



# IL *RISVEGLIO* RITROVATO

I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912



Enrico Lucchese

# IL *RISVEGLIO* RITROVATO

I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912

Enrico Lucchese

IL *RISVEGLIO* RITROVATO

I modelli di Pieretto Bianco per la Biennale di Venezia del 1912

# Introduzione

Clara Santini

*Introduzione di*

Clara Santini

Impaginazione e grafica

Andrés David Carrara

*Pubblicazione ideata e promossa da*



in collaborazione con Edizioni My Monkey

## ABBREVIAZIONI

AABA: Venezia, Archivio dell'Accademia delle Belle Arti.

ADP: Roma, Archivio Doria Pamphilj.

ASAC: Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

ASR: Roma, Archivio di Stato.

SGN: Roma, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea.

USPC: Pavia, Università degli Studi di Pavia, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei.

*Nota alle didascalie: è omesso il nome di Pieretto Bianco quale autore delle opere d'arte riprodotte.*

In copertina: Pieretto Bianco, *I Costruttori*, 1911, particolare Bologna, Reve Art (foto Paolo Pugnaghi).

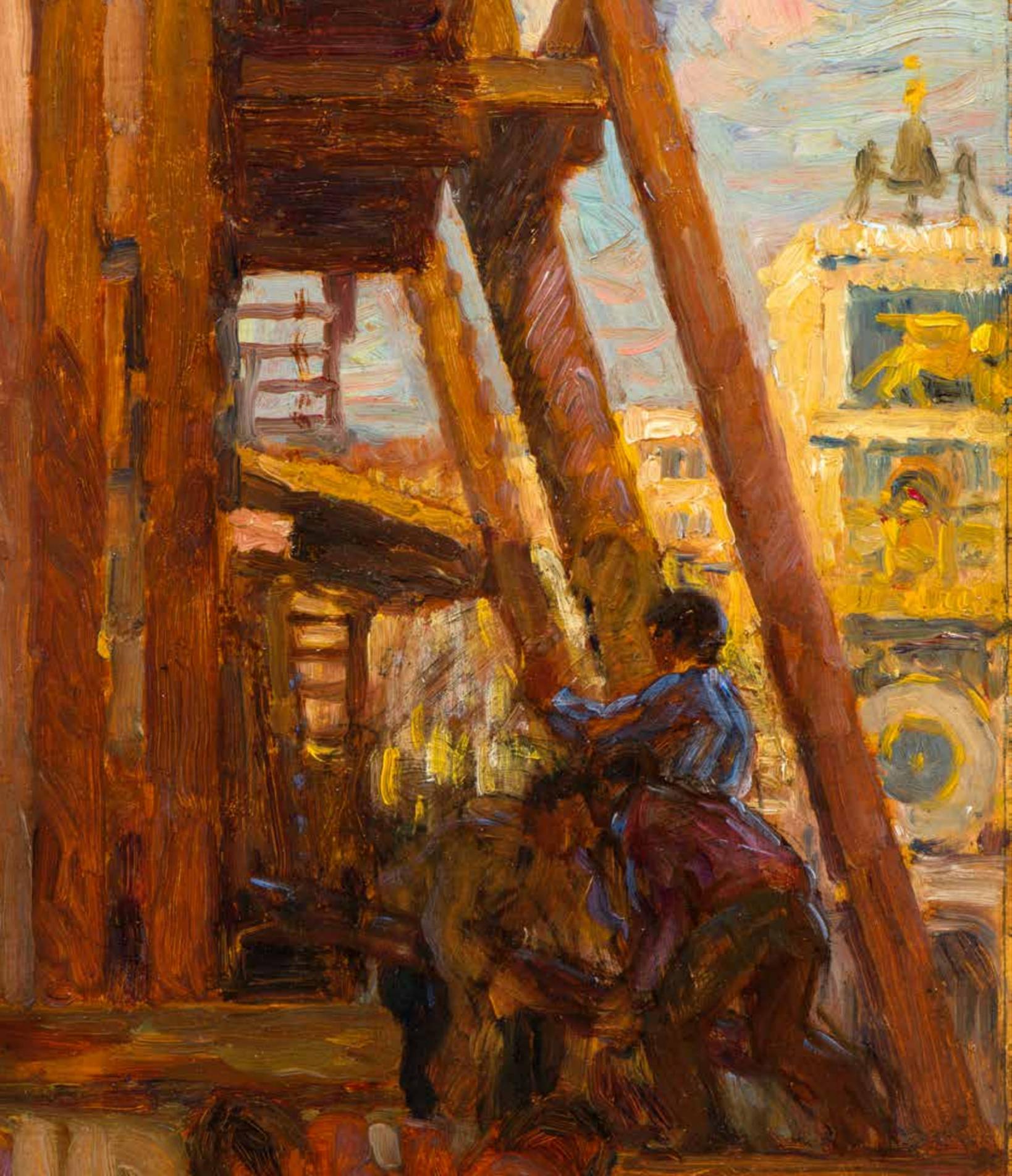
ISBN 9791281023031

Benché storicamente documentati, erano sino ad oggi considerati dispersi i modelli per il monumentale ciclo de *Il Risveglio di Venezia*, la serie di quattordici grandiosi teleri (misuravano 5 metri in altezza e sino ad 8 metri in larghezza) destinati al salone centrale del Palazzo delle Esposizioni alla X Biennale di Venezia. È questa la memorabile edizione del 1912, quella che pone il suggello alla titanica epopea del Campanile di San Marco, ricostruito «com'era, dov'era» e trionfalmente inaugurato il 25 aprile di quell'anno; quella Biennale che si apriva sotto il segno della modernità e del progresso indotti dall'operosità umana in un clima di generale ottimismo, che faceva coincidere la rinascita delle arti con il trionfo dell'ingegno ed il raggiungimento di un nuovo, appagante equilibrio, un «risveglio» appunto.

I progetti - undici dei quattordici originari, ossia tutte e dieci le tele di formato minore, oltre allo studio per la preziosissima composizione dei *Costruttori*, nota solo su documentazione fotografica - vengono qui per la prima volta pubblicati, grazie allo sforzo congiunto di Reve Art, che li ha fortunatamente reperiti sul mercato antiquario e di Enrico Lucchese, che ne ha magistralmente redatto il catalogo, inserito all'interno di un più ampio saggio che del pittore Pieretto Bianco, triestino di origine, ma veneziano di adozione e della sua parabola artistica delinea in maniera esaustiva le coordinate.

È questo un ritrovamento cruciale che va a ricomporre l'immagine di un artista moderno, che costruisce lo spazio pittorico per via di masse di colore e di trame luminose. Un Pieretto Bianco in versione «capesarina», che addirittura si firma con un inedito monogramma di gusto secessionista, compendiaro nel segno, felicemente libero nell'espressione lineare, la stessa che finirà per essere raggelata nelle forme grandiose della versione finale, quella ufficiale, bloccate entro contorni ispessiti e compresse da una materia cromatica più sorda ed abbrunata.

Gli undici modelli de *Il Risveglio di Venezia* rappresentano senz'altro un tassello importante per lo studio di uno dei protagonisti della fase iniziale del «fenomeno Biennale» - cui Pieretto Bianco partecipò a partire dal 1897 - e, nel contempo, offrono nuovi strumenti per scandagliare più in profondità l'articolato panorama figurativo lagunare di primo Novecento, ricco di contraddizioni e fermenti ed ancora, deplorabilmente, poco studiato.



## SOMMARIO

- p. 5    Introduzione di Clara Santini
- p. 9    Le Biennali, Parigi, Burano. Il giovane Pieretto Bianco
- p. 25    Ca' Pesaro e il ciclo per la decima Esposizione Internazionale  
d'Arte della città di Venezia
- p. 45    Il *Risveglio* ritrovato
- p. 71    Dopo il 1912: Roma, New York, Cuba. Pieretto Bianco tra grande  
decorazione e scenografia teatrale
- p. 95    Bibliografia
- p. 98    Indice dei nomi
- p. 99    Referenze fotografiche



Fig. 1. Pieretto Bianco a Parigi, 1904. Foto d'epoca.

## Le Biennali, Parigi, Burano Il giovane Pieretto Bianco

La vicenda di Pietro Bortoluzzi - che dalla Biennale veneziana del 1897 si farà conoscere come Pieretto Bianco per non creare confusione con un altro pittore, Millo Bortoluzzi - inizia a Trieste, nell'estate del 1875, dove nacque da Francesca Podgornik, diciassettenne slovena di Santa Croce, paese carsico sull'Adriatico, e da Ferdinando Bortoluzzi, garzone di farmacia diciannovenne originario di Tignes d'Alpago, nel Bellunese<sup>1</sup>. Pur vivendo con la famiglia stabilmente a Venezia fin dai dieci anni di età circa<sup>2</sup>, Pieretto da giovane ebbe stretti rapporti con alcuni importanti esponenti della cultura, non solo figurativa, della città natale, allora sotto l'Austria: in particolare con Umberto Veruda e Italo Svevo.

Tuttavia, la sua patria artistica fu sempre Venezia, dove s'iscrisse tredicenne al "corso preparatorio" di pittura dell'Accademia di Belle Arti, non presentandosi all'esame previsto per la fine del luglio 1889<sup>3</sup>. Due anni dopo, il ragazzo riprese a frequentare le lezioni, passando con buoni voti l'esame estivo<sup>4</sup> e iscrivendosi al primo anno del successivo "corso comune" accademico, superando con un punteggio discreto l'esame del 27 luglio 1892<sup>5</sup>, senza più continuare i due anni d'istruzione previsti e quindi neppure il successivo biennio di "corso speciale"<sup>6</sup>, confermando, così, quanto si scrisse su di lui nel catalogo della sua prima Biennale: "studiò poco all'Accademia, molto da sé"<sup>7</sup>.

Sebbene di "scarso risultato" agli occhi dei contemporanei<sup>8</sup>, l'esperienza scolastica di Pieretto, documentata d'altronde dai quindici "disegni di accademia" presenti nel suo studio dopo la morte<sup>9</sup>, ebbe comunque il merito d'istruire il giovane, certamente allora senza grandi mezzi economici, nel mestiere e soprattutto nell'ambiente veneziano. In quei primi tempi, a parte le prove occasionali eseguite nelle località dell'Alpago<sup>10</sup>, il pittore a Venezia dovette, prosaicamente, sbarcare il lunario: appartengono agli inizi, quando ancora si firmava "P. Bortoluzzi", vivaci piccole vedute ad acquarello di *Piazza San Marco*, del *Canal Grande*, del *Ponte dei Sospiri*, del *Bacino di San Marco* solcato da gondole e altre imbarcazioni: lavori piacevoli, di un gusto commerciale facile, pressoché identici a quelli contemporanei dei vari Emanuele Brugnoli, Natale Gavagnin, Rubens Santoro<sup>11</sup>.

L'esordio a una mostra di rilievo data al 1894, con *Passaggio difficile* portato all'Esposizione Nazionale di Milano e ora in collezione privata, dipinto lo stesso anno di un *Interno di San Marco*, esposto nel 1896 alla Prima triennale della Società promotrice di belle arti di Torino<sup>12</sup>, noto oggi solo da una fotografia d'epoca conservata nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale<sup>13</sup>. Negli stessi anni, Pieretto Bianco dimostrava di essersi inserito nella comunità artistica veneziana. Per il fratello del pit-

1 BARRICELLI 1971.

2 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 9.

3 AABA, *Matricola generale degli alunni*, vol. II, n. 444; *Esami 1888-1892*, Protocollo verbale corso preparatorio, 26 luglio 1889.

4 AABA, *Esami 1888-1892*, Protocollo verbale corso preparatorio, 29 luglio 1891.

5 AABA, *Esami 1888-1892*, Protocollo verbale corso comune, anno I, 27 luglio 1892.

6 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 9-10. Per il sistema educativo dell'Accademia di Belle Arti veneziana di quegli anni, cfr. SALVAGNINI 2008, p. 633.

7 *II Esposizione Internazionale 1897*, p. 98.

8 TRIDENTI 1937.

9 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 10, 193 n. 156-b.

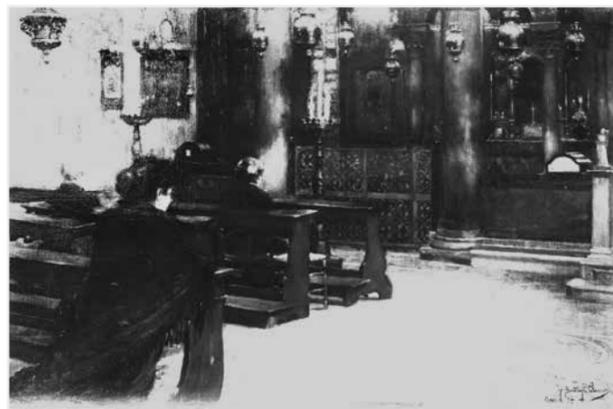
10 DE NALE 1978, p. 18.

11 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 10-12.

12 Ivi, pp. 12-14.

13 ASAC, inv. 1435, busta *Altre opere*.

Fig. 2. *Ave Maria Mater Gratiae*, 1897. Già Magdeburgo, Museo.



tore Teodoro Wolf-Ferrari, il musicista Ermanno con cui ebbe a collaborare più avanti come scenografo teatrale<sup>14</sup>, decorò nel chiostro della chiesa dei Carmini assieme a Leopold Brosch, presumibilmente tra il 1895 e il 1897, la sede di un'effimera "Società d'artisti di tutte le arti" presieduta dallo scultore Achille Tamburini: fra gli intonaci cadenti di tre ambienti, uno soprastante l'altro, furono eseguiti da Bortoluzzi e Brosch finti "frammenti di affreschi, atti a simulare la preesistenza di antiche opere d'arte"<sup>15</sup>.

Il debutto alla seconda edizione dell'Esposizione Internazionale della città di Venezia era inevitabile, approfittando di una certa situazione di privilegio per i veneti, nonostante le norme del regolamento non la prevedessero<sup>16</sup>. La Biennale del 1897 fu quella, per seguire Ugo Ojetti, dei "pittori che pensano e pittori che sentono"<sup>17</sup>, rivelandosi fondamentale per la formazione di Pieretto: oltre a registrare la presenza di Frank Brangwyn<sup>18</sup>, "esempio glorioso"<sup>19</sup> per il *Risveglio di Venezia* del 1912 protagonista del presente volume, il catalogo della mostra diede spazio, nelle illustrazioni, a opere di artisti esteri, *salonniers*, che dovettero impressionare un pittore ventiduenne, dalla *Benedizione della barca* di Joaquin Sorolla, importante per taglio e scelta del soggetto, a John W. Alexander, *Il Piano*, dipinto che pare ispirare il molto successivo ritratto notturno della compagna di Bianco al pianoforte<sup>20</sup>, alle *Lavoratrici di merletti* di Max Liebermann, il quale, con Anders Zorn espositore de *Nella fabbrica di birra e Merlettaie da Jesurum*, ravvivava tra gli stranieri la tematica del lavoro femminile<sup>21</sup>, riprendendo – a distanza di un quarto di secolo – *Le 'impiraperle' di Venezia* di John Singer Sargent<sup>22</sup>.

Alla seconda Biennale veneziana Bortoluzzi Bianco esibiva due dipinti uniti in dittico, *Ave Maria Mater Gratiae*<sup>23</sup>, evocanti nel titolo liturgico latino il fortunato *Ave Maria* di Luigi Nono, del 1892, a sua volta *sequel* del celebre *Refugium peccatorum*. Dell'opera di Pieretto rimane un'immagine d'epoca del dipinto posto nella parte inferiore del complesso (fig. 2), ripresa e sviluppo del citato *Interno di San Marco* di tre anni prima<sup>24</sup>: la tela, portata lo stesso 1897 in mostra a Dresda e poi finita al museo di Magdeburgo<sup>25</sup>, andò distrutta nella Seconda Guerra Mondiale.

Leggendo la critica del tempo, pare che Pieretto intendesse, in modo assai più scoperto delle opere di Nono e dell'altro necessario precedente, *Frons Animi Interpres* di Cesare Laurenti, aderire alle esigenze narrative e simboliche di quei modelli: "le due parti della composizione, poste una sopra l'altra, rappresentano sotto l'invocazione, sopra il miracolo. Nel quadro inferiore una madre prega in chiesa



Fig. 3. *Alla sera*, 1898. Già Roma, collezioni reali.

la Vergine pel marito infermo – nel superiore la donna veglia al capezzale del malato e gli angeli in doppia fila stanno a confortarla. Il concetto, non peregrino, arieggia i *miracoli* che i devoti graziati appendono presso gli altari votivi – ma vi sono dentro dei pezzi buoni di pittura..."<sup>26</sup>; di parere ben più severo, il ventiseienne Ugo Ojetti, che reputava "vano insistere sui difetti di tecnica, data la vacuità del vieto soggetto pietoso" e consigliava con acutezza al "giovannissimo autore" di "pensare di più prima di dipingere un quadro; e – se ciò non sembrasse un gioco di parole – dipingere di più prima di pensare a un quadro"<sup>27</sup>.

Con questo autorevole, quanto perentorio, ammonimento, Pieretto Bianco si trasferì a Chioggia, assunta tra gli artisti a "isola rustica e plebea", in cui "si è rifugiata e si conserva l'eredità più dignitosa e rara della stirpe veneta: l'aria marinara dei navigatori di ogni mare e di ogni spiaggia è confuggita qui miserabile, ma fiera tra questi uomini rustici. Non c'è qui neanche una gondola, i canali sono ingombri di chiglie nere di catrame che si urtano e ciangottano; negli spazi più larghi galleggiano, legate in gruppi a dei paletti smilzi e verdognoli, delle ceste tonde di vimini intrecciati, argentee nelle sconnessure e negli interstizi per i pesci che vi si dibattono dentro"<sup>28</sup>. Se alla prima Biennale con *Chioggiotti alla briscola* si era imposto all'attenzione Italo Brass, goriziano di formazione monacense già dal 1895 a Venezia, e Peder Severin Kroyer, norvegese trapiantato in Danimarca, esponeva le sue scene di umili pescatori<sup>29</sup>, l'isola era da tempo meta estiva preferita per molti pittori, come Guido Grimani e Guglielmo Ciardi; Ettore Tito, il vincitore della Biennale appena conclusa, passò lì l'estate del 1898 con Camillo Innocenti, per trovare nuovi temi e spunti<sup>30</sup>.

In quel 1898 a Chioggia Pieretto Bianco dipinse *Alla sera* (fig. 3), tela presentata alla terza edizione dell'Esposizione Internazionale di Venezia<sup>31</sup>, affine, nella scelta delle figure di spalle e nell'intonazione crepuscolare, alla sensibilità elegiaca dell'arte di Pietro Fragiaco, presente a quella Biennale con la delicata *Piazza San Marco* oggi a Ca' Pesaro<sup>32</sup>, apprezzata dalla critica e, in particolare, dall'influente Ojetti<sup>33</sup>.

*Alla sera* fu acquistata da Umberto I: il 24 ottobre 1899 Antonio Fradeletto, segretario generale dell'esposizione veneziana, gli scrisse dell'apprezzamento dei sovrani e dell'acquisto, con sconto sul prezzo finale, per le collezioni reali<sup>34</sup>.

Considerando tale successo e le partecipazioni espositive a Torino nel 1899 e a Milano e Verona l'anno seguente, potrebbe sembrare un'anomalia l'assenza di Pieretto alla quarta Biennale veneziana del 1901<sup>35</sup>, quella della personale di Luigi Nono e della presenza in catalogo di un soggetto dedicato al lavoro proletario (Károly Kernstok, *L'alzaia lungo il Danubio*) messo di fronte a un

14 Si veda l'ultimo capitolo del volume.

15 DE RENSIS 1937, p. 33.

16 BIANCHI 2003, p. 577.

17 OJETTI 1897, p. 60.

18 BIANCHI 2003, p. 583.

19 FRADELETTO 1913, p. 593.

20 Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 177 n. 4.

21 BIANCHI 2003, p. 589.

22 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 15.

23 *Il Esposizione Internazionale* 1897, p. 170.

24 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 13, 15-16.

25 Come testimoniato da Nicodemi in *Mostra personale* 1934.

26 MUNARO 1897, p. 28.

27 OJETTI 1897, p. 95.

28 CALZINI 1910, p. 63. Cfr. REALE 2008, p. 42.

29 Cfr. REALE 2008, p. 50. L'influenza di Kroyer, con Zuloaga e Zorn, sul giovane Pieretto Bianco è indicata da SERENA 1913, p. 610.

30 *Archivi* 1998, p. 204.

31 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 17.

32 BABONI 2016, p. 356 n. 271.

33 OJETTI 1911, p. 189. Cfr. BIANCHI 2003, p. 586.

34 ASAC, *Copialettere*, vol. 10, *Varie*, 17 ottobre 1899 - 23 agosto 1900, n. 939.

35 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 17-18.

Fig. 4. *Neve sulla Senna*, 1902.  
Ubicazione ignota.



dipinto di simile sensibilità sociale di Alessandro Milesi, *Alla Benedizione*<sup>36</sup>. Grazie alla preziosa testimonianza giornalistica di Giannino Omero Gallo<sup>37</sup>, è stato possibile comprendere che detta mancata partecipazione corrisponde al primo soggiorno parigino di Pieretto Bianco, concluso nell'inverno del 1902 circa<sup>38</sup>: un viaggio sostenuto da Romolo Bazzoni, figura-chiave della storia della Biennale di Venezia<sup>39</sup>, negli anni in cui, nella gestione culturale dell'istituzione, Antonio Fradeletto si avvaleva della consulenza non ufficiale di Vittorio Pica<sup>40</sup>. L'intellettuale partenopeo, fin dalla mostra del 1897 (quando fu tra i vincitori del primo concorso per la critica), aveva lamentato la scarsa partecipazione all'Esposizione Internazionale veneziana degli impressionisti francesi, rappresentati da poche e non significative tele di Raffaelli e di Manet, a cui assommava una manchevole omissione espositiva di stampe dei vari Wagner, Fantin-Latour, Forain, Willette, Toulouse-Lautrec<sup>41</sup>. Rimasto inascoltato, su questa strada, pure nell'edizione successiva e scrivendo a Fradeletto, a fine marzo 1899, "di Aman-Jean, di Levi-Thurmar, di Menard, di Henry Martin, e soprattutto di Fantin-Latour e di Degas, tutti pittori che non hanno mai esposto a Venezia"<sup>42</sup>, Pica fu a Parigi alla fine del 1900 per prendere contatti diretti con pittori e scultori, in vista della quarta Biennale<sup>43</sup>, mentre la rivista "Emporium" pubblicava i suoi articoli sulla sezione francese all'Esposizione Universale<sup>44</sup>. Com'è ben noto, gli obiettivi furono solo in parte raggiunti alla Biennale del 1901, quando Pica fu chiamato a presentare la coppia di opere di De Nittis, mentre Ojetti introduceva in catalogo la personale di Rodin.

In accordo con l'interesse, non certo rivoluzionario nelle scelte conclusive, della direzione della Biennale nei confronti delle espressioni della cultura artistica d'oltralpe, Pieretto, inserito nel 'sistema' dove aveva partecipato già due volte, privilegiato da una vendita alla Corona, dovette meditare di trasferirsi a Parigi, presumibilmente nello stesso torno di tempo o poco dopo la 'missione' di Vittorio Pica e forse anche sull'onda del trionfo lì riscosso da *Chioggia* di Ettore Tito, celebrato e premiato all'Esposizione Universale del 1900<sup>45</sup>.

I risultati di quel soggiorno a Parigi furono esposti da Pieretto Bianco alla prima Quadriennale di Torino nel 1902: *Notre Dame de Paris*, *Mattino dopo la neve*, vicino a *Una calle a Chioggia* risalente con evidenza al periodo antecedente. Al 1902 data pure *Neve sulla Senna* (fig. 4)<sup>46</sup>, presentata con successo

36 IV *Esposizione Internazionale* 1901, pp. 142-146, ill. 56-57.

37 GALLO 1937.

38 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 18-20.

39 Cfr. RABITTI 1995, p. 30.

40 Cfr. ZATTI 1993.

41 II *Esposizione Internazionale* 1897, pp. 33-34; PICA 1897, p. 127.

42 ZATTI 1993, p. 114.

43 Ivi, p. 115 nota 37.

44 PICA 1900; PICA 1901.

45 *Archivi* 1998 p. 204.

46 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 19-20.

