superficiale dilagare della modernità d'arte violenta, tutta la bella e fresca e mite verginità di sentimento d'un popolo ancora primitivo". E ancora: "Nel Gallen Kallela, pare vi sia talvolta tutta la forza vergine e l'istinto primitivo della sua gente, tutta la poesia e il misticismo delle folle leggendarie"[29]. Sono sue le più incisive definizioni sull'artista, molte delle quali vengono riprese nelle recensioni italiane successive: primitivo gusto arcaico, semplicità di linee estetiche, mirabile effetto decorativo, suggestione intuitiva, ingenuità saporita, profumo d'illustratore antichissimo, forza di vitalità esuberante nel disegno e nel colore, grande rilievo etnico.

Altri inediti rinvenuti negli archivi di Helsinki da chi scrive aggiungono dei tasselli al rapporto tra Pica e Gallen-Kallela, attraverso la figura di Alberto Martini, artista sostenuto da Pica che ne apprezzava la fantasia della grafica simbolista. Martini era stato in Germania a studiare grafica e apprezzava le opere di Josef Sattler, maestro di Gallen-Kallela. Forse ha conosciuto Gallen-Kallela attraverso Pica, come sembra attestare una sua lettera di invito, conservata presso l'Archivio nazionale di Helsinki, in cui invita l'artista finlandese ad aderire al "Comité d'honneur pour honorer Vittorio Pica"[30] nel 1927[31].

Sebbene Gallen-Kallela non partecipi alle celebrazioni, i rapporti con la rivista *Emporium* continuarono fino al 1940, allorquando, riscoperta

28 Pica 1915, p. 27, 331.

29 Salvaneschi 1914, pp. 154–160.

30 Lettera di Alberto Martini a Gallen-Kallela del 12 luglio 1927, Collezione Akseli Gallen-Kallela, Biblioteca nazionale di Finlandia Kansalliskirjasto, Helsinki, VAY3595.

31 A. Martini, *Omaggio a Vittorio Pica. Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli Autori in omaggio a Vittorio Pica,* vendita all'asta presso la Galleria Scopinich, Milano 1928. Si ringrazia Paola Bonifacio dell'archivio Martini di Oderzo per l'assistenza alla ricerca.

come possibile alleato anti-comunista, la Finlandia intensificò i rapporti anche culturali con l'Italia, portando a una nuova ondata di presenze nordiche in Italia.

Nel complesso sistema di relazioni e influenze tra l'Italia e i Paesi nordici a cavallo tra Otto e Novecento, questa breve e parziale ricostruzione ha voluto mettere in evidenza gli scambi e gli intrecci tra esponenti della cultura delle due sponde del continente europeo, più vasti di quelli oggi noti, e almeno inizialmente promossi dalla figura di Vittorio Pica. Nel momento in cui l'Italia cerca il suo stile post-unitario nell'arte del passato, i paesi baltici e scandinavi propongono linguaggi artistici, a un tempo, innovativi nel contesto internazionale e tradizionali in quello domestico, offrendo una possibile strada alla definizione di un'arte nazionale. L'argomento merita approfondimenti che portino nuova luce alla storia dell'arte di entrambi i paesi, per arricchire questa mappa tra Mediterraneo e Baltico con ulteriori luoghi, cantieri, date, nomi oggi forse dimenticati ma che hanno contribuito all'attuazione di questo ampio e complesso dialogo artistico.

Bibliografia

E. Avenard, *Axel Gallén – Kalléla,* in "Art et Décoration", XIII, luglio–dicembre 1909, pp. 37–48.

P.G. Berman, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings* (tesi di dottorato), New York University, 1989.

La Biennale di Venezia. Storia e statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932, Venezia [s.d.].

S. Bottai, *Influenze dell'arte italiana in Finlandia tra Ottocento e Novecento*, in "Il Veltro – Rivista della Civiltà Italiana", LIII (2009), n. 5/6, pp. 63–73.

S. Bottai, *"Perché vai in Italia?" – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento* (tesi di dottorato), Università La Sapienza, Roma 2010.

A. Calza, *Come si prepara l'XI Esposizione internazionale di Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", XLII, n. 16, 1914, pp. 382–383.

M. Facos, *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's 'The Water Sprite'*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXII (1993), n. 56, pp. 61–78.

John S. Grioni, *Swedes in Troubetzkoy's life*, in "Konsthistorisk tidskrift", LIII (1984), n. 3, pp. 121–124.

'Guido', *All'inaugurazione dell'XI Esposizione internazionale d'arte a Venezia,* in "L'Illustrazione italiana" XLII, n. 18, 1914, p. 426.

G. Piantoni, *Nell'ideale città dell'arte* , in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), a cura di G. Piantoni, Roma 1980, pp. 71–88.

G. Piantoni, *L'arte svedese e il dibattito sullo "stile moderno" in Italia*, in *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, catalogo della mostra (Galleria nazionale d'arte moderna, Museo Boncompagni Ludovisi, Roma), a cura di G. Piantoni, B. Fredlund, Roma 2002, pp. 23–29.

V. Pica, *L'esposizione degli "Amatori e cultori di belle arti" in Roma – I. Gli stranieri*, in "Emporium", XV, n. 171, marzo 1909, pp. 163–176.

V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913.

V. Pica, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, Milano 1915.

O. Rossi Pinelli, *Dopo l'Unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia L'Ottocento,* a cura di E. Castelnuovo, C. Pirovano, Milano 1991, pp. 565–580.

Salon d'Automne. Exposition de l'art russe, Paris 1906.

N. Salvaneschi, *Axel Galle-Kallela*, in "Vita d'Arte", VII, luglio 1914, pp. 154–160.

G. Soulier, *Le Pavillon de Finlande à l'Exposition Universelle*, in "Art et Décoration", IV, luglio–dicembre 1900, pp. 1–11.

The age of Diaghilev: in celebration of the tercentenary of St. Petersburg (2003), a cura di Y. Petrova, St. Petersburg 2001.

"Un'affettuosa stretta di mano". L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini, a cura di M. Lorandi, Monza 1994.