Fig. 5. *La chiesa del sogno* (*La chiesa d'oro*), 1903. Collezione privata.



alla quinta Biennale veneziana dell'anno dopo<sup>47</sup>, scoperta dimostrazione della conoscenza dei canoni (dal taglio prospettico e percettivo, alla pennellata compendiaria, alla cura per il dato luministico e atmosferico) dello stile impressionista. All'inizio del XX secolo un recupero così mimetico suona ormai di maniera e in perfetta sintonia con il gusto del pubblico verso cui stava guardando la Biennale, "un grande appuntamento periodico con la cultura media di una borghesia che aspira a educarsi, ma gradualmente, a un gusto artistico di tipo metropolitano internazionale"<sup>48</sup>.

Alla mostra di Venezia il pittore concorrerà ininterrottamente dal 1903 al 1912, cercando di conformarsi ai parametri estetici della critica, dei visitatori e degli stessi espositori: alle prime Biennali, "il soggetto, nella piacevolezza del tema o nell'attualità dell'argomento, catturava l'attenzione così come la ricerca dell'effetto riposava in larga parte sul mestiere inteso come abilità del dato percettivo"<sup>49</sup>.

Assieme a *Neve sulla Senna* Pieretto portò nel 1903 in Biennale *La chiesa del sogno* (fig. 5)<sup>50</sup>, nella continuità – ancora una volta guardando all'Esposizione Internazionale del 1899 – con la sopraddetta *San Marco* di Fragiaco e con il fondo della piazza scossa da un temporale che inquadra il grande scialle rosso ostentato in *San Marco* di Ettore Tito, opera che colpì molto Vittorio Pica, ravvedendovi "una stra-

47 V *Esposizione Internazionale* 1903, p. 42. A p. 139 del catalogo Pieretto dichiara di vivere a Venezia.

48 STRINGA 2008, p. 660.

49 LAMBERTI 1995, p. 40.

50 V *Esposizione Internazionale* 1903, p. 47 n. 11.



Fig. 6. Popolane intrecciano cipolle, 1903. Ubciazione ignota.

Fig. 7. Invito alla personale di Pieretto Bianco a Parigi, 1904. Belluno, collezione privata.



ordinaria impressionabilità pittorica ed una prodigiosa facoltà evocativa<sup>51</sup>. La riproposizione, a distanza di due edizioni, di una trita “impressionabilità pittorica” – non impressionismo, appunto – provocò, a differenza del soggetto parigino ben accolto dalla critica e dal pubblico, la netta stroncatura de *La chiesa del sogno*: per Manfredi Porena, “il cielo nella tela del Bianco è pesante e sordo e grava così su tutto il quadro che il sogno diventa incubo”<sup>52</sup>.

Alla Biennale del 1903, importante anche per il ritorno del prestigio – tra giovani artisti come Fabio Mauroner e, soprattutto, Amedeo Modigliani – della locale Accademia<sup>53</sup>, giunsero opere che dovettero senz’altro attirare Pieretto: il suo *Canale* firmato e datato 1903, venduto anni fa a Londra<sup>54</sup>, può stare accanto ai vari lavori di simile spirito in mostra di Ferruccio Scattola (*Velieri in canale della Giudecca*), Albert Baertsoen (*Vecchie case sull’acqua*), Cesare Laurenti (*Preludio*); inoltre la sua tavoletta, datata 16 luglio 1903, con *Le ricamatrici*, in asta nel 2011 in Francia<sup>55</sup>, e il contemporaneo dipinto raffigurante delle popolane che intrecciano corone di cipolle (fig. 6), sembrano ripetere la tematica sociale proposta in quella esposizione internazionale da *Mi ricordo quand’ero fanciullo*, capitolo del ‘poema della vecchiaia’ di Angelo Morbelli, e soprattutto dalle *Rappezzatrici* di Ettore Tito, il quale già all’edizione del 1899 aveva presentato un simile esempio di cronaca verista, le *Pelatrici di noci*, compiuta nel 1897 sugli esempi – proposti alla Biennale di quell’anno – di Anders Zorn<sup>56</sup>.

All’inizio del 1904 Pieretto Bianco, ventinovenne, si trovava per la seconda volta a Parigi: una sua

51 PICA 1899, p. 135.

52 PORENA 1903, p. 53. È curioso notare, invece, che Ettore Tito dovette tenere conto dell’opera di Pieretto Bianco per la sua *San Marco* del 1905, cfr. GIUBILEI 1998, p. 58. Per le vicende successive de *La chiesa del sogno*, cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 23.

53 LAMBERTI 1995, p. 41.

54 Sotheby’s Londra, 14 luglio 2004, lotto 260. Potrebbe trattarsi del dipinto *Canale al mattino - Venezia* esposto nel 1904 alla Società promotrice di belle arti di Torino.

55 Guillaume Le Floc’h Saint-Cloud, 4 dicembre 2011, lotto 58.

56 Cfr. *Archivio* 1991 pp. 201-202; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 22-23, 43 nota 81.

foto (fig. 1) è conservata nel Fondo Ugo Ojetti, a Roma<sup>57</sup>, con due lettere dalla metropoli francese indirizzate a colui che dall’anno precedente era entrato nella commissione giudicante del cosiddetto ‘concorso della critica’ della Biennale di Venezia<sup>58</sup>.

Su carta intestata de “Il Giornale d’Italia, Rédaction Parisienne”, il giornalista Pietro Schisa scriveva a Ojetti, il 21 febbraio 1904, una lettera di raccomandazione per il “Signor Pieretto Bianco pittore veneziano tanto giovane e valoroso che tu stesso mi dicesti di conoscere”, in occasione di un’esposizione “qui a Parigi dalla galleria Mancini, 14 Rue Taitbout”. Schisa chiedeva all’influente amico in Italia di sensibilizzare i critici d’arte attivi nella capitale francese, mentre Bianco approfittava del retro della lettera del giornalista per domandare a Ugo Ojetti “una sua nuova raccomandazione”, alludendo a un primo aiuto ottenuto, presumibilmente, qualche tempo prima. Dimostrando singolare disinvoltura e grande determinatezza, Bianco scriveva a Ojetti come fosse sua “intenzione far presente ad’ognuno dei signori, che gentilmente vorranno occuparsi della mia Esposizione scrivendo in 2 o 3 buoni giornali, una mia impressione. Se crede opportuno glielo può accennare nel modo più conveniente, e se no glielo invierò lo stesso”<sup>59</sup>.

Venerdì 26 febbraio 1904 s’inaugurò alla galleria di Jean Mancini a Parigi, non sappiamo se con i buoni uffici o meno di Ugo Ojetti, la personale di Pieretto Bianco: sugli inviti (fig. 7) che recavano stampata sulla fronte una veduta veneziana dell’artista, ispirata dalla cartolina postale che fu fatta per la prima Biennale, Pieretto disegnò alcune caricature (fig. 8), nello spirito goliardico delle illustrazioni di “Sior Tonin Bonagrazia” a Venezia e, ancor di più, nel gusto, elegante e graffiante socialmente, di Daumier, di Toulouse-Lautrec e di altri interpreti della grafica francese che Vittorio Pica da tempo divulgava sulle pagine di “Emporium” e, come si è visto sopra, provava a portare in rassegna a Venezia.

57 SGN, Fondo Ugo Ojetti, serie 1, corrispondenti B, cassetta 9 *Fondi storici*.

58 TOMASELLA 2008, p. 500.

59 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 23.



Fig. 8. Caricatura di signora, 1904. Belluno, collezione privata.

Durante i giorni della mostra parigina, terminata il 15 marzo 1904 e di cui non è pervenuto catalogo, Bianco conobbe Umberto Veruda, come lui triestino. Ai funerali di quest'ultimo, avvenuti cinque mesi e mezzo dopo, Pieretto infatti ricordava che "lo aveva incontrato nell'inverno scorso a Parigi, dove egli traeva veramente una vita sconsolata e grigia, misantropo, ammalato di lontananza e solitudine, turbato dalla preoccupazione ossessiva di poter morire, così lunge dalla sua casa. Inquieto sempre, nelle rigide sere della grande città, si tastava di continuo il petto, frugava nelle tasche, per vedere se avesse indosso il passaporto, se avesse seco biglietti di visita, documenti di riconoscimento: lo dominava il terrore di un male istantaneo, di un assassinio nelle buie viuzze di Montmâtre, di essere portato alla Morgue, cadavere ignoto"<sup>60</sup>.

Rientrato a Venezia, Pieretto Bianco dovette riprendere le sue abitudini pittoriche ed espositive, decidendo ben presto di trasferirsi, per vivere e per lavorare, nell'isola di Burano, nel cuore della laguna, quello stesso anno immortalata dalle foto artistiche di Trombini, Filippi, Naya pubblicate in un fortunato volume<sup>61</sup>.

Il 31 agosto 1904, Bianco precisò al "Piccolo", il giornale di Trieste, di aver passato "gli ultimi due mesi a Burano in compagnia del nostro Veruda e del goriziano Italice Brass. Egli [Pieretto] ci narrava meraviglie della giovialità di quella convivenza di tre artisti sopra un'isola di popolo, in mezzo alla pace lagunare, nell'area più pittorica che esista, in un'atmosfera tanto mirabilmente più limpida e colorita di quella di Murano, pur tanto vicina. Veruda era giunto due mesi orsono a Venezia svogliato, snervato, tormentato da inquietudini nevrasteniche che ora lo facevano temere per la sua salute, ora per la sua capacità di lavorare. Fu Pieretto Bianco che lo indusse a venir seco a Burano: e qui il suo umore mutò poco a poco; divenne allegro, espansivo: si lasciò persuadere dagli amici a riprendere i pennelli, che aveva abbandonati da qualche tempo per un supremo sconforto"<sup>62</sup>. Nel giugno 1904 ognuno dei tre pittori aveva le sue ragioni per trovare tra i buranelli linfa per la propria arte: Umberto Veruda, sconvolto per la morte della madre, sprofondato nell'accidia e giunto a Murano, ospite dei Veneziani – e quindi di Italo Svevo "fratello più che amico" – nella casa adiacente la loro fabbrica di vernici<sup>63</sup>; Italice Brass e Pieretto Bianco reduci da una quinta Biennale non sicuramente fortunata, il primo nella sala K con Beppe Ciardi, quella dei "rifiutati"<sup>64</sup>, il secondo, lo si è appena constatato, aspramente giudicato per la sua *Chiesa del sogno*.

Giuliani, ma internazionali di formazione (nel senso di partecipazione a un evento cosmopolita come l'esposizione veneziana), i tre ponevano in quella isola periferica le basi della loro futura presenza nella Biennale prevista per il 1905. In particolare Umberto Veruda, destinato a morire per peritonite il 29 agosto del 1904,

60 Per la morte 1904. L'autore dell'articolo è, con ogni probabilità, Italo Svevo (LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 83 nota 45): la penna dello scrittore triestino va d'altronde riconosciuta anche in *A Burano. Il trasporto dei quadri di Veruda*, in "Il Piccolo della Sera", 13 settembre 1904, firmato da "E. S." (che sta per il suo vero nome ma pure per uno dei suoi noti pseudonimi, E. Samigli), cfr. CROSERI 2017, p. 405.

61 MOLMENTI, MANTOVANI 1904; cfr. STRINGA 2006 p. 117 n. 25.

62 Per la morte 1904. Vedi la nota 60.

63 CROSERI 2017, p. 124.

64 RABITTI 1995, p. 29.



Fig. 9. Mesti ricordi, 1904. Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte.

"a Burano era tutt'altro: da quando poi aveva ripreso a lavorare, si sarebbe detto che traboccasse da lui un'esuberanza di vita e felicità"<sup>65</sup>, secondo la testimonianza proprio di Pieretto al funerale dell'amico, fonte indispensabile per la conoscenza dell'ultima vicenda di costui e dei suoi ultimi lavori.

Bianco, Brass e Veruda stavano portando avanti in quell'estate nell'isola della laguna veneziana una comune ricerca espressiva: improvvisazione e riflessione, robustezza e nervosità del tocco pittorico, luce e colore, nel tentativo di vivificare – dall'interno – modi pittorici cristallizzati, proposti allo sfinimento alle prime Biennali da artisti diversi ma alla fine dei conti internazionale "branco di obbedienti montoni", per usare una brillante chiosa, del 1912, di Ardengo Soffici<sup>66</sup>. "[...] col Brass e col compianto Veruda innamoratissimo di Burano, espresse l'anima sua tendente a riprodurre la vita forte ed umile dell'isola dei merletti"<sup>67</sup>; Pieretto nei *Mesti ricordi* (fig. 9), "subito acquisito dalla Galleria Marangoni di Udine"<sup>68</sup>, dipinse, quasi a controcanto dei *Commenti a Burano* di Veruda<sup>69</sup>, di cui appare ideale *pendant*, la propria "predilezione per un'umanità dolente, capace di grandeggiare da protagonista tra gli intonaci scrostati, illuminati dai gialli intensi, in dialogo con le ombre viola, secondo un uso del colore appartenente ad un diffuso linguaggio postimpressionista"<sup>70</sup>.

L'amicizia con Umberto Veruda introdusse Pieretto Bianco nel 'giro' di Italo Svevo, come s'evince dall'epistolario dello scrittore, nel quale il pittore assume il ruolo d'intermediario della liquidazione delle ultime fatiche dello scomparso<sup>71</sup>.

Al 1904 spetta pure *Burano – sole d'estate*, della Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma (fig. 10), "rapida impressione d'atmosfera" per usare le parole dello stesso Bianco per il disperso *Effetto di luce a Burano* di Veruda. *Burano – sole d'estate* sarà esposto appena nel 1908 alla LXXVIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Roma, dove Pica lo giudicherà "luminosa e piacevole scena"<sup>72</sup>: primo esempio di una produzione che Pieretto itererà, a volte anche nell'inquadratura, fino alla vigilia della Biennale del 1912, secondo una sensibilità per il quieto paesaggio urbano dell'isola condiviso pure con Ferruccio Scattola, alla sesta Biennale veneziana, del 1905, con *A Burano*<sup>73</sup>.

Se l'opera di Veruda era ricordata, in quell'edizione, con *Commenti* nel salone centrale e *Fondamenta a Burano* nella prima sala veneta, Italice Brass nella sala accanto esponeva *Figlia della laguna*, mentre Pieretto Bianco presentava tre opere, tutte accettate dalla giuria: *Mesti ricordi*, del 1904 come si è visto, messo accanto a *Sole di Giugno* nella prima sala veneta<sup>74</sup> e, nel salone centrale, una tela di

65 Per la morte 1904. Vedi nota 60. Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 25-26, 195-196.

66 In LAMBERTI 1995, p. 42. Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 28.

67 SERENA 1913, p. 610.

68 REALE 2008, pp. 50-51.

69 CROSERI 2017, pp. 383-384 n. 234.

70 ROLLANDINI 2012.

71 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 29.

72 PICA, 1908, p. 420.

73 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 30.

74 VI Esposizione Internazionale 1905, p. 104 nn. 3-4.



Fig. 10. *Burano - sole d'estate*, 1904. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

“impianto pesantemente naturalistico”<sup>75</sup>, *Rovine del Mare*<sup>76</sup>, acquisto della Navigazione Generale Italiana di cui vi è traccia documentaria nelle lettere, dell'estate del 1905 e indirizzate a Burano, di Romolo Bazzoni<sup>77</sup>.

I dipinti di Pieretto alla sesta Biennale rientravano alla perfezione nell'orientamento internazionale espresso da altri espositori degli ambienti più importanti della mostra<sup>78</sup>; le ambientazioni popolari della laguna veneta e bretoni trovavano una sorta di comunione pittorica nello stesso salone centrale, con *Giorno di festa in Bretagna* e *Fanciulli di pescatori chioggiotti* di Charles Cottet, mentre nel salone degli Stati Uniti c'era, di Eugen Vail, *Sera in Bretagna* e *Domenica Bretona*; Ettore Tito ritornava ai temi chioggiotti con *Dopo la pioggia*. Nella sala spagnola Joaquin Sorolla y Bastida esponeva il suo celebre *Cucendo la vela* che, con la sua luce filtrata e la poetica attenzione al lavoro popolare, ritornava su temi stilistici e sociali percorsi, nelle precedenti edizioni, dai vari Liebermann, Zorn, Tito. Del resto, la celebrazione della fatica proletaria trovava seguito in quella Biennale nella sala inglese, con i quattro pannelli decorativi di Frank Brangwyn: *I fonditori*, *Gli*

75 STRINGA 2006, p. 30.

76 VI Esposizione Internazionale 1905, p. 22 n. 1. Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 30.

77 ASAC, *Copialettere*, vol. 35, *Varie*, 5 marzo 1905 - 17 agosto 1905, n. 381 (s.d.); n. 442 (19 luglio 1905); n. 484 (10 agosto 1905).

78 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 30.

Fig. 11. *Merlettaie a Burano*, 1905. Collezione privata.



*sterratori*, *I vasai*, *I fabbri* “rappresentano il lavoro del materiale greggio d'onde hanno poi origine le arti pure e decorative e vogliono in pari tempo essere un simbolo della civiltà industriale”<sup>79</sup>. In un clima di *Arts and Crafts*, con i mobili su disegno del britannico “allievo di William Morris”, la pittura risponde a una maniera comune, da esposizione universale, ibrida pur nella dimostrazione programmatica di caratteristiche nazionali.

Da Burano, dove continuava a risiedere e a operare, Pieretto Bianco partecipò al clima espositivo internazionale europeo: sempre nel 1905 portò al Grand Palais, a Parigi, *Merlettaie a Burano* (fig. 11), esposto l'anno dopo a Milano alla Mostra Nazionale di Belle Arti e a Roma alla LXXVI Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori. L'opera si allinea all'indirizzo inaugurato alla prima Biennale da Liebermann e Zorn, quest'ultimo autore proprio di *Merlettaie da Jesurum*. Alle mostre del biennio 1905-6, a Torino, Milano, Roma, furono numerosi i dipinti di soggetto tratto dalla quotidianità dell'isola della laguna, diventata con la sesta Biennale cifra caratteristica del pittore: appartengono al 1905 *Ricamatrici* e *Donne a Burano*, assieme a un intenso ritratto di un *Pescatore*, primo di una serie di “tipi” maschili, come il *Pescatore di Burano* dell'anno seguente spesso menzionato, pur con titoli leggermente variati, nei cataloghi delle personali degli anni Trenta<sup>80</sup>.

L'epopea moderna dei veneziani lavoratori marini, inaugurata a fine XIX secolo dall'attenzione verso la vita di pescatori e gondolieri da parte di Alessandro Milesi, ritornò a una certa magniloquenza espressiva alla citata esposizione nazionale milanese del 1906, dove Pieretto espose, nella Sala V dedicata agli artisti veneziani e ordinata da Cesare Laurenti, *Nei paesi del Mare* (fig. 12)<sup>81</sup>. Il titolo, di effetto molto letterario, per questa riunione di marinai in naturalistiche pose, grande schiena in primo piano, da *Académie Julian*, è ripreso da quello di un tenebroso trittico esposto nel 1899 alla Biennale dal francese Cottet<sup>82</sup>.

79 VI Esposizione Internazionale 1905, p. 74.

80 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 31-32.

81 Mostra nazionale 1906, p. 47 n. 17.

82 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 31.



Fig. 12. *Nei paesi del mare*, 1906. Ubicazione ignota.

Fig. 13. *Un tipo*. Ubicazione ignota.

Fig. 14. *Il vino*. Ubicazione ignota.



La settima Biennale veneziana era alle porte. Pieretto Bianco espose nel 1907 ai Giardini due scene di figura, *Un tipo* (fig. 13) e *Il vino* (fig. 14), ottenendo un discreto riconoscimento: “se i suoi *Bevitori* sono un po’ scuri e piatti e ricordano alla lontana Zuloaga, invece il tipo di *Buranese* è parlante, e vi sono vinte con bravura le difficoltà tecniche della piena luce”<sup>83</sup>. L’artista si era istradato in una *routine*, esecutiva e tematica, che gli permetteva di conservare un posto di rispettoso secondo piano all’interno dell’esposizione internazionale di Venezia e delle altre mostre periodiche che le si riferivano<sup>84</sup>; a quell’edizione della Biennale, a parte la retrospettiva dello scultore Constantin Meunier “centrata sull’epica lavorativa dei minatori del Borinage”<sup>85</sup>, Frank Brangwyn continuava con i suoi pannelli decorativi (*Scena veneziana* e *Notte veneziana, Minatori*), Umberto Moggioni – futuro collaboratore di Pieretto Bianco – veniva ammesso<sup>86</sup>, con lui anche il triestino Arturo Fittke, giunto a Burano sulle orme di Umberto Veruda<sup>87</sup>.

Tra settembre e ottobre del 1908 si registra la corrispondenza tra Romolo Bazzoni e Pieretto, residente all’Albergo Roma di Burano, in cui è fatto anche il nome del pittore Jehudo Epstein, un altro importante frequentatore delle Biennali<sup>88</sup>. Pur non esponendo all’ottava Esposizione Internazionale del 1909, Bianco dimostra di essere – con queste lettere – molto legato all’istituzione veneziana: al collega deve chiedere informazioni riguardo “la mostra del Kunstblau di Vienna” perché deve essere visitata da lì a poco da Antonio Fradeletto. Ormai, però, l’arte in laguna sta per conoscere una nuova stagione: “la fine dell’Ottocento veneziano comincia nel 1908, con le mostre giovanili della Fondazione Bevilacqua”<sup>89</sup>.

Come evidenziato dalla critica, “resta all’attivo delle prime Biennali (1895-1914) la forza d’attrazione che esse ebbero sui giovani nella lusinga di poter spaziare in campo internazionale e di far propri gli apporti che venivano di lontano, mentre c’era nell’aria un’attesa di rinnovamento, un anelito diffuso, per i più inspiegabile, non circostanziato e preciso; ma si attendeva la spinta degli artisti ‘ufficiali’ dell’epoca, mentre il ‘mondo nuovo’ doveva apparire attraverso quegli artisti che ebbero il coraggio di rompere la

cerchia”<sup>90</sup>, alla quale apparteneva Pieretto Bianco, ormai entrato nella sua maturità creativa.

Il 27 aprile 1910 dalla Torre dell’Orologio in piazza San Marco furono fatti cadere i manifesti futuristi con la pubblicazione del discorso di Filippo Tommaso Marinetti *Venezia passatista*: “bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, ed innalziamo fino al cielo l’imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiamati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture. Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobiliata”; concetto ribadito dallo stesso Marinetti alla Fenice nel luglio 1910, nell’estate delle mostre di Umberto Boccioni, Teodoro Wolf-Ferrari e Luigi Scopinich a Ca’ Pesaro<sup>91</sup>.

Nella contemporanea nona Biennale – dove, a parte la celebrata personale klimtiana, vi era la mostra individuale di Alfred Roll in cui compariva un dipinto, *Il lavoro* (fig. 40), decisivo quasi al plagio per l’imminente ciclo del *Risveglio di Venezia*, e per la prima volta si mostravano i lavori, tra cui gli *Spaccatori di pietre*, del patriarca del realismo ottocentesco, Gustave Courbet presentato da Ugo Ojetti – Pieretto Bianco poteva vantarsi di essere l’unico artista con quattro dipinti (*Casa gialla; Casa rossa; Casa azzurra; Vecchio pescatore*) nella sala del Veneto, il cui “collocamento delle opere venne diretto dagli artisti Luigi Nono e Ettore Tito, pittori e Antonio Dal Zotto scultore”<sup>92</sup>. Il riconoscimento dei professori dell’Accademia andava quindi agli esempi più tipici della sua produzione a Burano, iniziata nel 1904: la pittura di realtà sociale del *Vecchio pescatore*, poi presentato alla Secessione romana del ’13 e di cui esiste una variante in collezione privata bellunese<sup>93</sup>, assieme a una sorta di trittico di variazioni di sue “impressioni” nell’isola, di cui rimane solo l’esemplare del Museo Revoltella di Trieste (fig. 15). In questa come in simili vedute, il pittore si dimostra ancorato a forme abitudinarie, destinate da quella Biennale in poi a essere considerate fuori tempo massimo: “da una parte le case di pescatori di Pieretto Bianco e Umberto Veruda, dall’altra *La casa incantata* di Semenghini, o gli scorci di Umberto Moggioni, ad esempio: due

83 MONTALTO 1907, p. 696.

84 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 32.

85 DEL PUPPO 1995, p. 27.

86 Cfr. al proposito PEROCCO 1972, pp. 30, 209.

87 DA NOVA 1979, pp. 128-129.

88 ASAC, *Copialettere*, vol. 80, *Varie*, 30 luglio 1908 - 26 ottobre 1908, nn. 223, 290; vol. 81, *Varie*, 6 ottobre - 10 dicembre 1908, n. 81. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 33, 196.

89 STRINGA 2002, p. 120.

90 PEROCCO 1972, p. 14.

91 Ivi, pp. 27, 37.

92 IX Eposizione 1910, p. 118.

93 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 34-35.



Fig. 15. Casa azzurra, 1910. Trieste, Civico Museo Revoltella.



Fig. 17. *Pescatore*. Burano, Trattoria da Romano.

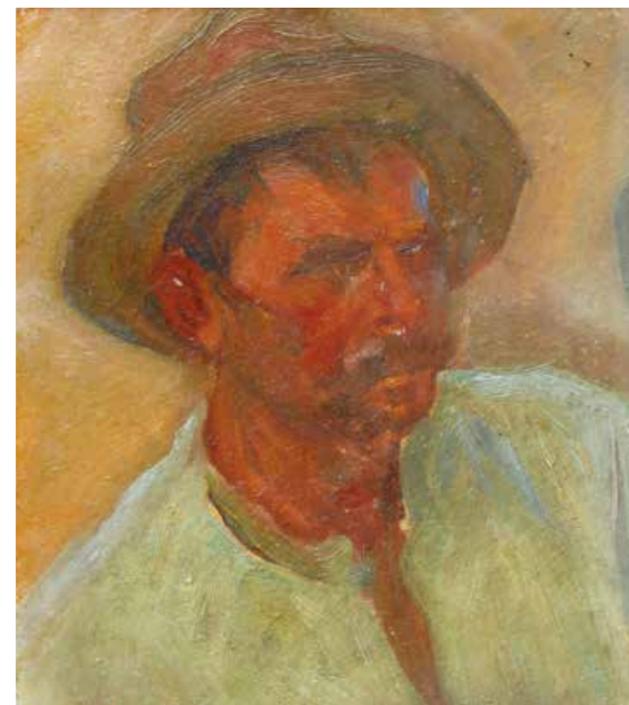


Fig. 16. *Barche a Burano*. Burano, Trattoria da Romano.

differenti possibilità di porsi davanti al soggetto, d'interrogarlo, di ricavarne un ambiente archetipale, un pretesto lirico piuttosto che un mercantino di stracci"<sup>94</sup>.

A Burano erano approdati, infatti, i giovani capesarini, cercandovi una "nuova Bretagna"<sup>95</sup> in cui non dipingesse più solo Cottet: "i fasti di Ca' Pesaro non ebbero inizio che nel 1910, quando ci raggiunsero due tele, *Il muto* e *La fanciulla del fiore*, che a me e a pochi amici con gli occhi apparvero bellissime, e le levammo ai sette cieli. Anzi, la gioventù in persona aveva bussato alla nostra porta"<sup>96</sup>. *Il muto* di Gino Rossi è difatti il geniale "primo numero di una serie che prosegue negli anni seguenti con altre teste di pescatori, le fattezze corrose dalla salsedine o bruciate dal sole, Nessuna concessione a motivi pittoreschi, a fisionomie educate o a pose edificanti"<sup>97</sup>. Trovava quindi posto una nuova forma d'interpretazione della realtà umana dei pescatori della laguna, di matrice ben diversa da quella fotografica, deamicisiana nei contenuti di quieta osservazione sociale, sviluppata da Pieretto in seno alle Biennali. *Il muto*, con le sue sciabolate di linee e colori pieni, è conservato nella stessa trattoria dove sono appesi due caratteristici dipinti di Pieretto Bianco: le *Barche a Burano* (fig. 16), opera portata alla mostra della cosiddetta 'Scuola di Burano' del 1966, e un piccolo *Pescatore* (fig. 17) che gli si può assegnare in virtù dei palesi rapporti con i tipi maschili messi in scena nel ciclo del 1912"<sup>98</sup>. Tra Rossi e Bianco alle prese con il medesimo soggetto, una 'testa di carattere', si misura una distanza secolare, irrecuperabile: la sintesi formale del primo, compiuta in anni di vicinanza con Arturo Martini, poteva essere recepita da Pieretto, pittore di tutt'altro spirito e formazione, eventualmente solo in modo epidermico ed eclettico, sgravandola da forze propulsive moderne. Assecondando una curiosità artistica innata, e forse anche intuendo il cambiamento in atto, Pieretto dovette incominciare, probabilmente grazie alla frequentazione con Umberto Moggioni, a seguire l'ambiente, mai inquadrato in vera corrente o movimento, di Ca' Pesaro, partecipando alla mostra del '12, dove apparve, trentasettenne, nella sezione dei "più vecchi tra i giovani"<sup>99</sup>.

94 DEL PUPPO 1995, p. 31.

95 PEROCCO 1972, p. 14.

96 BARBANTINI 1953, p. 271.

97 DEL PUPPO 1999.

98 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 36-37.

99 SPECTATOR 1912, p. 104.



## Ca' Pesaro e il ciclo per la decima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia

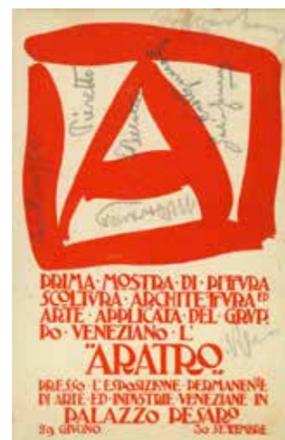


Fig. 19. Locandina del gruppo L'ARATRO, 1912. Milano, Archivio Scopinich.

Nel 1912, l'anno del ciclo per la Biennale (fig. 18), Pieretto Bianco partecipò a Venezia pure all'ottava esposizione d'arti e industrie veneziane di Ca' Pesaro, con quattro acqueforti dal titolo *Burano* e il dipinto *Casa di pescatori*<sup>1</sup>. Trentasettenne, era il membro anziano del gruppo *L'Aratro*, che “nel nome intendeva rivendicare all'arte una valenza artigianale, conseguita nell'umiltà di un esercizio quotidiano e paziente”<sup>2</sup>, firmandone la locandina (fig. 19)<sup>3</sup> e condividendone quindi la scelta dell'immagine simbolica della “più eterna e della più salda, della più assidua e della più feconda delle macchine [...] persuasi dell'opportunità di ricondurre anche da noi tutte le manifestazioni dell'arte alla sua più genuina espressione, la decorazione”<sup>4</sup>.

A Ca' Pesaro espose nelle due ali del pianterreno con Teodoro Wolf-Ferrari, Guido Marussig, Lulo Blaas, Giuseppe Berti, Eugenio Bellotto, Guido Cadorin, Luciano Sormani, Millo Bortoluzzi, Felice Castagnaro, Giulio Genovese e Oreste Licudis, mentre nelle altre sale vi erano opere di Ubaldo Oppi, paesaggi di Burano di Umberto Mogglioli, lavori di Ugo Bernasconi, di Luigi Scopinich, di Benvenuto Disertori, di Adolfo Callegari e di Mario Cavaglieri, assenti Gino Rossi e Arturo Martini recatisi a Parigi al *Salon d'Automne*<sup>5</sup>.

Le opere di Pieretto con *L'Aratro*, giudicate in quei giorni da Gino Damerini “precise di rapporti e gaie di colori”<sup>6</sup>, erano nel solco, per restare in metafora, di una personale ricerca stilistica, istintiva, inquieta e aperta a sperimentazioni di matrice internazionale, restando comunque entro i contorni di una narrazione aneddotica, distante da quella sintesi espressiva di forme, colori e contenuti che stava al cuore della modernità di alcuni artisti attivi allora a Ca' Pesaro<sup>7</sup>.

Nelle sale terrene del palazzo veneziano, accanto a uno dei consueti dipinti con pescatori, Bianco presentava quattro esperimenti incisorici, uno dei quali acquistato in mostra dal conte Aurelio Bianchini<sup>8</sup>: due rimasero all'artista e andarono in vendita all'asta nel 1940<sup>9</sup>. Le acqueforti dovevano essere molto simili ai disegni di quell'anno con scorci veneziani del fondo Riccardo Zandonai della Biblioteca Civica di Rovereto (fig. 20)<sup>10</sup>, ricchi di rimandi ad analoghe composizioni, sature di scuro, in voga al tempo, come per esempio il *Notturmo* del 1907 di Guido Marussig della collezione della Cassa di Risparmio di Venezia<sup>11</sup>, recanti il medesimo monogramma di gusto secessionista che compare nella contemporanea serie di bozzetti preparatori per il ciclo dell'Esposizione Internazionale d'Arte dello stesso, fervido 1912.

È grazie alle memorie di Romolo Bazzoni, il direttore amministrativo della Biennale di quel tempo, che si apprende che Pieretto Bianco presentò alla presidenza della rassegna dei modelli per un progetto di decorazione monumentale, intitolato *Il risveglio di Venezia*, per quattordici riquadri da porsi nel vasto

Fig. 18. *I Costruttori - Banchine al porto*, 1912, particolare. Suzzara, Scuola di Arti e Mestieri.

1 *Primi espositori* 1954, p. VII.

2 LORENZONI 2006, p. 45.

3 BOSSAGLIA 1987, p. 104; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 72 nota 31.

4 *Catalogo dell'esposizione* 1912, p. 6.

5 PEROCCO 1972, p. 47; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 39-40.

6 DAMERINI 1912.

7 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 51.

8 SPECTATOR 1912, p. 104, *Vendite*.

9 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 40, 43 nota 148, p. 193 nn. 172-173.

10 CESCOTTI 1999, pp. 81-82 nn. 5-6.

11 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 40.

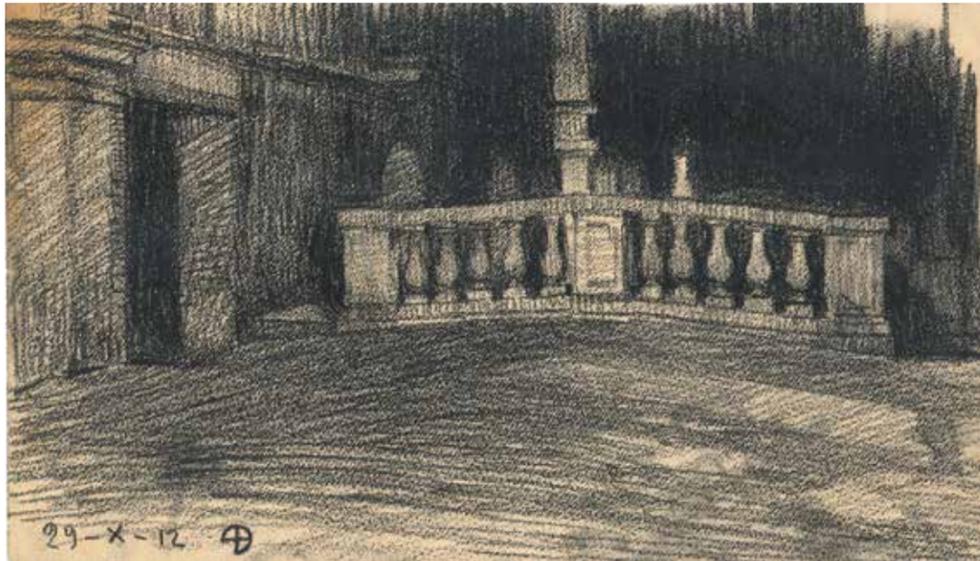


Fig. 20. *Scorcio veneziano*, 1912. Rovereto, Biblioteca Civica, Fondo Riccardo Zandonai.

salone centrale del Palazzo dell'Esposizione<sup>12</sup>. Assenti tra i beni dell'artista messi in asta a Roma nel 1940 e finora reputati irrintracciabili<sup>13</sup>, undici di essi, provenienti dalla collezione Battista Pellegrini, sono adesso pubblicati<sup>14</sup>. Sono i progetti per le dieci tele di formato minore del ciclo e per la grande composizione dei *Costruttori* (fig. 21). Recano sul retro delle iscrizioni autografe di Bianco<sup>15</sup>, con i titoli delle opere e, dietro *Il Porto – La gru*, un indirizzo veneziano di Pieretto, “S. Agnese 811” nel sestiere di Dorsoduro, forse posteriore all'impresa.

Infatti sappiamo che il pittore risiedeva a Burano per preparare, secondo “vecchi accordi”, un gruppo di grandi dipinti per cui era stato previsto “l'importo medesimo pagato al Sartorio, a titolo di rifusione di spese, per tutti i pannelli decorativi del Salone centrale”, come si evince da una lettera del segretario generale Antonio Fradeletto del 5 gennaio 1911<sup>16</sup>. Il riferimento è a Giulio Aristide Sartorio e al ciclo *La luce, L'amore, Le tenebre, La morte*, per la Biennale del 1907: quella “vera impresa da pazzi”, nelle parole del pittore romano indirizzate a Gabriele D'Annunzio, di analoghi quattro enormi riquadri e dieci pannelli, circa “200 metri quadri di tela da riempire”<sup>17</sup>.

Fradeletto respinse, nella lettera d'inizio 1911, delle nuove richieste economiche formulate, evidentemente poco prima, da Pieretto Bianco, invero non insolito a istanze del genere nei carteggi con i propri mecenati, annunciandogli inoltre che il suo lavoro sarebbe stato giudicato da una “commissione competente”.

È probabile che i modelli pittorici – imprescindibile strumento per il pittore per comprendere la struttura compositiva di una scena da trasporre su tele alte tutte cinque metri, con sviluppi orizzontali fino al massimo di otto metri circa – fossero già a disposizione nella prima parte del 1911, poiché nella missiva a Bianco di Fradeletto del 21 luglio di quell'anno si apprende di una fase avanzata del lavoro del pittore, il quale fu informato che “Martedì 25 corr. alle ore dieci ant., la Commissione si recherà nel Suo studio, accompagnata dal caro Romolo Bazzoni. [...] Le comunico, affinché Ella disponga i quadri e i pannelli nel modo più conveniente ad essere esaminati e lasci libero lo Studio alla Commissione”, composta “dai signori Pietro Fragiaco, Aristide Sartorio, Ettore Tito”, il quale dovette declinare

12 BAZZONI 1962, p. 38.

13 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 47.

14 Cfr. il capitolo *Il Risveglio ritrovato*.

15 Ivi.

16 ASAC, *Copialettere*, vol. 122, *Varie*, pp. 8-10. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, 196-197.

17 DI RADDO 2004, p. 77.

Fig. 21. *I Costruttori*, 1911, particolare. Bologna, Reve Art.



Fig. 22. Copertina del *Catalogo illustrato* della X Biennale, Venezia 1912.

l'invito e fu sostituito da Cesare Laurenti<sup>18</sup>.

Di nuovo, la testimonianza di Bazzoni permette di almeno immaginare il vero e proprio *hangar* a Burano, con vista sulla laguna, appositamente progettato da Pieretto Bianco “con quel suo stile cappuccino, che gli dava all'esterno più l'aspetto d'oratorio che di studio da pittore”<sup>19</sup>, per poter accogliere le monumentali tele del *Risveglio di Venezia*. Tormentato da una irrimediabile penuria di mezzi, Bianco aveva strappato al segretario comunale di Burano un permesso ufficioso per la costruzione di una baracca, racimolato i mattoni, convinto “i soci di una grande impresa edilizia veneziana”<sup>20</sup>, attingendo al suo carattere – un po' levantino, un po' *bohémien* – le indispensabili risorse per aggirare gli ostacoli<sup>21</sup>, trovando perfino tempo ed energia per partecipare alle celebrazioni del “giubileo della patria” a Roma, esponendo nel 1911 al Palazzo delle Belle Arti a Valle Giulia *Casa di Pescatori e Campiello a Burano*<sup>22</sup>.

Il 30 luglio e il 5 ottobre 1911 la commissione ‘Frangiaco-Sartorio-Laurenti’ visitò lo studio di Burano, approvando *Il risveglio di Venezia* con una relazione che venne stampata integralmente nel catalogo della decima Biennale (fig. 22)<sup>23</sup>: “In tutta l'opera di Pieretto Bianco vi è uno spirito d'invenzione semplice ed efficace, il quale la anima senza ripetersi, e nonostante che l'autore abbia basato l'effetto decorativo sull'accordo dei colori anziché sul movimento delle forme, l'invenzione pittorica ha così felici risorse di chiaroscuro, delle improvvise disposizioni di luce, delle tonalità ricche ed armoniche le quali la rendono vivace e movimentata. L'argomento inteso a glorificare l'operosità ultima della vita veneziana è stato sempre presente nello spirito dell'autore, ed il popolo vi riconoscerà la sua virtù quotidiana di lavoro rispecchiata siccome una rappresentazione eroica”<sup>24</sup>.

Nei mesi, immaginiamo febbrili, di preparazione del ciclo per la Biennale, Pieretto ebbe come collaboratore a Burano Umberto Moggioli, lì arrivato per “ricominciare da capo con la pittura, lontano dall'Accademia e dalle suggestioni della Biennale”<sup>25</sup>, che del collega fece due intensi ritratti a pastello<sup>26</sup>.

Come si vede dalle foto d'epoca (fig. 23), l'ampio vano centrale del Palazzo dell'Esposizione presentava la stessa impostazione classicheggiante, da *Salon* con grande lucernario zenitale, che aveva

18 ASAC, *Copialettere*, vol. 122, *Varie*, pp. 480-481. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, 197.

19 BAZZONI 1962, p. 39.

20 Ivi, p. 38.

21 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 48.

22 QUERCI 2011, pp. 35-37, 41. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 38-39.

23 *X Esposizione Internazionale 1912* 1912, pp. 22-23.

24 ASAC, *Cartella Pieretto Bianco*, Inv. 1435. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 197.

25 PEROCO 1972, p. 209.

26 GUDERZO, LUSER, TIDDIA 2008, p. 144; cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 38, 48.

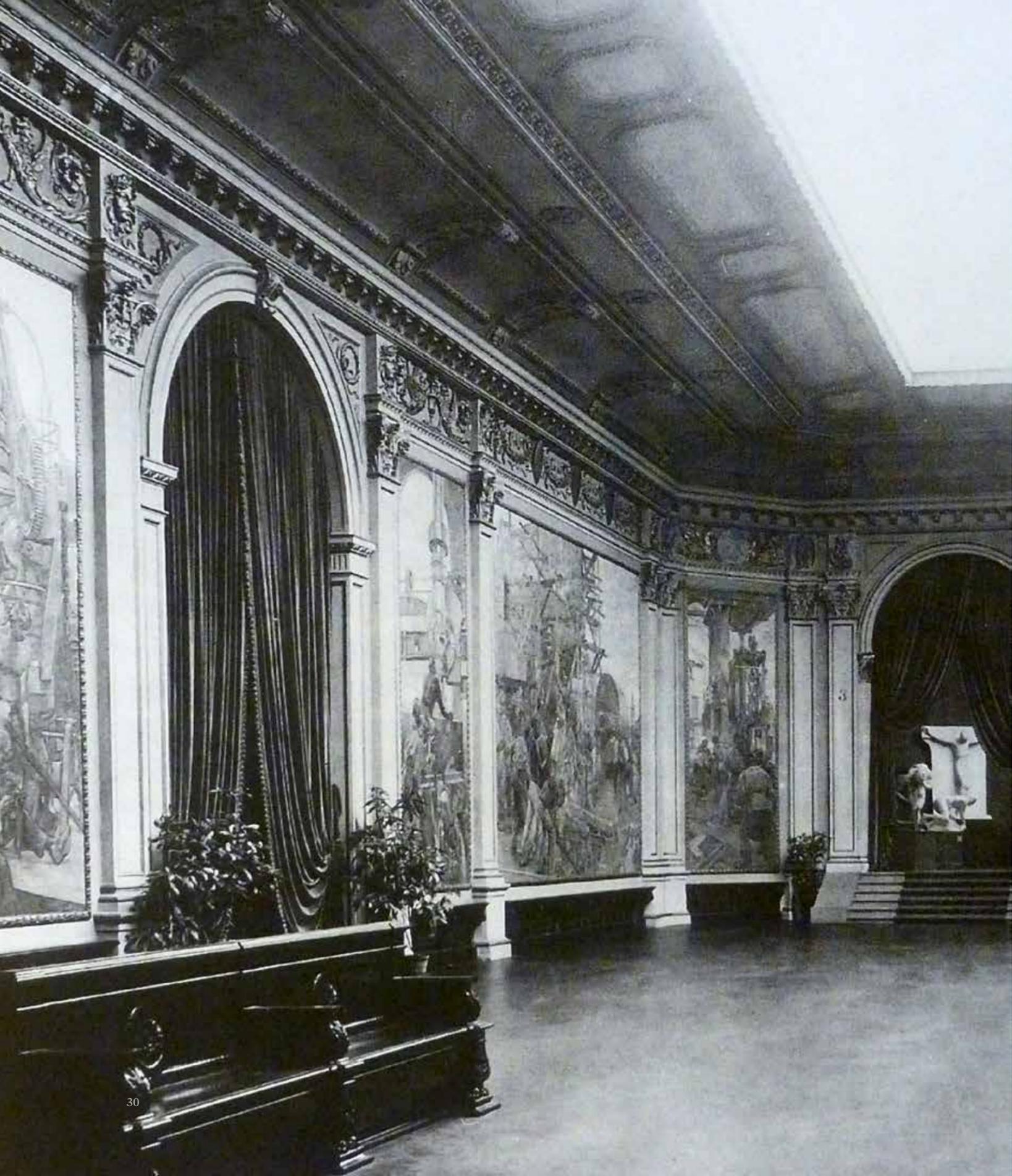


Fig. 23. Salone centrale della X Biennale, in "Illustrazione Italiana", 28 aprile 1912.

incorniciato la prova del 1907 di Sartorio, con le pareti scandite da paraste e concluse da un fregio neo-cinquecentesco: identici quindi, per forma e dimensioni, anche gli spazi riservati alla pittura, cosicché due coppie di pannelli affiancarono *L'Arsenale* (fig. 24) e *Il Porto* (fig. 25), con dettagli delle specifiche attività produttive (figg. 26, 27), mentre le scene dei *Fondatori* (fig. 28) e dei *Costruttori* furono accompagnate da due gruppi di tre tele iconograficamente collegate (figg. 18, 29)<sup>27</sup>.

Il programma fu descritto dallo stesso Pieretto Bianco in una lettera ad Antonio Fradeletto del 10 ottobre 1911<sup>28</sup>:

Alla mia Venezia: Un Inno!

Al Lavoro. Alle rinnovate [*sic*] attività, al febbrile intenso movimento moderno. Volli in queste figurazioni rappresentare quelle fasi di Lavori, che primi, danno l'espressione: della Bellezza, della Grandiosità, della Potenza d'una Città, d'una Nazione.

Da questo tema hò svolto e diviso la composizione Decorativa in quattro parti principali, cioè: "I Fondatori" "I Costruttori" "L'Arsenale" "Il Porto".

I° "I Fondatori"

Ispirandomi al grande lavoro in corso all'angolo della Chiesa S. Marco; ideai e svolsi, nel pannello centrale, I Moderni Fondatori: Piramidi di Lavoratori, avvolti in un'atmosfera "mattutina" rinnovano e robustiscono con palafitte le fondamenta del Glorioso S. Marco; per conservare e tramandare ai posteri: La Sua Grandezza, l'Aureo Suo Splendore [fig. 30].

Fanno corona a questo tre pannelli a completarne lo svolgimento.

Nel primo: Le Possenti Draghe [fig. 31], che tracciano ed affondano Canali nella Laguna per la viabilità e facilitarne il movimento del suo crescente traffico.

Nel secondo: I Battipalo a Vapore [fig. 32] che configgono ai bordi di questi canali i pali a limitarne e fissare indicandone le vie.

Nel terzo: Lavoratori nell'interno della Città, scavano i suoi canali per mantenere tutte le sue arterie alla facile e libera circolazione.

II° "I Costruttori"

Nel pannello centrale, volli documentare la ricostruzione del Campanile di S. Marco. Segnacolo vedetta della Regina dell'Adriatico. A metà della Canna, sullo sfondo delle Cuppole [*sic*] di S. Marco avvolte in una tenue luce dorata, ideale, gruppi di lavoratori anonimi, nella penombra, accumulano pietra su pietre, per assurgere, innalzarsi, su in alto verso la Luce.

Ai lati: Il Verricello: Lavoratori che elevano la robusta armatura [fig. 34]. La ricostruzione della Loggetta del Sansovino [fig. 33]. I Costruttori delle Banchine per ampliare ingrandire il porto al suo crescente sviluppo [fig. 35].

III° "L'Arsenale"

Un tramonto rosso: simbolo di Fuoco, che schiavo asservito ad una Volontà intelligente, doma, piega l'acciaio, il ferro a costruire le possenti Navi che vegliano alla nostra integrità, al nostro Onore a proteggere i nostri commerci. Sullo sfondo del grande pannello: lo scalo, una Corazzata in costruzione, rossa illuminata dal Sole, accarchiata [*sic*] di forti robuste armature che la sostengono. Operai che trasportano, operai che lavorano alle ingegnose macchine e martellano [fig. 36].

Nei due pannelli laterali: Il lavoro intenso e fragoroso delle officine. Moderni, intelligenti macchinari, sussidiano ed accelerano il lavoro dell'uomo [fig. 37].

IV° "Il Porto"

Oro! Oro soffuso dappertutto. Il rifiorire de' suoi commerci, gli accelerati scambi da lontani Mari, da lontane Terre, affluiscono nel suo Porto, avvolti, innondati [*sic*] dall'Aurea Luce, capaci velloci [*sic*] Vapori e Vellieri [*sic*]. Lavoratori caricano e scaricano mercanzie.

Ai lati le Gru possenti [fig. 38], I Vellieri.

<sup>27</sup> LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, .

<sup>28</sup> ASAC, *Cartella Pieretto Bianco*, pubblicata da BERNINI 2004, pp. 31, 36; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 197-198.



Fig. 24. *L'Arsenale*, 1912. Belluno, Associazione degli Industriali della Provincia di Belluno (deposito della collezione comunale di Puos d'Alpago).



Fig. 25. *Il Porto*, 1912. Ponte nelle Alpi, collezione comunale.



Fig. 26. *L'Arsenale - La fonderia*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

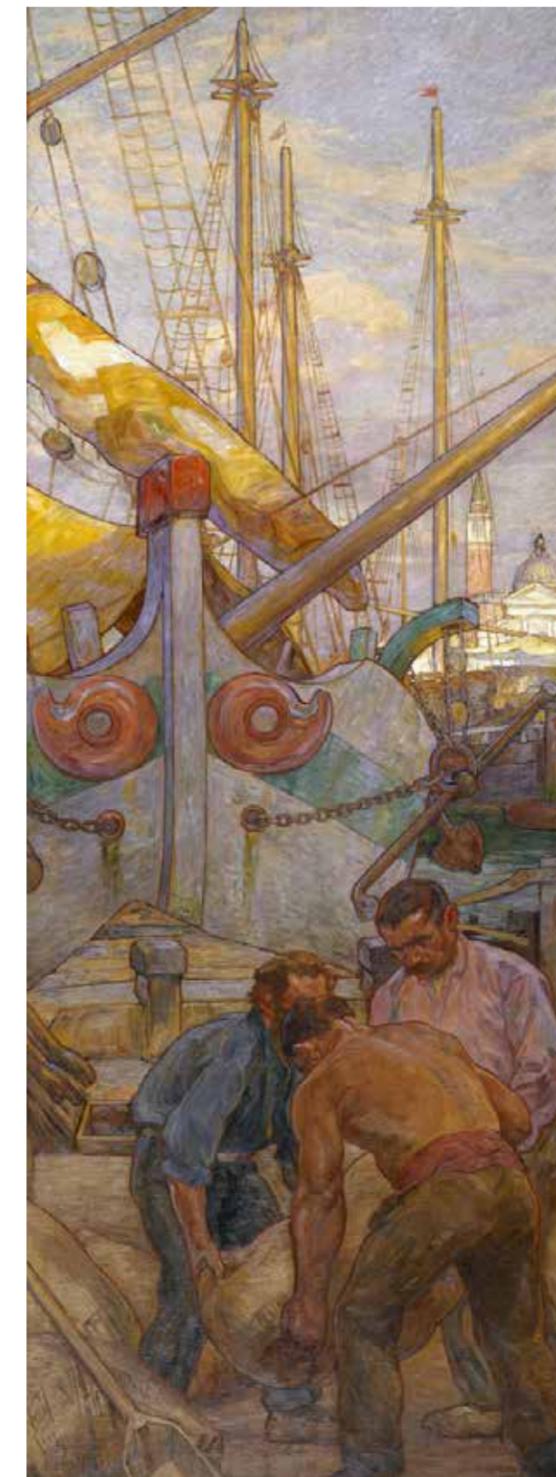


Fig. 27. *Il Porto - I velieri*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

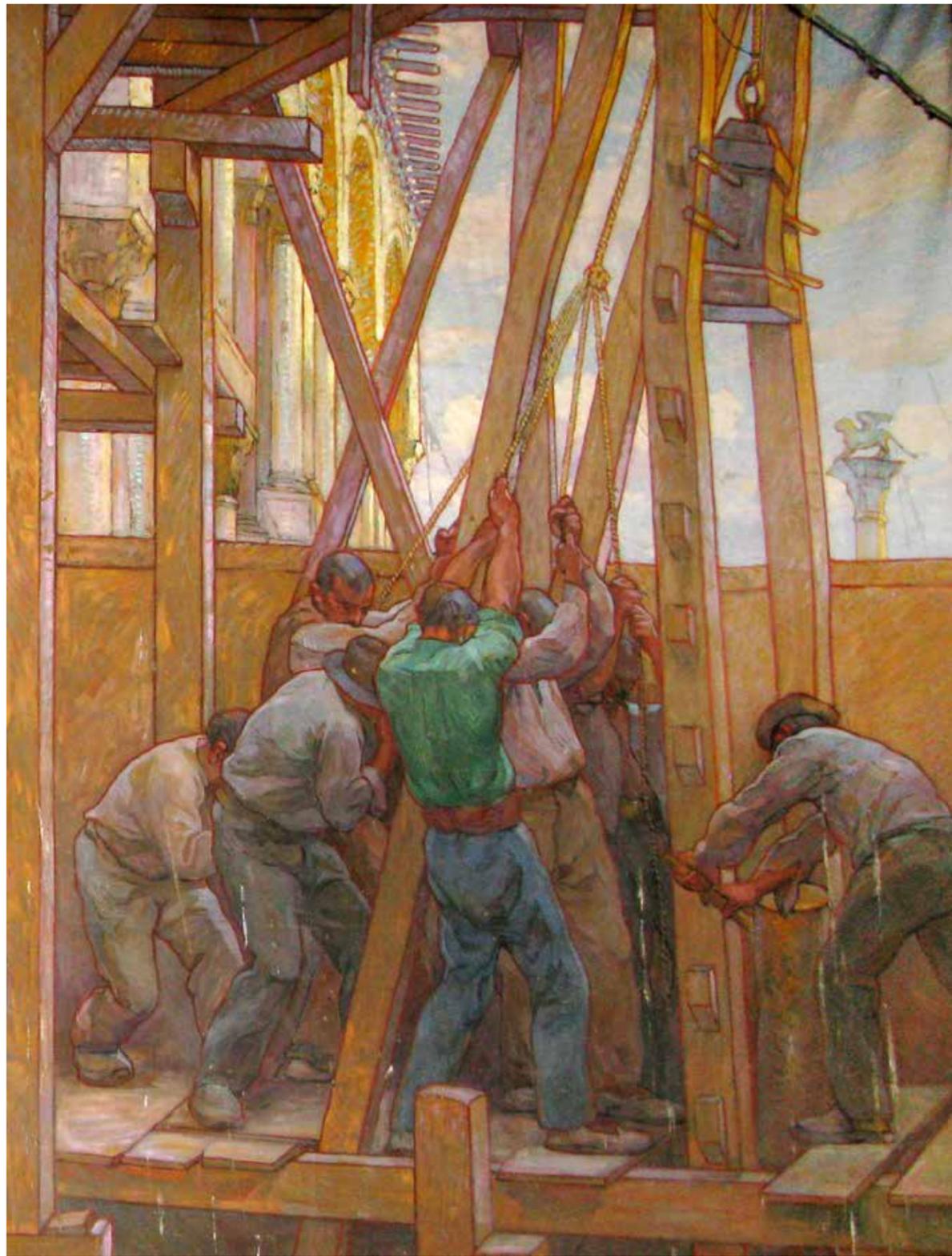


Fig. 29. *I Moderni Fondatori* – Lavafango, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

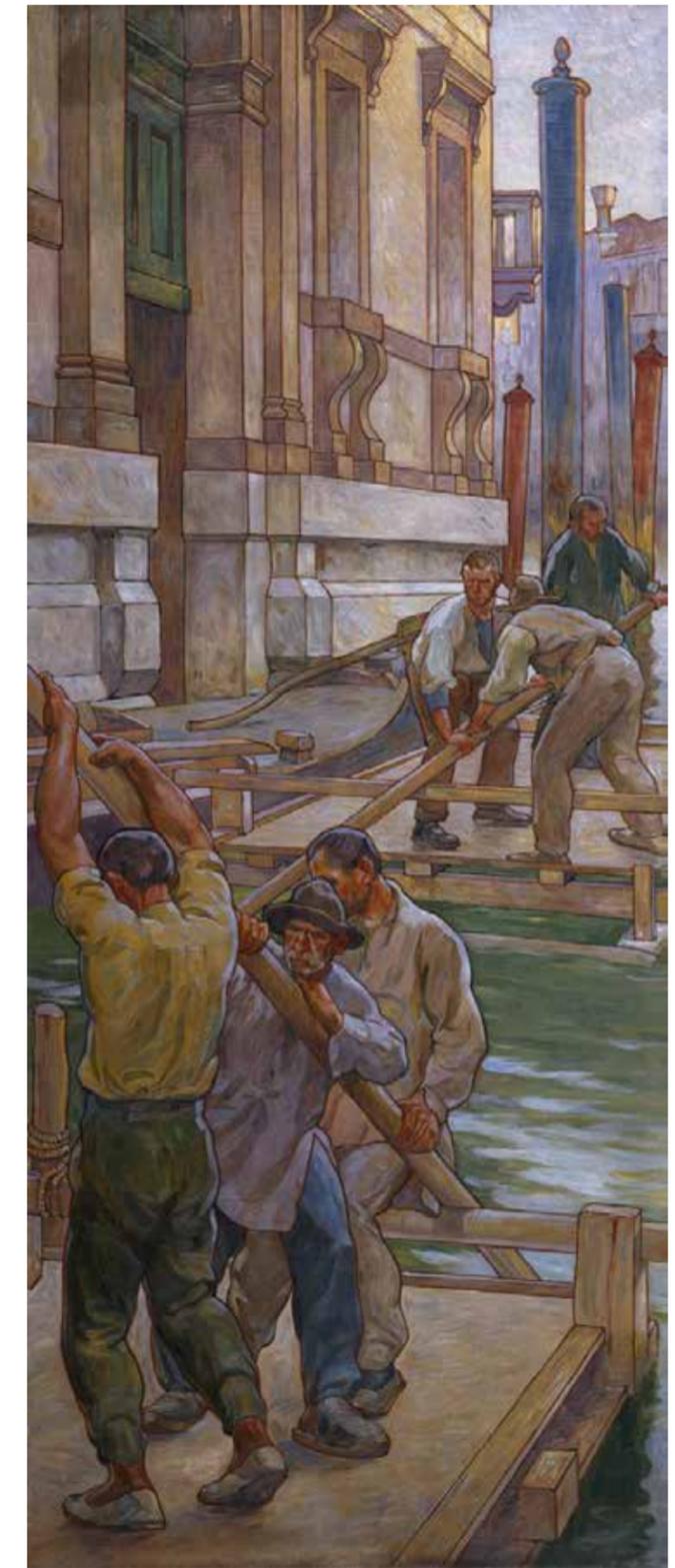


Fig. 28. *I Moderni Fondatori*, 1912, particolare. Collezione privata.



Fig. 30. *I Moderni Fondatori*, 1912, particolare. Collezione privata.

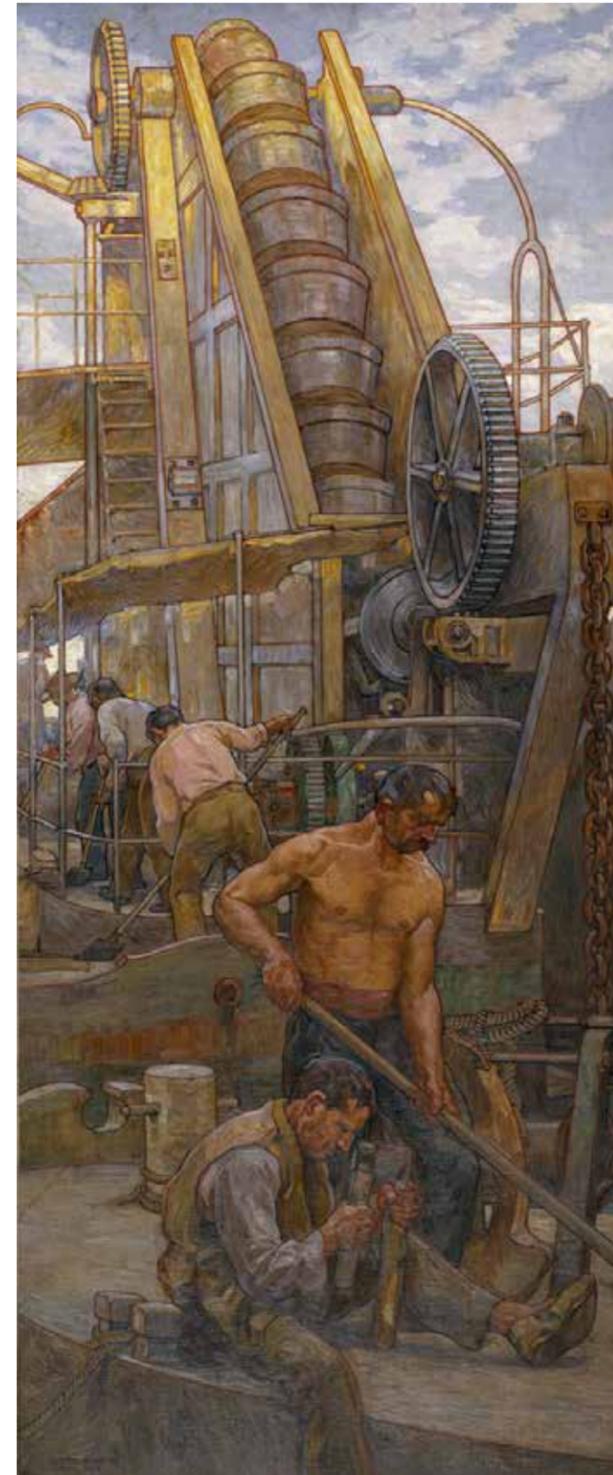


Fig. 31. *I Moderni Fondatori - La draga*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

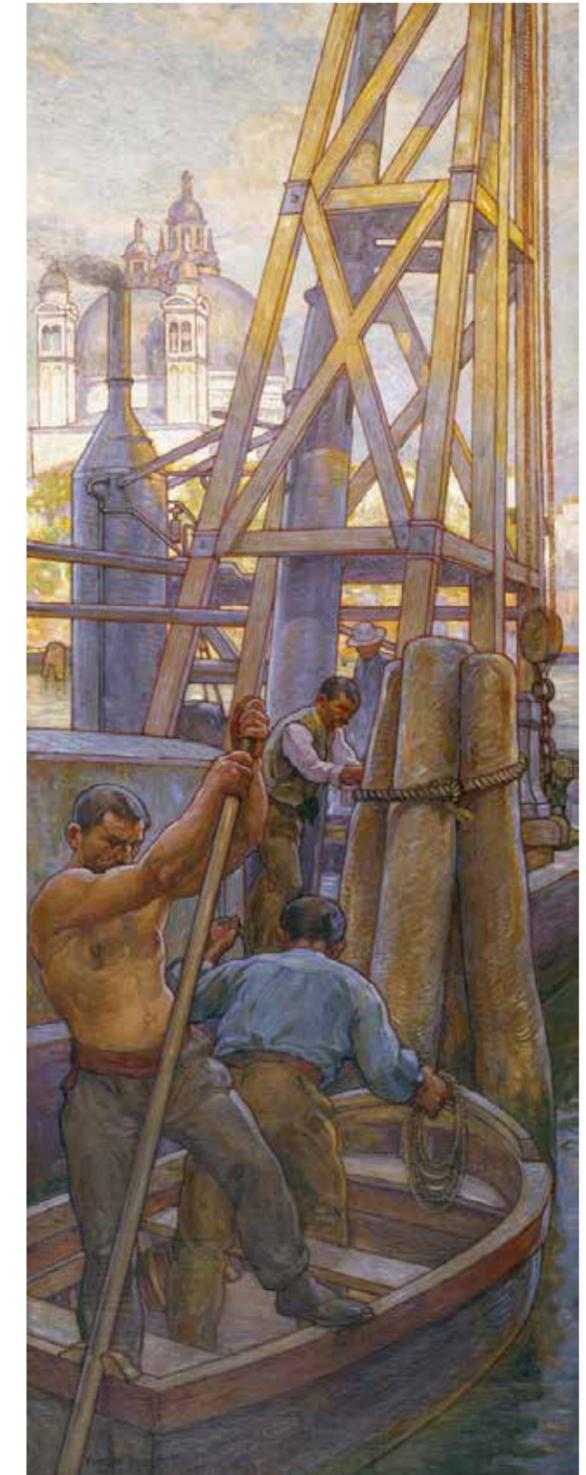


Fig. 32. *I Moderni Fondatori - Batti palo*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

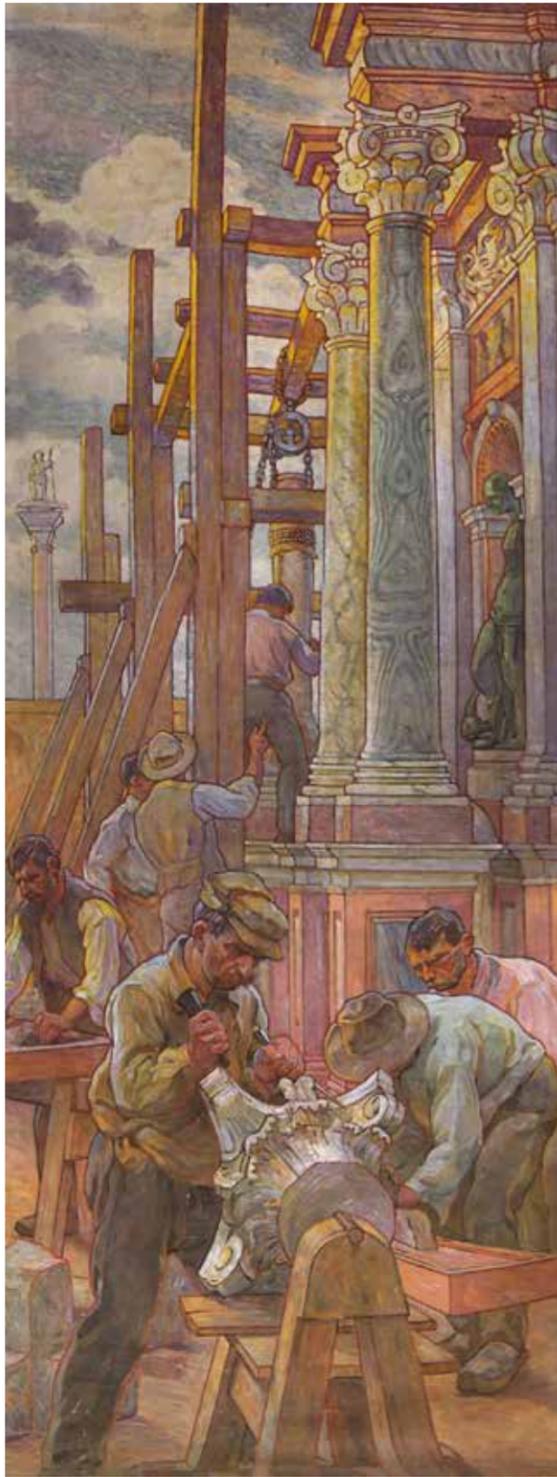


Fig. 33. *I Costruttori - Loggetta*, 1912. Collezione privata.

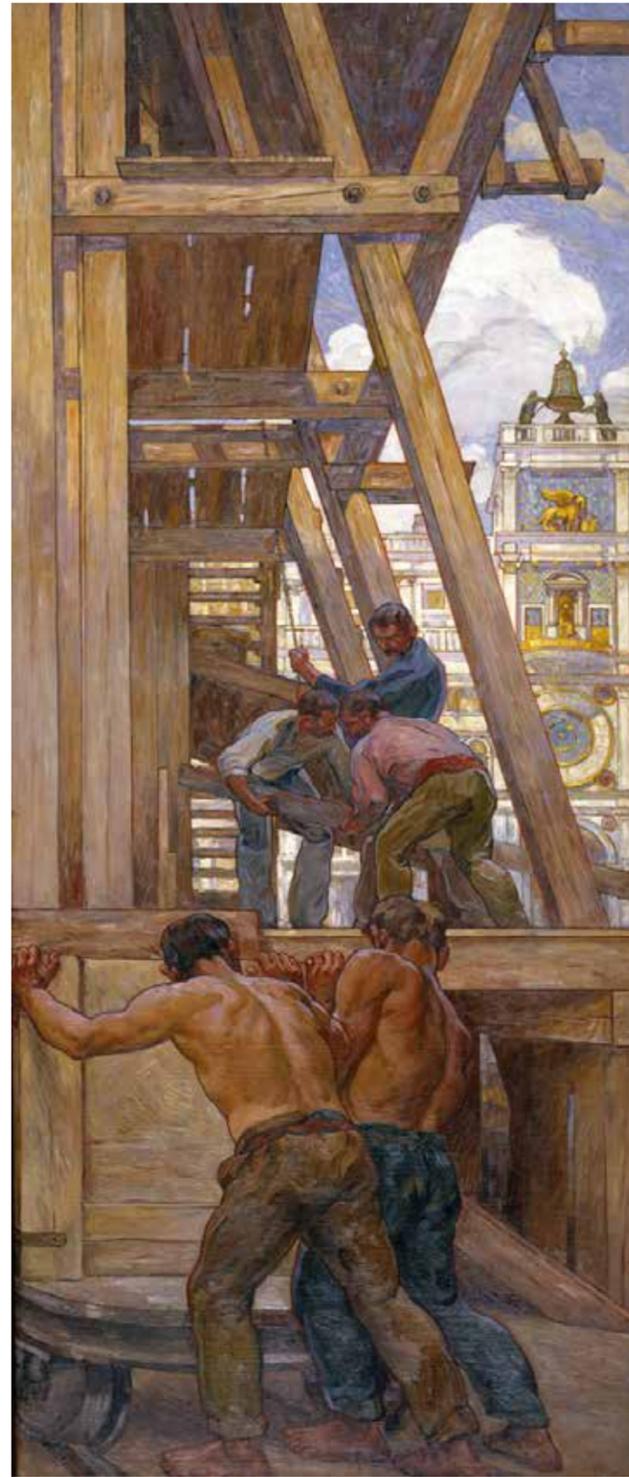


Fig. 34. *I Costruttori - L'argano*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.



Fig. 35. *I Costruttori - Banchine al porto*, 1912, particolare. Suzzara, Scuola di Arti e Mestieri.



Fig. 36. *L'Arsenale*, 1912, particolare. Belluno, Associazione degli Industriali della Provincia di Belluno (deposito della collezione comunale di Puos d'Alpago).



Fig. 37. *L'Arsenale - L'officina*, 1912, particolare. Suzzara, Scuola di Arti e Mestieri.

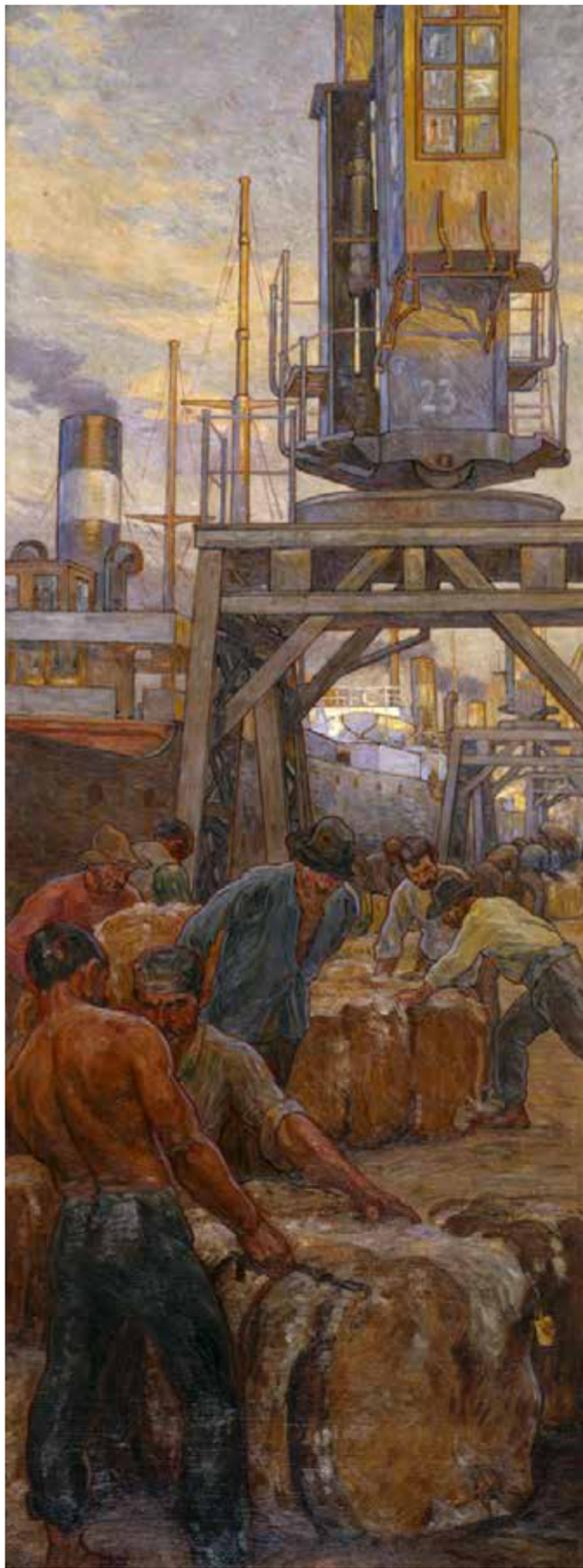


Fig. 38. *Il Porto – La gru*, 1912. Puos d'Alpago, collezione comunale.

La descrizione firmata dall'autore, “che se ha abbastanza padronanza del pennello non gli è affatto familiare la penna”<sup>29</sup>, fu edita nel catalogo della decima Biennale<sup>30</sup>, edulcorata con forme più eleganti e soprattutto emendata da termini che non innessassero eventuali questioni di polemica socialista, certamente poco gradite al pubblico benpensante delle Biennali nell'età giolittiana: ad esempio, le “piramidi di Lavoratori” diventarono di semplici “uomini”, così come la parola “anonimi” associata a quello stesso sostantivo potenzialmente ‘sovversivo’ (e quindi usato nella versione stampata con maggiore parsimonia dell'originale) fu omessa, e i “lavoratori” impegnati nella ricostruzione del Campanile di San Marco furono fatti assurgere verso l'alto, ma senza riferimenti a penombre o a una possibile ‘Luce’ che avrebbero potuto dare adito a inappropriate interpretazioni di rivalsa proletaria.

È dunque l'onorevole Fradeletto<sup>31</sup>, più che il quasi illetterato Bianco, a scrivere in catalogo di “concezione civile che ho tentato di tradurre in linguaggio pittorico”<sup>32</sup>, per far intendere che *Il risveglio di Venezia* è una celebrazione festosa e coloratissima delle attività lavorative, esaltazione di figure di tagliapietre, muratori, fonditori, come eroi del mondo contemporaneo, tenuta a debita distanza dai toni critici che permeavano le contemporanee rivendicazioni della classe operaia.

Tradizione e modernità restano i poli entro i quali il pittore, per conto della stessa Biennale sua committente, rintraccia l'identità cittadina, fra conservazione del passato – il 1911 è l'anno della ricostruzione del campanile (*I Costruttori*) e dei restauri alla basilica (*I Moderni Fondatori*) – ed epopea di un presente fatto di cantieri, industrie e commerci, espresso nei grandi pannelli del *Porto* e dell'*Arsenale*, un *inno* – per usare la bella definizione di Bianco – “agli antipodi sia rispetto alle riproposizioni tiepolesche che alle periferie boccioniane così come alle partecipazioni ideologiche dei divisionisti”<sup>33</sup>: solo sulla carta (più su quella da lettera di Pieretto che in quella stampata del catalogo ufficiale della Biennale) trapelano le suggestioni futuriste che avevano interessato – o forse meglio assaltato – dal 1910 anche Venezia<sup>34</sup>.

Al netto della programmatica assenza di ogni ideologia d'avanguardia, nel culto dell'*Ottocento nel Novecento*, che sarà cifra peculiare e motivo di successo degli artisti *passatisti* del XX secolo, il colore è assoluto protagonista del *Risveglio*: dorata luce ideale, tramonto di fuoco, luce cadente, oro diffuso, le figure grandeggiano eroiche, definite da un segno largo che ne accentua la plasticità

29 Ivi.

30 *X Esposizione Internazionale* 1912, pp. 24-25.

31 Per un profilo, CESCHIN 2001.

32 *X Esposizione Internazionale* 1912, p. 25.

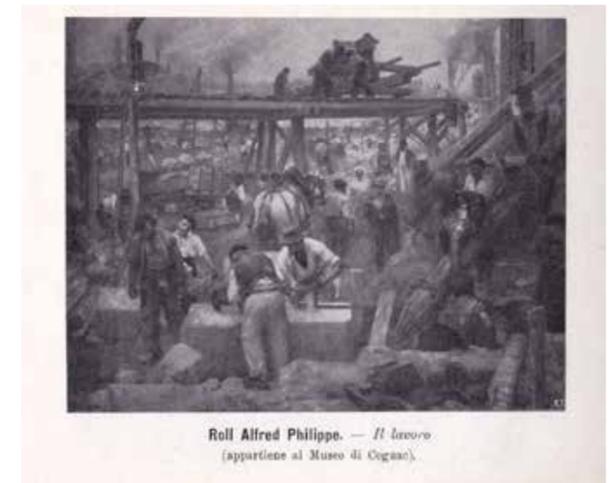
33 STRINGA 1995, p. 134.

34 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 45.



Fig. 39. *L'Arsenale*, 1912, particolare. Belluno, Associazione degli Industriali della Provincia di Belluno (deposito della collezione comunale di Puos d'Alpago).

Fig. 40. Alfred Philippe Roll, *Il lavoro*, dal *Catalogo illustrato* della X Biennale, Venezia 1912.



(fig. 39), senza derogare a un pur semplificato realismo, che resta estraneo ai simbolismi criptici ed alle più estreme deformazioni espressioniste<sup>35</sup>.

La “fête éternelle du ciel vénétien”<sup>36</sup> si basa, come avevano acutamente visto i commissari e colleghi artisti di Pieretto, “sull'accordo dei colori anziché sul movimento delle forme”<sup>37</sup>, nell'omaggio sincero alle figure di popolani più volte ritratti nei soggiorni in laguna, prima a Chioggia e poi a Burano, con un linguaggio immediato, che fa della semplicità comunicativa la propria forza e dell'adesione ad apprezzati modelli internazionali in auge alle Biennali la propria resistenza a spingersi troppo oltre, verso quella rottura di convenzioni, forme e colori alla base dei linguaggi d'avanguardia<sup>38</sup>.

*Il risveglio di Venezia* si inseriva, infatti, nella sequenza d'interventi decorativi che Antonio Fradeletto aveva promosso a partire dal 1905, con “la precisa volontà di riscattare la tradizione italiana rispetto all'invadenza dei modelli stranieri”<sup>39</sup>, che comunque continuavano a dominare in un'esposizione per definizione internazionale: per restare nella tematica della raffigurazione del ciclo di Pieretto, alla Biennale del 1910 c'erano *Gli spaccapietre* di Courbet<sup>40</sup> e tra le cinquantaquattro opere esposte di Alfred Philippe Roll era illustrato in catalogo *Il lavoro* (fig. 41)<sup>41</sup>, archetipo per il *Risveglio* di Bianco, li espositore con ben quattro dipinti<sup>42</sup>. Lo stesso Fradeletto, del resto, indicò nelle opere di Frank Brangwyn in Biennale i modelli che Bianco guardò per trarre, “coraggiosamente dalle energie e dalle linee del lavoro moderno”<sup>43</sup>, fonti d'ispirazione che lo allontanassero dai richiami di trito simbolismo<sup>44</sup>. Il britannico nell'edizione del 1907 aveva presentato *Scena veneziana*, *Notte veneziana*, *Minatori* e *Agricoltori*, mentre nella Biennale precedente aveva decorato con “colore vibrato e denso” la sala inglese con i pannelli *I fonditori*, *Gli sterratori*, *I vasaï*, *I fabbri*: tele “austere e imponenti” ammirate per “l'intonazione bassa e sobria, ciò che dà alle sue opere un senso di tranquillità signorile e di compostezza solenne”<sup>45</sup>.

Con questi precedenti, la manualità, la fatica e la sapienza artigiana rivalutate nell'ottica del pensiero di William Morris, fornirono a Pieretto Bianco lo spunto per riscattare quel suo popolo e renderlo protagonista del rinnovamento della città<sup>46</sup>: in particolare, nella *Ricostruzione della Loggetta* (fig. 33),

35 Ivi.

36 MOUREY 1912, p. 210.

37 *X Esposizione Internazionale* 1912, p. 23. Vedi nota 24.

38 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 47.

39 STRINGA 1995, p. 129.

40 *IX Esposizione Internazionale* 1910, p. 45 n. 8.

41 Ivi, p. 70 n. 6, tav. 10.

42 Si veda il capitolo precedente.

43 FRADELETTO 1913, p. 593.

44 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 50.

45 *VI Esposizione Internazionale* 1905, p. 22.

46 STRINGA 1995, p. 129; CASTELLANI 2008, p. 419.



Fig. 41. *Scialli neri*, 1912. Collezione privata.

la concentrazione dello scalpello sul capitello corinzio riscatta dall'ombra l'abilità di quegli anonimi artefici e il loro contributo al mondo dell'arte<sup>47</sup>. Ma di questa fatica continuava a interessare l'effetto pittoresco. Nel coevo *Scialli neri* (fig. 42), che riecheggia tanto Zorn nella pennellata quanto Zuloaga nell'impianto<sup>48</sup>, delle donne del popolo fanno trasparire dettagli di vestiti coloratissimi in accordo con il luminoso fondo buranese alle loro spalle: che possano essere le mogli o le figlie dei lavoratori del *Risveglio* poco importa, alla fine dei conti.

Se le opere di altri maestri stranieri apparse alla Biennale costituirono la più diretta occasione di confronto per il pittore, va evidenziato come solo l'anno prima, nell'ambito delle celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, era stato inaugurato a Roma il Padiglione del Veneto per l'Esposizione Regionale nella grande piazza d'armi sulla riva destra del Tevere. Nella Sala della Gloria di Venezia, Ettore Tito, Vittorio Emanuele Bressanin, Giovanni Vianello e Carlo Donati avevano espresso il loro omaggio con temi allegorici e soggetti legati alla città di San Marco in monumentali pannelli decorativi<sup>49</sup>. Ponendosi in ideale continuità con i modelli veneti del passato, nessuno di questi dipinti esce dal tracciato della tradizione, anche se il *Porto commerciale* e l'*Arsenale* di Donati restano il precedente più prossimo per le scene tematicamente analoghe del ciclo per la Biennale di Bianco, anche lui espositore a Roma<sup>50</sup>.

Nel valore di un ideale riscatto del lavoro, nobilitato entro una dimensione storica che celebrava le diverse e peculiari identità territoriali della nazione, il ciclo di Pieretto Bianco ambiva a tracciare una via del progresso e del lavoro industriale tutta veneziana, all'indomani della festa che, nella primavera

47 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 50.

48 Ivi, p. 39.

49 QUERCI 2011, pp. 40-41.

50 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 50.

del 1912, invase piazza San Marco per l'inaugurazione del campanile ricostruito<sup>51</sup>: il pubblico dei Giardini ritrovò negli spazi dell'esposizione l'omaggio degli artisti, dalle sognanti visioni della *Basilica d'oro* di Augusto Sezzane, alla riproduzione del calice ritrovato fra le macerie ai piedi della loggetta del Sansovino, per mano di Vittorio Toso-Borella, fino appunto al *Risveglio di Venezia* sviluppato su *teleri* che richiamano la tradizione locale della grande pittura celebrativa, da Carpaccio a Tintoretto, destinata agli spazi pubblici cittadini con il valore di memoria collettiva<sup>52</sup>.

In questa prospettiva, municipalistica nonostante la cornice internazionale della Biennale, si pongono le caute aperture di Fradeletto verso gli artisti capesarini<sup>53</sup>: già dal 1909 si potevano vedere ai Giardini le opere di pittori che andavano definendo una loro fisionomia grazie all'impegno di Nino Barbantini<sup>54</sup>. In un bilanciamento tra istituzioni culturali veneziane, Pieretto Bianco partecipò per la prima volta alle mostre di Ca' Pesaro, s'è visto a inizio capitolo, nel 1912 con il gruppo *L'Aratro*, tra gli 'anziani' Sormani, Millo Bortoluzzi, Felice Castagnaro, considerato "più spontaneo e asseconda meglio e senza faticoso sforzo il suo temperamento"<sup>55</sup>. La pietra di paragone per queste parole, scritte nel luglio del 1912, erano i pannelli del *Risveglio di Venezia* in quel frangente esposti nel salone centrale del Palazzo dell'Esposizione, velleitario sforzo di aggiornamento di una Biennale che visibilmente soffriva il confronto con la modernità<sup>56</sup>. Se Ardengo Soffici non le mandava certo a dire sull'arte alla decima Biennale ("le tenebre, la morte, il sepolcro [...] un enorme zero"), il più moderato, ma non meno veritiero, dissenso di Barbantini a Ugo Ojetti dimostrava l'insofferenza a un sistema espositivo autoreferenziale: "metta da parte i Lenbach, gli Stuck, gli Zorn, i Besnard, i Roll e i troppi monsignori di quella risma, che da quasi un ventennio sono sempre quelli: abili, notorii, vezzeggiati dalle loro clientele borghesi, ma che visti una volta o due, basta e ne avanza"<sup>57</sup>.

Nel "rallentamento cronico e forse irreducibile che la fiera dei Giardini non può e non sa vincere", denunciato dalla *Voce*<sup>58</sup>, il ciclo di Pieretto Bianco, pur criticato per le ridotte gamme cromatiche, lo schiacciamento dei volumi sulla superficie, le tipologie ripetute e le "tinte assurde e violente"<sup>59</sup>, trovava un importante difensore nella voce conformista di Ojetti, che di quelle grandi opere ammirò le "scene che sono reali eppure assurgono con solennità ad allegorie di vita e di forza", riconoscendo nelle marcate linee di contorno delle figure quell'effetto di *cloisonnisme* "che dà ai gravi gesti del loro lavoro muscolare una certa santità da vetrate da chiesa"<sup>60</sup>. Il critico che nel 1897 aveva consigliato al pittore, alla sua prima Biennale, di "pensare di più prima di dipingere un quadro; e [...] dipingere di più prima di pensare a un quadro"<sup>61</sup> e che a inizio secolo aveva scritto una lettera di raccomandazione per l'artista andato a Parigi a rinnovare lo stile<sup>62</sup>, non poteva che essere soddisfatto, come la presidenza dell'Esposizione Internazionale veneziana, dei progressi di un creato.

51 BARBIERA 1912.

52 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 50.

53 Cfr. LAMBERTI 1987.

54 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48-49.

55 SPECTATOR 1912, p. 104.

56 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 41.

57 Cfr. LAMBERTI 1995, p. 42.

58 *La Fiera* 1912.

59 COLETTI 1912, p. 122.

60 OJETTI 1912, p. 15.

61 OJETTI 1897, p. 95.

62 Si veda il capitolo precedente.

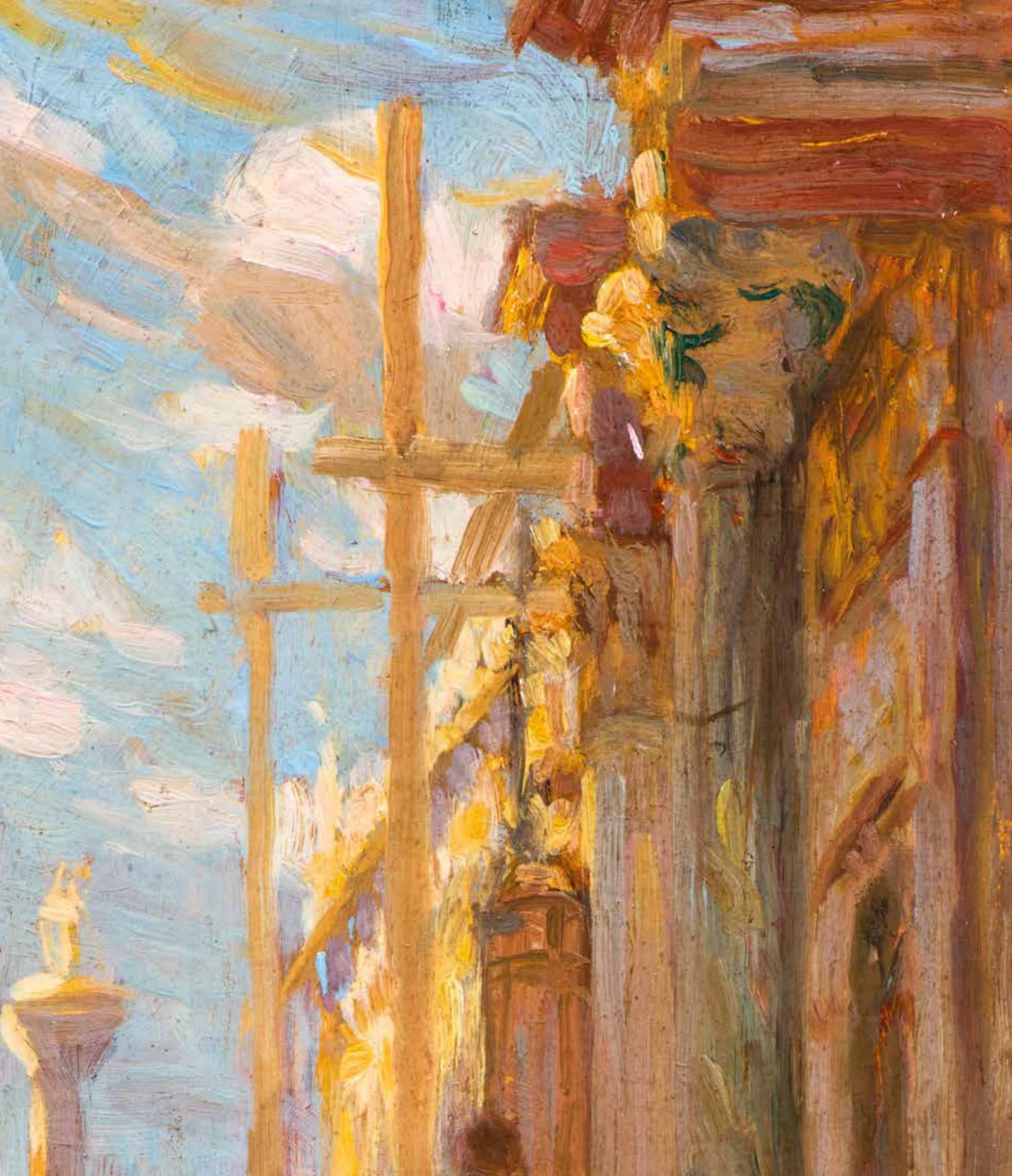


Fig. 42. *I Costruttori* – Loggetta, 1911, particolare. Bologna, Reve Art.

Mezzo secolo dopo la Biennale veneziana del 1912, Romolo Bazzoni, che ne era stato “Amministratore Capo”<sup>1</sup>, ricordava, nel racconto dei sessant’anni di vita della rassegna, che Pieretto Bianco presentò alla presidenza della mostra, presieduta dal sindaco, il conte Filippo Grimani, e da Antonio Fradeletto “Segretario Generale”<sup>2</sup>, una serie di modelli per il progetto di decorazione monumentale *Il risveglio di Venezia* che avrebbe coperto le grandi pareti del salone centrale del Palazzo dell’Esposizione, un lustro dopo la presentazione della serie *La luce, L’amore, Le tenebre, La morte* di Giulio Aristide Sartorio, esposta nuovamente nella ottava edizione e “donata graziosamente alla Città di Venezia da S.M. il Re d’Italia”<sup>3</sup>.

Nel titolo del nuovo ciclo si alludeva chiaramente all’impresa della riedificazione del Campanile di San Marco, “com’era, dov’era”, inaugurata nel giorno della festa del santo patrono di quel 1912, e al tema dell’operosità umana nel mondo moderno, la cui importanza nella precedente nona Biennale era stata evidenziata dalla presenza degli ottocenteschi *Spaccapietre* di Gustave Courbet, nella retrospettiva introdotta da Ugo Ojetti, e *Le Travail* di Alfred Philippe Roll, nella personale presentata da Léonce Bénédite<sup>4</sup>, e dalla statua bronzea *Il Lavoro* del veneto Annibale De Lotto collocata proprio nel salone centrale – nel dato frangente nominato “internazionale” – del Palazzo dell’Esposizione<sup>5</sup>.

Grazie all’impegno della galleria bolognese *Reve Art*<sup>6</sup>, si pubblicano di seguito a queste pagine, seguendo l’ordine dato dallo stesso Pieretto in una lettera a Fradeletto del 10 ottobre 1911<sup>7</sup> e di seguito stampato nel *Catalogo illustrato* della decima Biennale<sup>8</sup>, undici di quei cartoni preparatori de *Il risveglio di Venezia* ricordati da Bazzoni. Sono i progetti per le dieci tele di formato minore del ciclo e per la grande composizione dei *Costruttori* oggi nota solo da vecchie illustrazioni<sup>9</sup>.

Il retro delle nuove opere fornisce importanti informazioni, innanzitutto di provenienza. Tutti, tranne uno<sup>10</sup>, conservano infatti le tracce dell’etichetta della “collezione Battista Pellegrini”: si tratta di un prestampato, cui qualcuno ha voluto cancellare il nome del collezionista evidentemente a seguito di un passaggio di proprietà, che non fu mai compilato, con l’indicazione del “Nome e cognome dell’Autore”, “Soggetto ed epoca”, “Acquistato a”, “Prezzo d’acquisto”, “Osservazioni” e “Numero progressivo”. A quest’ultimo dato, in realtà, possono riferirsi le veloci iscrizioni a matita che occupano l’intera superficie delle etichette, una serie numerica che va da “99”<sup>11</sup> a “111”<sup>12</sup>. Tenendo conto del cartone senza targhetta e che mancano i numeri 100, 101, 103, 110, e che a causa di uno strappo in un’etichetta si leggono

1 X Esposizione Internazionale 1912, p. 7.

2 Ivi.

3 VIII Esposizione Internazionale 1909, pp. 28-29.

4 IX Esposizione Internazionale 1910, p. 45 n. 8, p. 70 n. 6, tav. 10.

5 Ivi, p. 26 n. 17, tav. 134.

6 Esprimo la mia gratitudine a Clara Santini e ad Andrea Lovato per l’occasione di pubblicazione scientifica.

7 ASAC, *Cartella Pieretto Bianco*, pubblicata da BERNINI 2004, pp. 31, 36; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 197-198. Si veda il capitolo precedente.

8 X Esposizione Internazionale 1912, pp. 24-25.

9 Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 79. Cfr. DE NALE 1978, p. 25: pare che alcuni frammenti della tela, già depositata presso il palazzo municipale di Pieve d’Alpago, fossero stati conservati dagli eredi del pittore a Tignes.

10 II.2, *I Costruttori* – Loggetta.

11 II.3, *I Costruttori* – Banchine al porto.

12 I.3, *I Moderni Fondatori* – Lavafango, il numero è parzialmente leggibile.

le prime due cifre “11[...]”<sup>13</sup> che potrebbero essere concluse sia da uno 0 per il mancante “110” oppure da un 2 per un finale “112”, si può affermare che in origine i bozzetti della collezione Pellegrini dovevano essere in origine quattordici, come i pannelli portati alla decima Biennale e oggi divisi tra collezioni private, la sede dell’Associazione degli Industriali di Belluno, le raccolte comunali di Ponte nelle Alpi e di Puos d’Alpago, la Scuola Arti e Mestieri di Suzzara<sup>14</sup>.

Non presenti nel catalogo dell’asta romana del 1940 dello studio di Bianco, morto nel 1937, e finora considerati irrintracciabili<sup>15</sup>, i modelli ritrovati del *Risveglio di Venezia* recano sul *verso*, inoltre, iscrizioni autografe di Pieretto, con i titoli - e quegli errori ortografici in cui era solito incappare - delle raffigurazioni dipinte sul *recto*. Con la medesima matita rossa di alcune di queste scritte, Pieretto numerò, a sua volta, dei cartellini incollati nella parte alta del retro dei bozzetti, tranne in un esemplare presumibilmente scollatosi<sup>16</sup> e nell’opera maggiore dove si è ricorsi a una stampigliatura<sup>17</sup>.

La cifra “359” leggibile in quest’ultima permette di comprendere il metodo utilizzato dall’artista per collegare tra loro le scene del ciclo: i numeri 3, 5 e 9 si ritrovano infatti nei cartigli dei modelli di formato minore correlati all’immagine principale<sup>18</sup>. In questo modo è possibile sostenere che dietro il disperso bozzetto maggiore con *L’Arsenale*, che forse in origine si doveva intitolare *L’officina*<sup>19</sup>, ci fosse un timbro con i numeri 6 e 7, visibili sui retri della coppia dei modelli in relazione<sup>20</sup>, così come per lo stesso motivo sulla parte retrostante dello scomparso *Il Porto* dovevano vedersi i numeri 1 e 4<sup>21</sup>. Ricostruendo la rete numerica di riferimenti escogitata da Pieretto Bianco, è possibile infine asserire che i *Batti Palo*<sup>22</sup> avessero, per esclusione, il numero 8 e che il relativo *I Fondatori* recasse stampigliata una combinazione numerica di 2, 8 e 10<sup>23</sup>.

In un unico caso vi è l’indicazione di un indirizzo del pittore, “S. Agnese 811”<sup>24</sup>, da collocare nel sestiere veneziano di Dorsoduro, tracciata con una matita blu, ma con un tratto meno spedito delle iscrizioni dello stesso colore<sup>25</sup>, da considerare forse posteriore all’esecuzione e presentazione delle opere, avvenute con ogni probabilità a Burano nella prima metà del 1911, se non già verso la fine dell’anno precedente.

La lettera di Fradeletto del 5 gennaio 1911 al pittore domiciliato nell’isola della laguna veneta si riferisce, infatti, a un “lavoro da Lei intrapreso”, confermando “pienamente e inalterabilmente i vecchi accordi” per una decorazione “conforme alle esigenze artistiche (e di questo sarà giudice una commissione competente)”<sup>26</sup>.

Non è dato di sapere con certezza se in questo primo momento i modelli fossero pronti: strumenti fondamentali per tradurre invenzioni da rendere in composizioni monumentali, su tele alte cinque metri e larghe fino a otto circa, essi sembrano già eseguiti nella prima parte del 1911, poiché nella lettera a Pieretto di Fradeletto del 21 luglio di quell’anno si apprende di una fase avanzata del lavoro del pittore, al quale fu chiesto di lasciare “i quadri e i pannelli nel modo più conveniente ad essere esaminati e lasci libero lo Studio alla Commissione”, composta “dai signori Pietro Fragiacomò, Aristide Sartorio, Ettore Tito” sostituito da Cesare Laurenti<sup>27</sup>. Tale “collaudo artistico delle Sue decorazioni pittoriche” dovette avvenire martedì 25 luglio 1911 e forse i numeri in rosso sul retro dei cartoni poterono servire ad aiutare i commissari ad orientarsi tra le tele di grande formato disposte per la prima valutazione, essendo vietato all’autore – come si è appena letto – di essere presente. Fradeletto aveva domandato, con un’altra lettera sempre del 21 luglio, ai commissari un “verdetto esplicito e risoluto”: Fragiacomò, Sartorio e Laurenti il 30 luglio, cinque giorni dopo la loro visita, richiesero “al Pieretto Bianco di eseguire e svi-

<sup>[13]</sup> IV.2, Il Porto – Velieri.

<sup>[14]</sup> Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 76-87.

<sup>[15]</sup> Ivi, p. 47.

<sup>[16]</sup> I.2, I Moderni Fondatori – Batti Palo.

<sup>[17]</sup> II, I Costruttori.

<sup>[18]</sup> Cfr. II.1, I Costruttori – L’argano; II.2, I Costruttori – Loggetta; II.3, I Costruttori – Banchine al porto.

<sup>[19]</sup> Lo fanno ipotizzare le iscrizioni sui retri dei dipinti III.1 e III.2, dove appunto compare sempre quel titolo e non quello poi utilizzato in Biennale.

<sup>[20]</sup> Cfr. III.1, L’Arsenale – La fonderia; III.2, L’Arsenale – L’officina.

<sup>[21]</sup> Cfr. IV.1, Il Porto – La gru; IV.2, Il Porto – Velieri.

<sup>[22]</sup> I.2.

<sup>[23]</sup> Cfr. I.1, I Moderni Fondatori – La draga; I.3, I Moderni Fondatori – Lavafango.

<sup>[24]</sup> IV.1, Il Porto – La gru, l’iscrizione della riga inferiore è illeggibile.

<sup>[25]</sup> III.1, L’Arsenale – La fonderia; III.2, L’Arsenale – L’officina.

<sup>[26]</sup> ASAC, Copialettere, vol. 122, Varie, pp. 8-10. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, 196. Si veda il capitolo precedente.

<sup>[27]</sup> ASAC, Copialettere, vol. 122, Varie, pp. 480-481. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, 197.

lappare quelle parti che ci lasciavan perplessi e gli ponemmo circa due mesi di termine, riservandoci di giudicare, questo tempo trascorso, sia sulla maturità della esecuzione, come sulla perfezione dell’opera”, verificata positivamente con un secondo esame a Burano il 5 ottobre 1911<sup>28</sup>.

Da questi documenti e dalla testimonianza di Bazzoni, menzionata all’inizio, appare che la presidenza della Biennale (composta dal sindaco di Venezia Grimani e da Fradeletto) avesse visto e approvato le prime idee sul *Risveglio di Venezia* anteriormente alla formazione della commissione giudicatrice: un controllo così stretto sull’operato di Pieretto Bianco era giustificato dal fatto che il suo lavoro sarebbe stato pagato l’identica cifra pattuita nel 1905 per il citato ciclo di Sartorio, direttamente dalle casse dell’Esposizione Internazionale “a titolo di rifusione di spese, per tutti i pannelli decorativi del Salone centrale”<sup>29</sup>.

La storia del legame in quegli anni tra Pieretto e la direzione della Biennale, dove s’era formato e ottenuto i primi successi<sup>30</sup>, ha un capitolo decisivo nell’esperienza espositiva a Ca’ Pesaro<sup>31</sup>: a quel particolare momento sono fatti risalire dei disegni del fondo Zandonai della Biblioteca Civica di Rovereto dell’ottobre 1912 (fig. 20) recanti un monogramma di gusto secessionista<sup>32</sup>, di geometrica linearità, che si ritrova solo, nell’opera di Bianco conosciuta a oggi, in otto dei modelli ritrovati del *Risveglio*<sup>33</sup>.

Ai contatti con l’ambiente capesarino e in particolare all’influenza dei pittori tedeschi della *Scholle* richiamata programmaticamente dal gruppo *L’Aratro* cui Bianco aderì, è stata ricondotta, nelle tele del ciclo, la velocità d’esecuzione e le pennellate larghe, che sbazzano le forme con alternanze nette di contrasti complementari<sup>34</sup>. L’osservazione può essere riferita anche alla nuova serie, eseguita con una pittura al tempo stesso compendiaria e corposa, stesa con felice scioltezza, giungendo perfino a lasciare le proprie impronte digitali sul *Batti palo*<sup>35</sup>. L’opera è l’unica del gruppo a differenziarsi nettamente, dal punto di vista compositivo, dalle tele finite: il marinaio in primo piano ha tutt’altra posa, cambiano i colori degli altri operai, c’è un personaggio che martella il palo in alto che sparirà nella versione finale.

A parte le varianti, minime negli altri bozzetti (dalla foggia del cappello della figura al dettaglio di posa eccetera), rispetto ai grandi dipinti emerge nei modelli una singolare qualità luminosa, valorizzata dal fondo giallo chiaro, quasi indorato, del cartone: la luce, cui tanto terrà Pieretto nella sua carriera di scenografo<sup>36</sup>, aiuta a fondere in una fresca matassa cromatica i lavoratori e le architetture, nella versione definitiva chiusi da spese, rigide linee di contorno. Nel *Risveglio di Venezia* ritrovato c’è *in nuce* il sincero *inno* alla bellezza magnifica della propria città d’elezione evocato con entusiasmo dal pittore nella lettera ad Antonio Fradeletto del 10 ottobre 1911: “Oro! Oro soffuso dappertutto”<sup>37</sup>.

<sup>[1]</sup> Nota alle tavole delle pp. 48-67.

<sup>[2]</sup> Le opere sono schedate con lo stesso ordine seguito in X Esposizione Internazionale 1912, pp. 24-25: a questo testo ci si attiene anche per i titoli dei quattro gruppi tematici, mentre per quelli dei singoli nuovi dipinti si seguono le indicazioni fornite sul retro dall’artista.

<sup>[28]</sup> ASAC, Cartella Pieretto Bianco, Inv. 1435. X Esposizione Internazionale 1912, pp. 22-23; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 197.

<sup>[29]</sup> ASAC, Copialettere, vol. 122, Varie, pp. 8-10. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 48, 196.

<sup>[30]</sup> Si veda il primo capitolo del volume.

<sup>[31]</sup> Si veda il capitolo precedente.

<sup>[32]</sup> LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 40.

<sup>[33]</sup> I.1, I.2, I.3, II.3, III.1, III.2, IV.1, IV.2.

<sup>[34]</sup> LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 52.

<sup>[35]</sup> I.2.

<sup>[36]</sup> Si veda il capitolo seguente.

<sup>[37]</sup> ASAC, Cartella Pieretto Bianco, pubblicata da BERNINI 2004, pp. 31, 36; LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 197-198.



**I MODERNI FONDATORI**

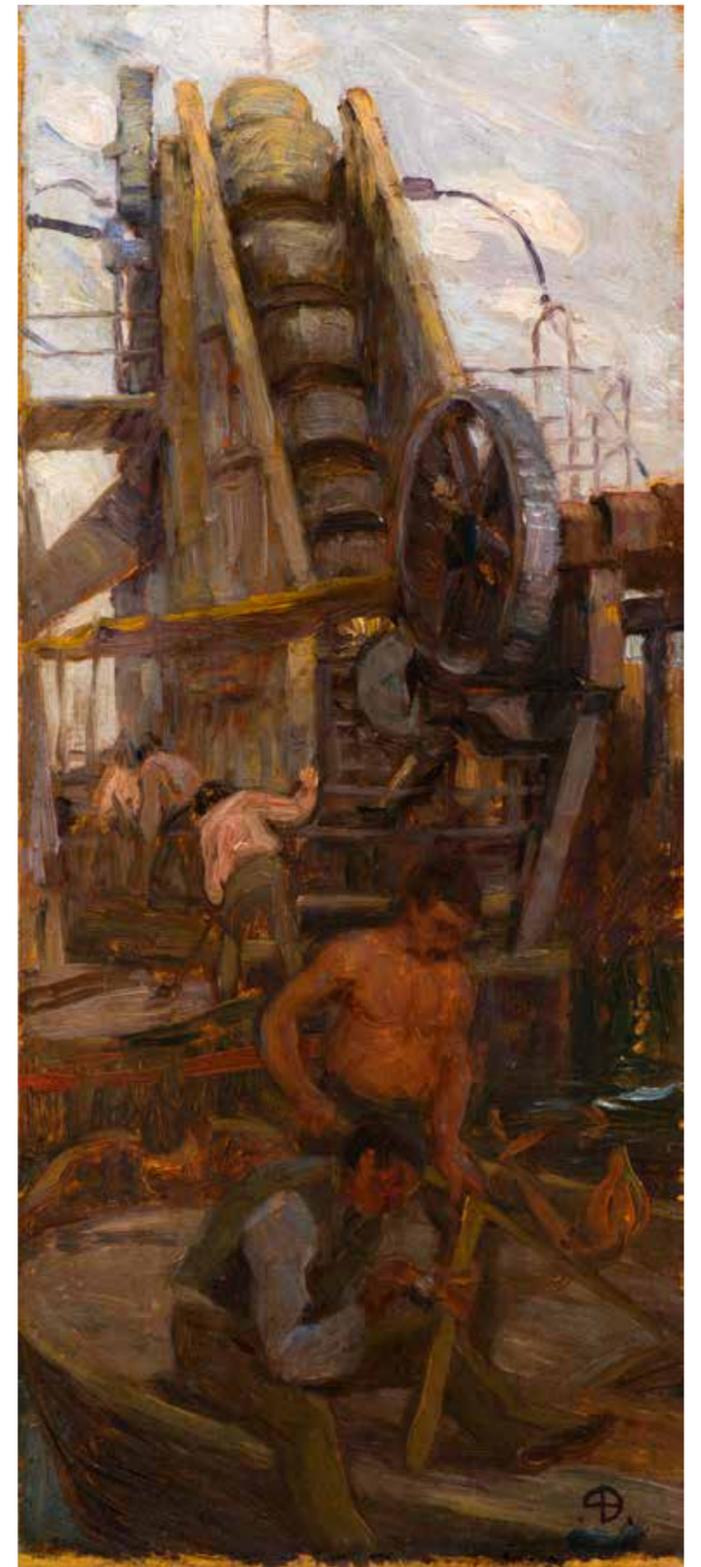
I.1

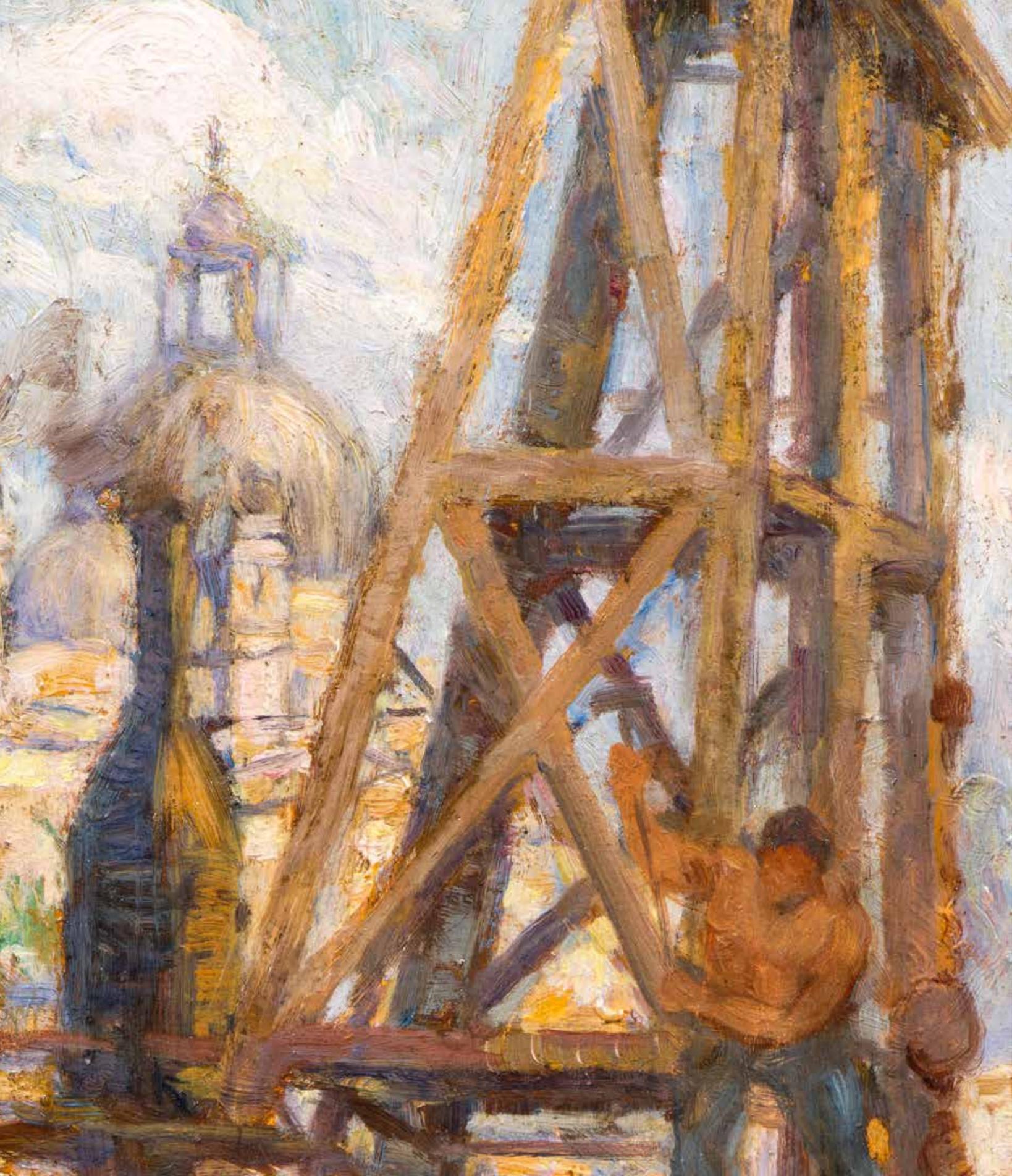
*La draga*, 1911

Olio su cartone, 52x22 cm

Siglato in basso a destra

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Fondatori/la draga", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa; sopra a destra è incollato un cartiglio con scritto "2" in matita rossa sempre dall'artista. In basso, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "106" in lapis.





**I MODERNI FONDATORI**

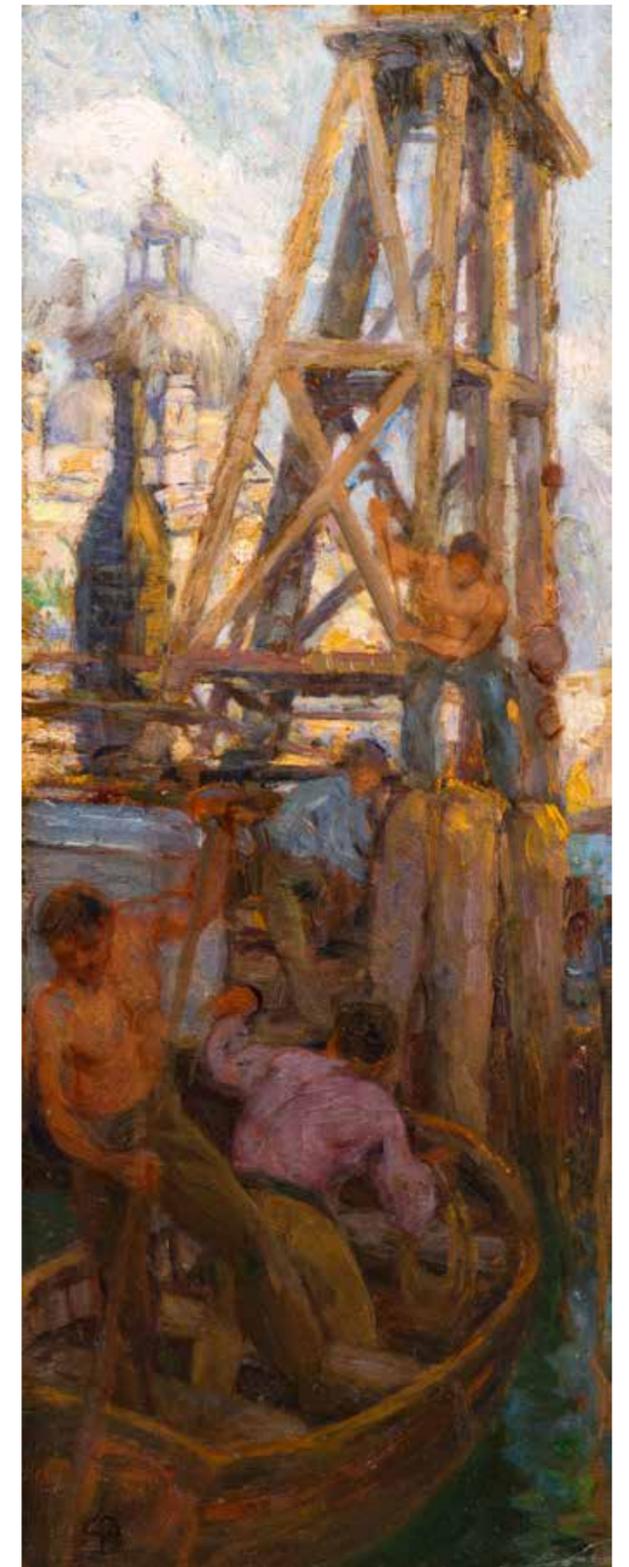
I.2

*Batti palo*, 1911

Olio su cartone, 50,5×19,4 cm

Siglato in basso a sinistra

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Fondatori/ Batti Palo", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa. In basso, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "108" in lapis.





**I MODERNI FONDATORI**

I.3

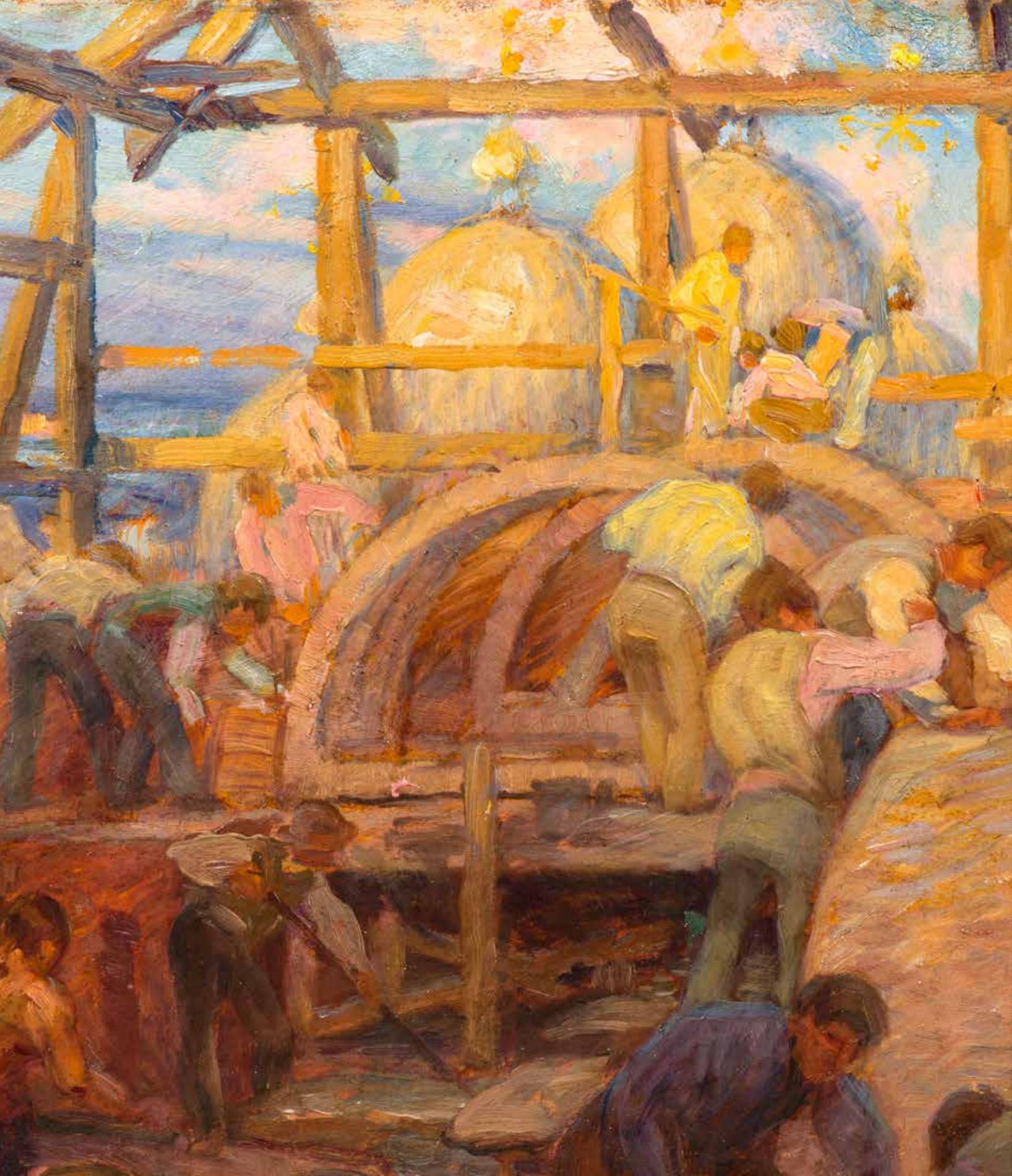
*Lavafango*, 1911

Olio su cartone, 51,8x21 cm

Siglato in basso a sinistra

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Fondatori/  
lavafango", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa; sopra  
a destra è incollato un cartiglio con scritto "10" in matita rossa  
sempre dall'artista. In basso, resti di etichetta (presumibilmente  
della collezione Battista Pellegrini) con scritto "111" in lapis.





## I COSTRUTTORI

II

*I Costruttori*, 1911

Olio su cartone, 52x65 cm

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Costrut[t]ori", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa con interpolazione, probabilmente non autografa, in lapis; poco sopra, al centro, stampigliato il numero "359". In basso a sinistra, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "102" in lapis. All'angolo superiore destro, cartiglio con iscrizione a penna: "Pieretto Bianco (1873 [sic]-)/ Pittore veneto. Da prima/ cercò di seguire Zuloaga/ col "Tipo" "il Vizio" -/ Poi migliorò con effetti larghi,/ luminosi, come in "Mesti/ ricordi" - "Sole di giugno"/ "Burano" - "Sole d'estate".



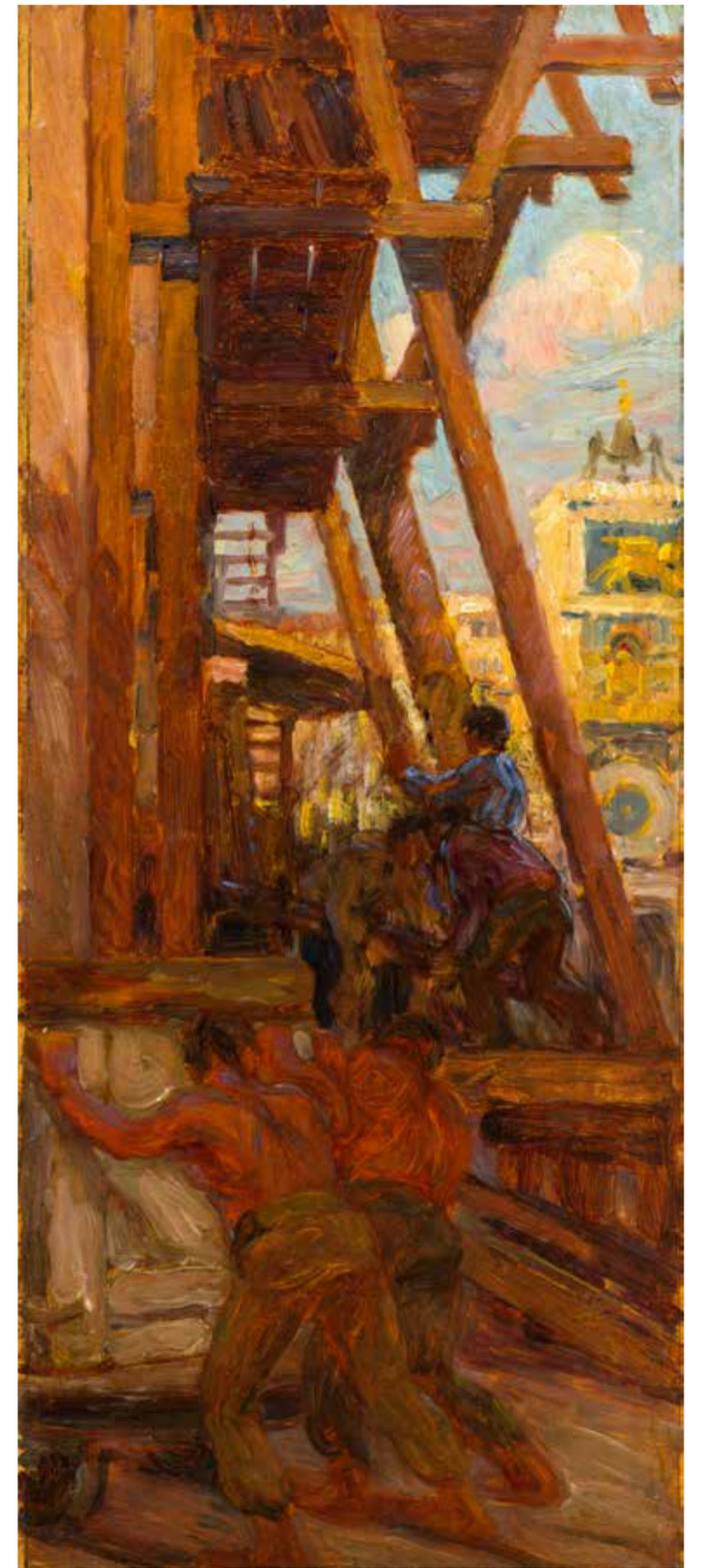
## I COSTRUTTORI

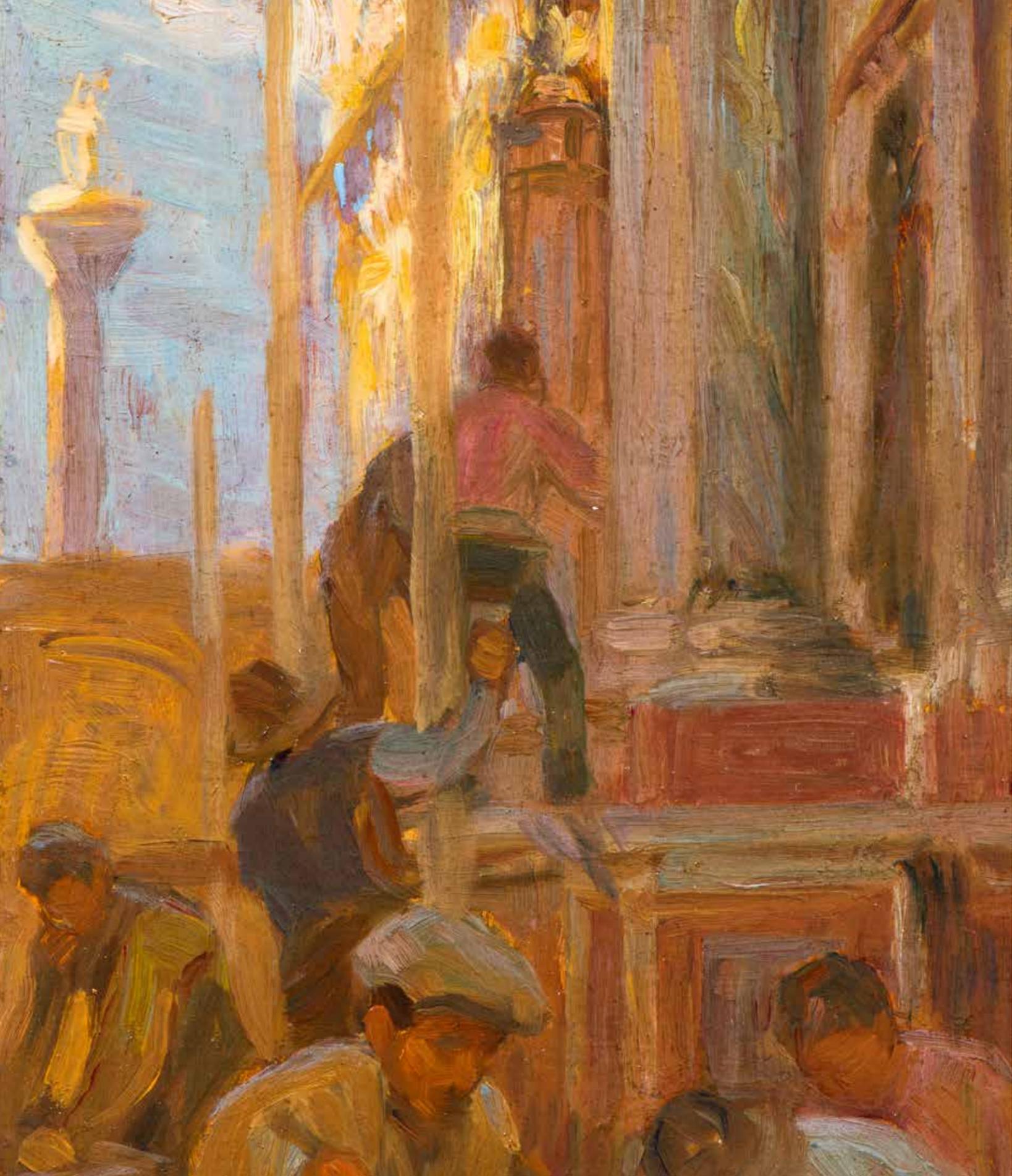
II.1

*L'argano*, 1911

Olio su cartone, 51,2×21,7 cm

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Costruttori [sic]/ l'argano", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa; all'angolo superiore destro, cartiglio con scritto "9" in matita rossa sempre dall'artista. In basso a sinistra, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "107" in lapis.





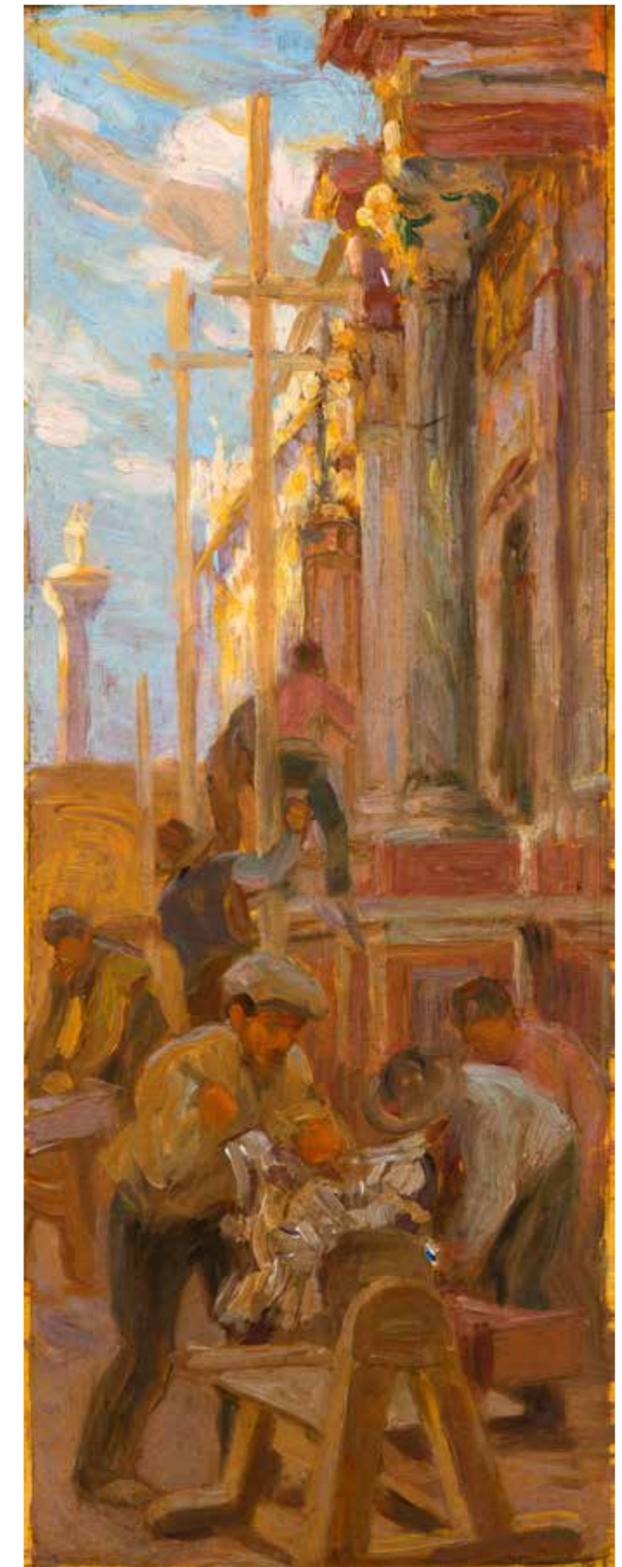
## I COSTRUTTORI

II.2

Loggetta, 1911

Olio su cartone, 51,7×19,5 cm

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "Loggetta", iscrizione a pennello con inchiostro scuro di Pieretto Bianco; verso l'angolo superiore destro, cartiglio con scritto "3" in matita rossa sempre dall'artista. In basso a destra, in altra scrittura a penna direttamente sul cartone: "Restauro della Loggetta/ del Santorino [sic]".





### I COSTRUTTORI

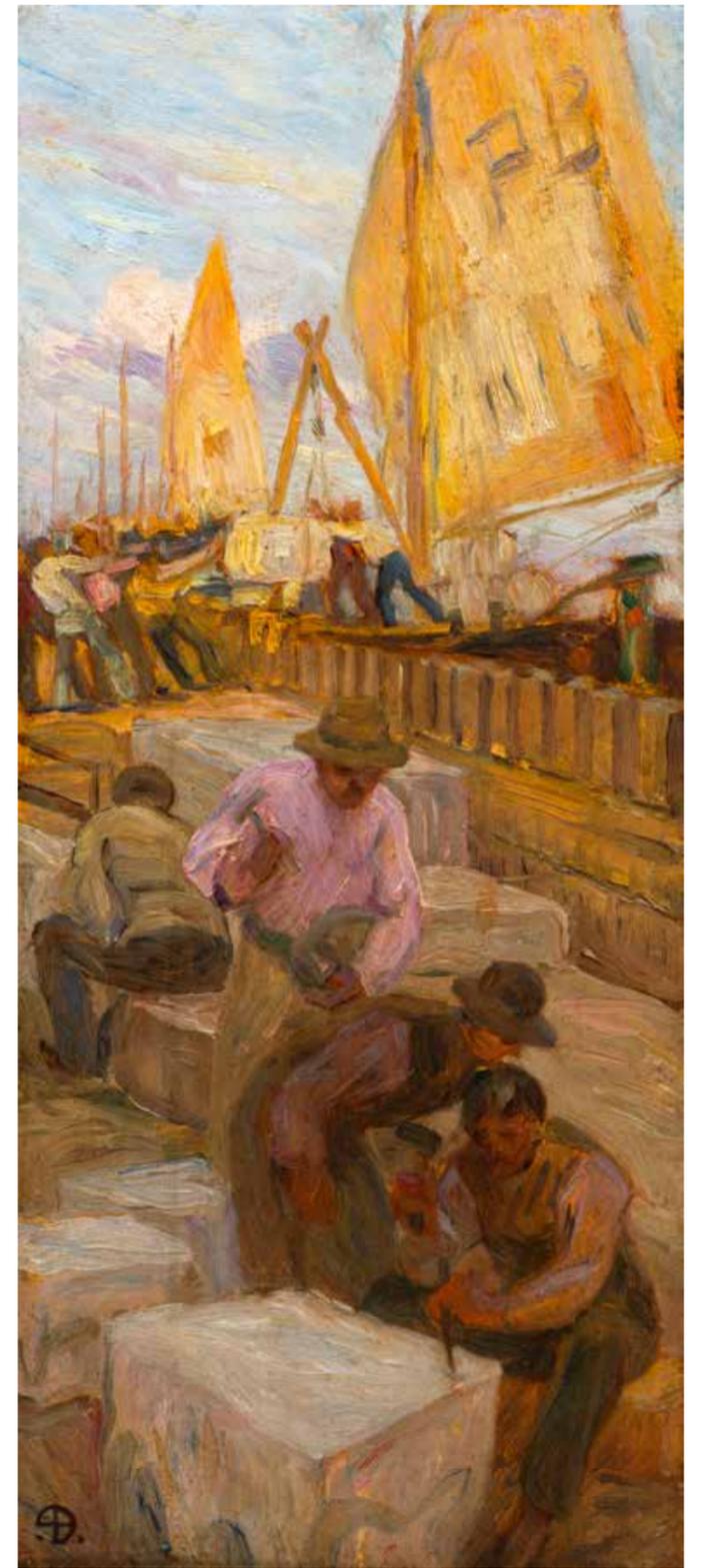
II.3

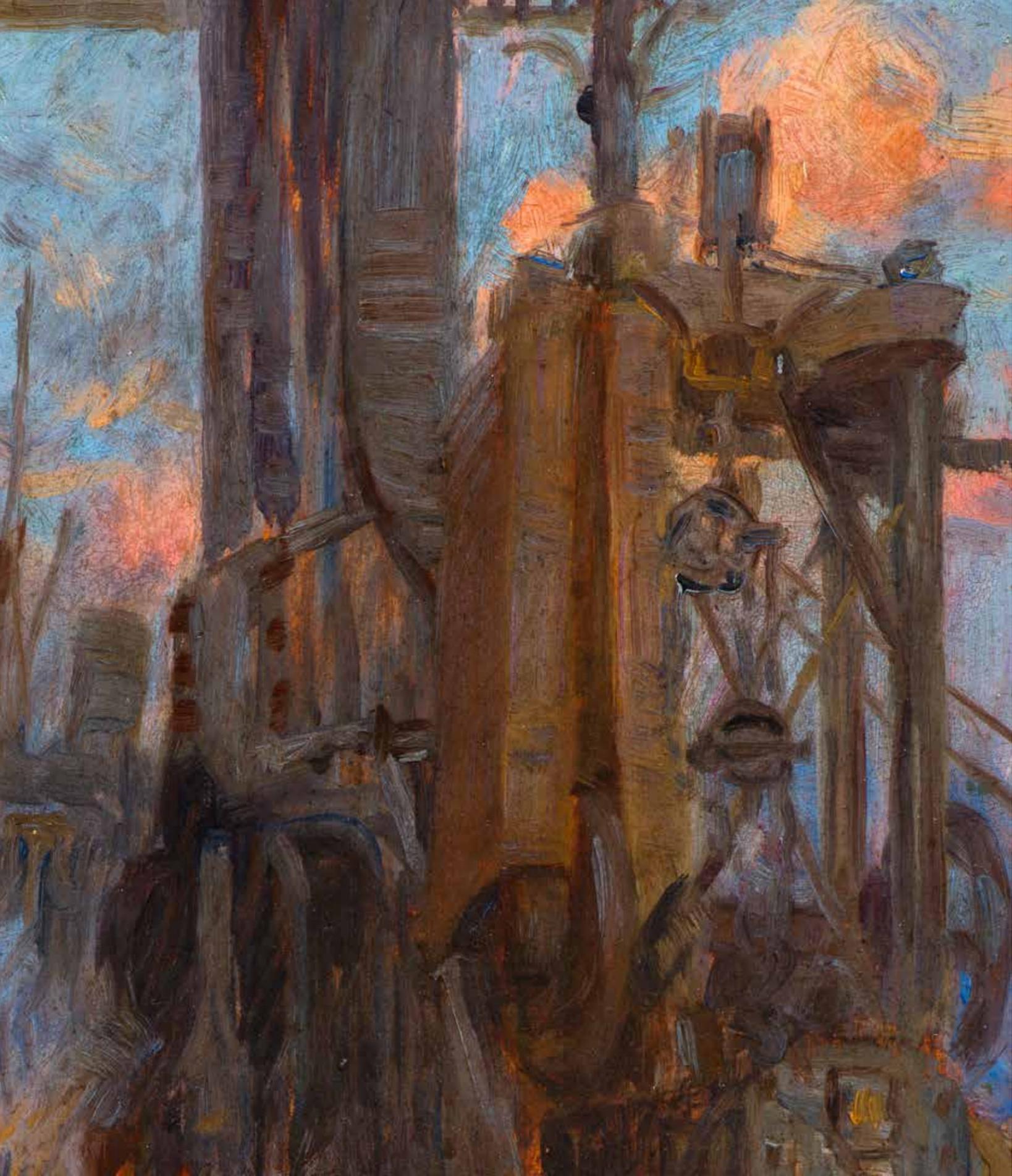
*Banchine al porto*, 1911

Olio su cartone, 51x22 cm

Siglato in basso a sinistra, iniziali "P B" sulla vela spiegata in alto

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro in alto "I Costruttori [sic]/ Banchine al porto", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa; poco sotto all'angolo superiore destro, cartiglio con scritto "5" in matita rossa, sempre dall'artista, con il probabile ausilio di una forma sagomata. In basso a sinistra, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "99" in lapis.





**L'ARSENALE**

III.1

*La fonderia*, 1911

Olio su cartone, 51,5×20,4 cm

Siglato in basso a sinistra

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro "L'officina/ La fonderia", iscrizione di Pieretto Bianco, la prima riga in matita blu, la seconda in lapis; in alto a destra, cartiglio con scritto "6" in matita rossa dall'artista. In basso a sinistra, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "109" in lapis.





**L'ARSENALE**

III.2

*L'officina*, 1911

Olio su cartone, 51,8×22,5 cm

Siglato in basso a destra

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro "L'officina", iscrizione di Pieretto Bianco in matita blu; in alto a destra, cartiglio con scritto "7" in matita rossa dall'artista. In basso a sinistra, etichetta, parzialmente strappata, della collezione Battista Pellegrini con scritto "105" in lapis.





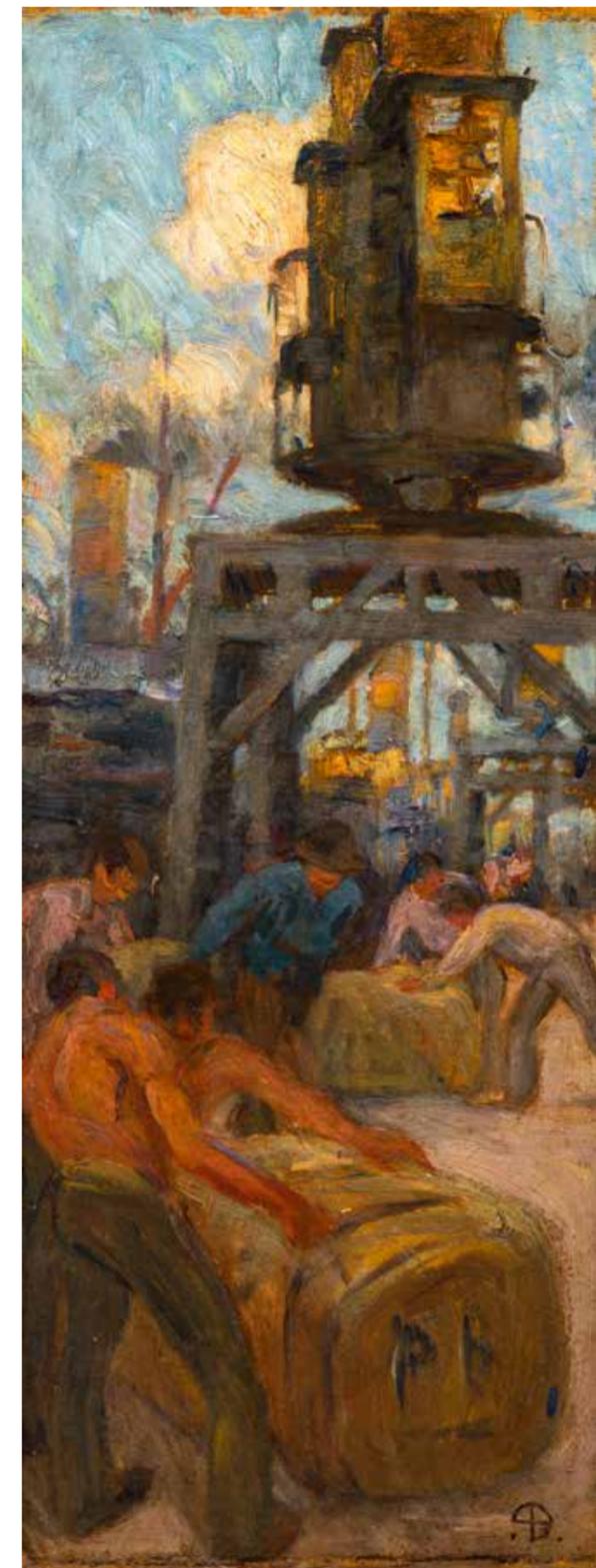
**IL PORTO**  
IV.1

*La gru*, 1911

Olio su cartone, 52×19 cm

Siglato in basso a destra, iniziali "P B" sulla balla di fieno in primo piano

Sul retro: direttamente sul supporto, al centro "Il Porto/ la Gru", iscrizione di Pieretto Bianco in matita rossa; in alto all'angolo sinistro, cartiglio con scritto "4" in matita rossa sempre dall'artista; a destra in alto in matita blu, nella scrittura del pittore "Pieretto Bianco/ S. Agnese 811/ [parola illeggibile]". In basso a sinistra, etichetta della collezione Battista Pellegrini con scritto "104" in lapis.





#### IL PORTO

IV.2

*I vellieri*, 1911

Olio su cartone, 52,5×22,8 cm

Siglato in basso a sinistra

Sul retro: direttamente sul supporto, in alto al centro "Il Porto/Vellieri [sic]", iscrizione di Pierretto Bianco in matita rossa (la prima 'l' dell'ultima parola è stata abrasa in un secondo momento); in alto verso l'angolo destro, cartiglio con scritto "1" in matita rossa sempre dall'artista. In basso al centro, etichetta parzialmente strappata della collezione Battista Pellegrini con scritto "11[...]" in lapis.

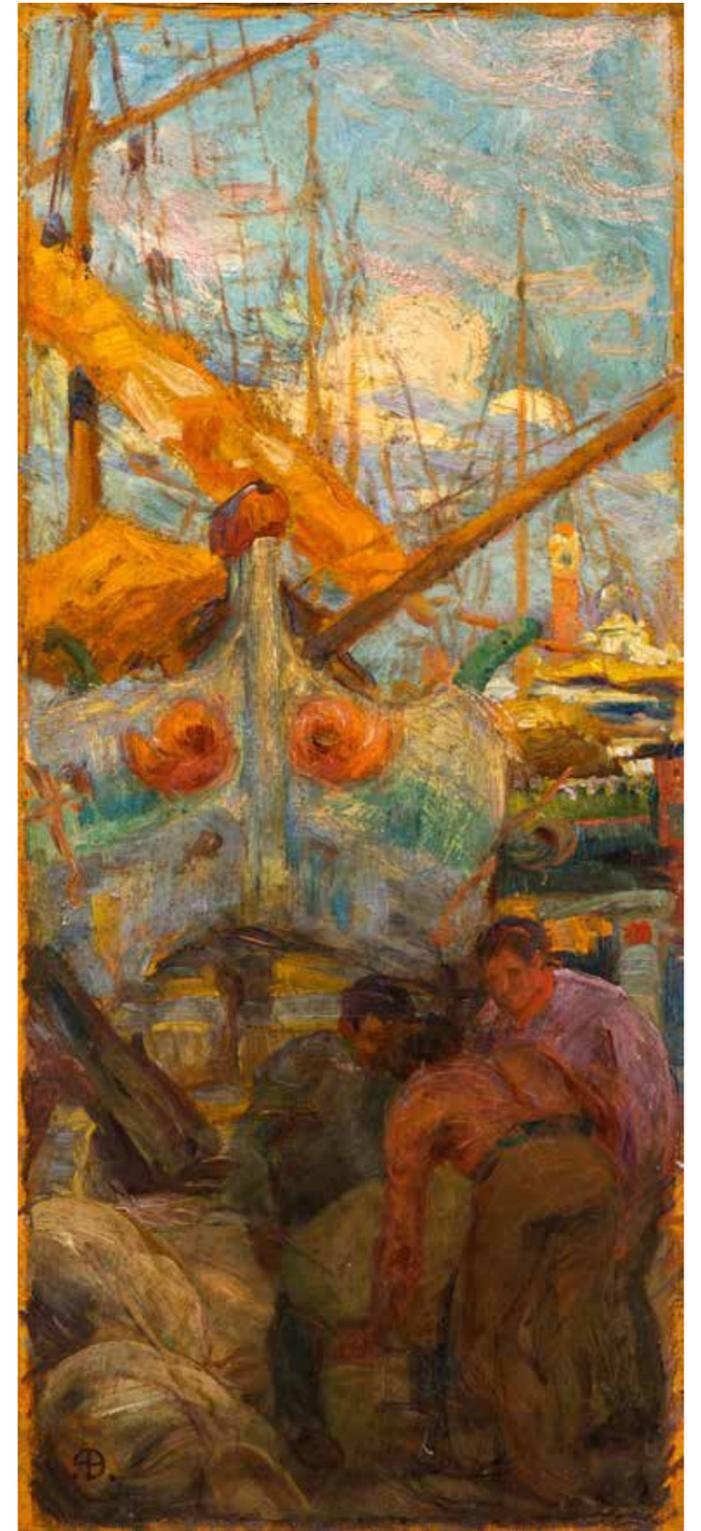




Fig. 43. Pieretto Bianco a San Francisco nel 1915 mentre dipinge *La glorificazione dell'Italia*, foto d'epoca.

## Dopo il 1912: Roma, New York, Cuba Pieretto Bianco tra grande decorazione e scenografia teatrale

“Sono una bella cosa – egli diceva – gli elogi, gli onori, i complimenti, ma io non posso vivere soltanto di tutto questo!”<sup>1</sup>: all’indomani de *Il risveglio di Venezia* alla decima Biennale, Pieretto sfogava, nella testimonianza di Romolo Bazzoni, l’insoddisfazione per una situazione personale precaria nonostante il grande impegno profuso. Tale sentimento sta alla base dell’atteggiamento errabondo assunto dall’artista dopo il 1912: di nuovo brevemente a Parigi<sup>2</sup>, soggiorno di cui non si hanno notizie ma che dovrebbe essere coincidente con quello di Arturo Martini e Gino Rossi al *Salon d’Automne*<sup>3</sup>, e poi nel 1913 a Roma, membro della giuria d’ammissione, con Felice Carena, Ivan Meštrović, Giovanni Nicolini e Plinio Nommellini, e della commissione di collocamento della prima mostra della Secessione, in cui fu pure espositore e autore della decorazione pittorica parietale della sala internazionale, ossia uno stilizzato fregio neorinascimentale sospeso su colonnine filiformi agli otto angoli dell’ambiente<sup>4</sup>.

In questa prova d’esordio romano Pieretto Bianco si era ispirato tanto al padiglione austriaco ornato nel 1911 da Joseph Hoffmann per l’esposizione nella capitale per il cinquantenario dell’Unità d’Italia, quanto al lavoro decorativo a Venezia nel 1912 di Teodoro Wolf-Ferrari nella mostra del gruppo *L’Aratro*, quando le sale di Ca’ Pesaro furono allestite con il preciso intento di evidenziare nella pratica artistica un’essenza esornativa originaria<sup>5</sup>, secondo quel “desiderio in ognuno di rifarsi, di riguadagnare il tempo perduto, di realizzare quel programma che ovunque, fuori che in Italia, è stato realizzato, il programma di reintegrare la pittura, la scultura nella loro missione autentica la decorazione al servizio dell’architettura e non schiava della cornice sul cavalletto”<sup>6</sup>.

Sembra quasi che Bianco, nella sua scelta capitolina, avesse ascoltato l’accurato appello, quasi una dichiarazione bellica, di Diego Angeli dalle colonne del *Giornale d’Italia*, in polemica con la Biennale veneziana ed elogiando proprio gli artisti capesarini dell’*Aratro*: “e io intanto raccomando questi nomi ai Secessionisti di Roma, i quali nel prossimo gennaio affronteranno per la prima volta il giudizio del pubblico. È bene che tutti i giovani d’Italia si facciano conoscere e si uniscano in un unico scopo di lotta”<sup>7</sup>.

Pur non rientrando tra i “secessionisti veneziani” lodati da Angeli, Pieretto ebbe il merito di favorirne l’esposizione nell’ambito della prima Secessione romana, sia in una sala a loro dedicata, sia in altri raggruppamenti, senza un diretto richiamo a Ca’ Pesaro, esplicitato però dai nomi di giovani artisti che ne evocavano le scelte d’avanguardia, come Felice Casorati, Guido Marussig e Mario Cavaglieri<sup>8</sup>.

A conferma dell’ortodossia figurativa professata da Bianco, c’è la sua lettera di rassicurazione, il 27 febbraio 1913 dall’Urbe, al segretario della Biennale Antonio Fradeletto in cui dichiara che “io non ho, qui, preso parte attiva al movimento e non sono nemmeno socio della ‘Secession’. io semplicemente ò [sic] aderito, pregato, ad esporre, come il Fragiacomò, Tito, Bistolfi ecc.”, riferendogli pure che nel contenzioso, scaturito in una sfida a duello, con Giulio Aristide Sartorio, il maestro romano che aveva giudicato positivamente, con Tito e Laurenti, il *Risveglio di Venezia*, avesse esclamato: “Cosa è venuto a

1 BAZZONI 1962, p. 41.

2 Ivi.

3 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 53.

4 QUESADA 1987, p. 16.

5 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 54.

6 DAMERINI 1912.

7 ANGELI 1912. Cfr. LAMBERTI 1987, pp. 56-61.

8 BOSSAGLIA 1987, p. 105; cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 54.

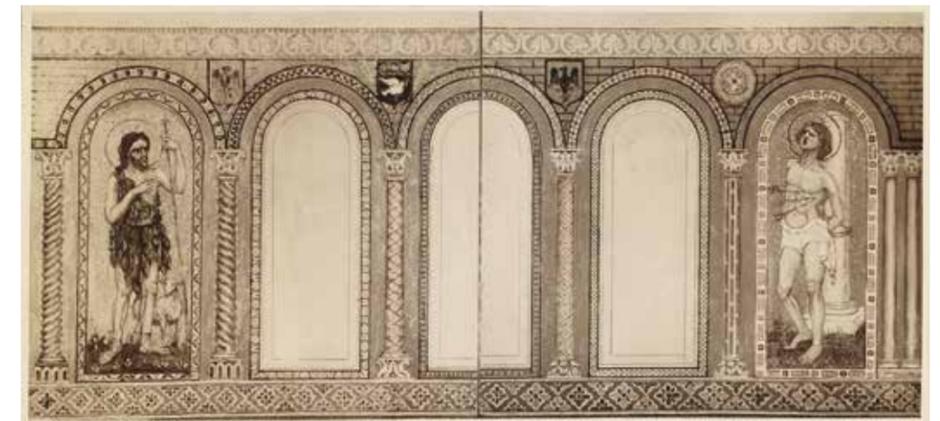


Fig. 44. Decorazione musiva dell'abside. Roma, Cappella Doria Pamphilj.

Fig. 45. Madonna in trono con Gesù bambino, sant'Agnese, sant'Andrea, 1913, foto d'epoca.



Fig. 46. San Giovanni Battista e san Sebastiano, 1913, foto d'epoca.



fare Pieretto a Roma? Chi l'ha chiamato, stia a Venezia<sup>9</sup>. A Fradeletto Pieretto non volle invece raccontare che aveva offerto assieme ad altri artisti, fra i quali il pittore Carena e gli scultori Zanelli, Meštrović e Prini “un sontuoso banchetto ai futuristi Marinetti, Boccioni e Balla, per esaltare il loro eroico atteggiamento al Costanzi”, dove il 21 febbraio 1913 era stato messo in scena uno spettacolo musicale di Francesco Balilla Pratella<sup>10</sup>.

Qualche mese dopo l'attestato di fedeltà alla Biennale, il 22 aprile 1913, Pieretto Bianco ottenne dal segretario della Secessione di Roma, Cassiano Bencivenga, la raccomandazione, su carta intestata della rassegna, per l'arredo musivo della cappella Doria Pamphilj in corso di edificazione sul Gianicolo su progetto di Edoardo Collamarini, in mercé delle “superbe decorazioni fatte nel salone della Esposizione di Venezia”<sup>11</sup>.

I mosaici dell'abside (fig. 44) furono eseguiti dalla ditta Venezia Murano su due cartoni preparati da Pieretto<sup>12</sup>, montati nel giugno 1914 mediante una “cuffia” lignea sulla parete concava della cappella gentilizia<sup>13</sup>. Esattamente un anno prima, l'artista aveva inviato le fotografie di due bozzetti pittorici all'architetto Collamarini e al principe Alfonso Doria Pamphilj (figg. 45-46)<sup>14</sup>. I motivi delle differenze tra i

modelli e il mosaico, e del lungo lasso di tempo trascorso fra presentazione dei bozzetti preparatori ed esecuzione finale, sono spiegabili prima nelle richieste, da parte della committenza, di modificare le iconografie e “lo stile che è troppo bizantino e le tinte troppo forti”<sup>15</sup>, poi da una piuttosto tormentata controversia di ordine finanziario tra il pittore e l'amministrazione Doria Pamphilj, conclusasi appena alla fine del 1914<sup>16</sup>.

Partendo precipitosamente “per S. Francisco di California per decorare il salone di Ricevimento di quella Espos[izione]”, Pieretto comunicò in due brevi missive, la seconda da New York il 9 febbraio 1915, che “al mio amico Sambo lasciai le fotografie da consegnare” all'amministratore Doria Pamphilj<sup>17</sup>. In realtà Edgardo Sambo non consegnò tali fotografie, rimaste nel suo archivio personale<sup>18</sup>, che riproducono i cartoni preparatori per il mosaico in controfacciata (fig. 47) e per quello di una delle quattro lunette esterne della cappella romana<sup>19</sup>. Egli risiedette a Roma dal 1911 al 1915, partecipando alla terza Secessione<sup>20</sup>: risale probabilmente ai primi mesi del 1913 la fotografia di

9 ASAC, Inv. 1435, busta Pieretto Bianco. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 55, 198.

10 MARINETTI 1929, p. 68.

11 ADP, Arch. Mod. Roma 1.37.2. Fasc. G. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 89, 198.

12 BENOCCHI 1996, p. 253.

13 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 93.

14 Ivi, pp. 91-92. ADP, Arch. Mod. Roma 1.37.2. Fasc. G, Nuova Cappella Gentilizia. Pieretto Bianco Pittore.

15 ADP, Arch. Mod. Roma 1.37.2. Fasc. G. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 92, 199.

16 ADP, Arch. Mod. Roma 1.37.2. Fasc. b, Villa Pamphilj Cappella Gentilizia. Costruzione. Edoardo Collamarini – Architetto. Cfr. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 93-96.

17 ADP, Arch. Mod. Roma 1.37.2. Fasc. G, Nuova Cappella Gentilizia. Pieretto Bianco Pittore. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 202.

18 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 Bordonali-Cadorin.

19 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 96-97.

20 CATALDI 1999, p. 21.



Fig. 47. *Agnello mistico*, 1914, foto d'epoca.



Fig. 48. Artisti in visita allo studio di Angelo Zanelli, Roma 1913, foto d'epoca.



Fig. 49. *La glorificazione dell'Italia*, 1915, particolare, foto d'epoca.



Fig. 50. *La glorificazione dell'Italia*, 1915, frammento. Collezionata privata.

un gruppo di artisti in visita allo studio romano di Angelo Zanelli (fig. 48)<sup>21</sup>, con Sambo il secondo da sinistra in prima fila, l'unico con la sigaretta; Pieretto Bianco riconoscibile nella seconda fila, farfallino e paglietta in mano<sup>22</sup>.

Se nei due bozzetti preparatori per l'abside della cappella Doria Pamphilj si vede ancora la pennellata istintiva del pittore delle Biennali veneziane, nel cartone per l'*Agnello mistico* il segno, e con esso il soggetto, si è irrigidito, pronto a essere tradotto in tessere musive, quasi astraendosi. Tale scarto formale si collega all'attenzione di Bianco per gli esiti di arte sacra della Scuola di Beuron con cui era entrato in contatto precedentemente a Praga Edgardo Sambo, forse suo aiuto – come lo fu Moggioli per *Il risveglio di Venezia* – nell'impresa decorativa a Villa Doria Pamphilj<sup>23</sup>.

Entro la stessa cerchia di relazioni tra artisti a Roma in cui si strinse il rapporto con il triestino Sambo, è stata ipotizzata l'origine dell'esperienza americana di Pieretto, collaboratore di Marcello Piacentini, incaricato nel 1915 dell'allestimento della terza edizione della Secessione, che già ai primi di marzo di quell'anno era a San Francisco, accompagnato anche da Bianco, per seguire il suo progetto della Cittadella italiana alla Panama Pacific International Exposition<sup>24</sup>. L'architetto aveva progettato l'edificazione di una piazza, luogo simbolico del Bel Paese, con architetture di diversi stili a rappresentare un "cantuccio d'Italia", dove "assaporare tutto il fascino di meravigliosa bellezza di che l'arte italiana ha illuminato il mondo"<sup>25</sup>. A Pieretto Bianco fu chiesto di dipingere "la glorificazione dell'Italia che, seduta in trono, riceve il frutto del lavoro di tutti i suoi figli e della sua terra"<sup>26</sup> nell'abside del salone reale nel palazzo quattrocentesco, destinato a festeggiamenti e occasioni solenni. Accanto a lui (fig. 43) lavorava Giordano Bruno Ferrari, incaricato della decorazione delle lunette e della volta della tribuna.

*La glorificazione dell'Italia* è esaminabile da fotografie d'epoca (fig. 49) e da un frammento superstite della porzione di sinistra (fig. 50) di un'opera che misurava quindici metri di lunghezza con circa un centinaio di figure dipinte<sup>27</sup>, il secondo grande ciclo decorativo su tela dopo il *Risveglio di Venezia*: "quadro veramente grandioso e importante, il disegno forte e sicuro, la composizione complessa e armoniosissima, la colorazione viva e saporita"<sup>28</sup>. Ciò che oggi resta dell'impresa decorativa di Pieretto Bianco per l'esposizione di San Francisco del 1915 rivela una stesura del colore direttamente sulla tela

sottile, priva di preparazione, con una tecnica che è già quella veloce dello scenografo, pensata per un allestimento effimero, ma grandioso, come un affresco antico<sup>29</sup>.

Rimasto in America mentre l'Italia entrava in guerra, Pieretto Bianco trovava nella scenografia teatrale la via per l'affermazione professionale, lavorando per quattro anni al Metropolitan Opera House di New York<sup>30</sup>, chiamato dal direttore Giulio Gatti Casazza che "conoscendo già i meriti del pittore e desiderando d'introdurre un carattere più pittorico alla scenografia del Metropolitan ch'egli dirigeva, lo invitò a porsi ai suoi servizi"<sup>31</sup>. Il debutto avvenne il 22 dicembre 1916, alla *première* americana della *Francesca da Rimini* musicata da Riccardo Zandonai su libretto di Gabriele D'Annunzio. Ricoprendo il ruolo di "set designer" principale Mario Sala, Pieretto fu incaricato di fornire il fondale unicamente del secondo atto (fig. 51); i costumi spettarono a Luigi Sapelli, *alias* Caramba, figura di riferimento per Bianco durante la successiva carriera in Italia, come lo fu anche il menzionato Zandonai che infatti collezionò il bozzetto pittorico della scenografia<sup>32</sup>. *Francesca da Rimini* ottenne un ottimo successo, siglato dalle molte repliche al teatro di New York, alla Pennsylvania Academy of Music di Philadelphia, all'Auditorium di Atlanta<sup>33</sup>.

La ricerca enfatica del vero e le ricostruzioni meticolose, caratteristiche del dramma lirico dannunziano<sup>34</sup>, trovarono terreno fertile nell'arte del pittore, da poco quarantenne. In una lettera del marzo 1917 all'amico Sambo, partito volontario irredentista, all'indomani della prima della *Thaïs* di Massenet (fig. 53), Pieretto scriveva che le sue scene "hanno avuto successo e discussioni a chi piacciono a chi no, perché sono dipinte differenti dalle solite moderne ed a pieni colori", confidandogli "che qui, con un po' di costanza, pazienza e lavoro mi farò un buon posto e potrò guadagnare molto e bene [...]. Ora che ci sono mi conviene rimanere per un certo tempo sino a che tornando in Italia, sia indipendente e non avere più bisogno di vendere il quadretto per vivere"<sup>35</sup>. Aveva quindi lasciato lo studio di Roma a Giovanni Mayer, lo scultore triestino profugo politico dall'Austria legato, anche lui, a Umberto Veruda<sup>36</sup>.

Pieretto Bianco a New York raggiunse lo *status* sociale anelato da tempo, trovando nel nuovo *milieu* una compagna, la pianista Mildred Turner, con cui mai convolò a nozze. Augurando nella lettera al combattente Sambo che "fortuna accompagni te e le armi d'Italia" e lagnandosi di una causa pendente

21 Ivi, p. 185.

22 Si veda nota 10 per i rapporti tra Zanelli e Bianco nello stesso torno di tempo.

23 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 98-99, 101 nota 37.

24 Ivi, pp. 56-57.

25 *L'Italia all'Esposizione 1915*, p. 78.

26 *Della cittadella italiana 1915*, p. 42.

27 SCARPA 1928, p. 174.

28 *Della cittadella italiana 1915*, p. 34.

29 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 57-58.

30 Ivi, pp. 103-110.

31 SCARPA 1928, p. 174.

32 CAGNOLI 1994, p. 83.

33 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 134 nota 6.

34 Cfr. DE ANGELIS 1938, p. 7.

35 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 104-105, 202-203.

36 Cfr. SALVADOR 2003, pp. 11-12.



Fig. 51. *Francesca da Rimini*, atto secondo, 1916, foto d'epoca.



Fig. 52. *Ritratto di Enrico Caruso*, 1917, foto d'epoca.



Fig. 53. *Thaïs*, atto secondo, scena prima, 1917, foto d'epoca.

con un “impresario imbroglione”, l’artista raccontava all’amico che stava approfittando della pausa della stagione lirica per lavorare su alcuni ritratti: “a quelli del Teatro - Alla mia Signora. Ora sto facendo un ritratto grande al vero a Caruso. Questo mi sarà pagato e spero mi farà reclame”<sup>37</sup>.

Il *Ritratto di Enrico Caruso* a figura intera dell’aprile 1917, dipinto poco prima della partenza del cantante per il Sud America e oggi conosciuto da riprese dell’epoca (fig. 52), fu tra le opere esposte alla galleria Goupil e Co. a New York nel novembre di quell’anno<sup>38</sup>: il divo e il pittore raggianti si fecero fotografare assieme ad altri visitatori della mostra (fig. 54). Lo stesso anno il tenore disegnò la caricatura di Pieretto (fig. 55) per il giornale satirico “La follia a New York”<sup>39</sup>.

Caruso e Bianco lavorarono assieme al Metropolitan Opera House all’inizio del 1918, per la *première* americana (12 gennaio) de *Lodoletta* di Mascagni, che si rivelò un trionfo per lo scenografo unico di uno spettacolo di grande richiamo per l’importanza degli interpreti canori: l’apprezzamento per le sue doti coloristiche, esaltate sulle colonne del “New York Times”<sup>40</sup>, ebbe enfasi pure su “Il Carroccio”, il giornale per la “coltura, propaganda e difesa italiana in America”: “Pieretto Bianco ha dipinto gli scenari! Con quell’arte che fece classificarlo domatore di linee dal tratto rigido ed energico, dagli scorci chiari e robusti, sempre conseguente alle proporzioni larghe dell’opera complessiva che si propone, sempre evitando ogni mollezza e ogni meschinità”<sup>41</sup>.

La messa in scena, il 14 dicembre 1918, della prima mondiale del ‘trittico’ di Giacomo Puccini rivide il pittore al Metropolitan: i fondali de *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* su disegni di Pietro Stroppa e, per la terza opera, di Galileo Chini<sup>42</sup>, furono dipinti, rispettivamente, da Ernest M. Gras, Frank Platzer e Pieretto Bianco<sup>43</sup>, che dunque alternava l’attività di esecutore materiale dei disegni altrui a quella di scenografo unico, come accadde nell’opera comica *Crispino e la comare* del 18 gennaio 1919, di

37 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 106-107, 202.

38 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 107, 146, 210.

39 Ivi, p. 108.

40 Ivi, p. 134 nota 19.

41 DE BIASI 1918, p. 67.

42 *Sing Puccini* 1918.

43 GIBBONS HUNEKER 1918.

cui esistono vari disegni preparatori oltre che fotografie di scena (fig. 56)<sup>44</sup>. Il mese dopo, in collaborazione con James Fox, dipinse la scenografia per *Mireille* di Charles Gounod su disegno del baritono Victor Maurel, al quale il pittore italiano dedicò – in segno di un’amicizia nata e coltivata sui palcoscenici newyorkesi – una *Veduta del fiume Hudson*, variante di un suo quadro del 1917<sup>45</sup>.

La “revised production” al Metropolitan Opera House della *Manon* di Jules Massenet, del 6 marzo 1920, con repliche fino al febbraio 1922<sup>46</sup>, fu l’occasione per la creazione di una nuova scenografia di Bianco per il terzo atto (fig. 57). Sembra che questo lavoro sia stato all’origine dell’interesse nei suoi confronti da parte del mondo teatrale di Cuba<sup>47</sup>, l’isola natale della compagna che il pittore frequentava comunque da tempo<sup>48</sup> e su cui si era focalizzata la sua attenzione imprenditoriale.

All’Avana, infatti, una recente legge che autorizzava il gioco d’azzardo e una fase di prosperità economica stavano favorendo un fervore edilizio senza precedenti, una ghiotta opportunità anche per gli artisti decoratori. Il 27 dicembre 1919 Pieretto scrisse all’amico Sambo del sogno di trasformare la città caraibica in “una stazione invernale come Monte Carlo”<sup>49</sup>, un’immagine ben diversa dal “teatro di capricci, di dilapidazione e di follia”<sup>50</sup> nelle parole degli oppositori al governo corrotto del generale Mario García Menocal. In quella lettera, piena di entusiasmo, Pieretto propose a Sambo un “affare”, cioè di diventare suo collaboratore a Cuba, in quanto divenuto “decoratore per la compagnia” impegnata a costruire “2 enormi Hotel, Casino da Gioco per la Roulette [*sic*], Teatro, Yachting Club, Tiro al Piccione ed’ altro. Più la compagnia nell’enorme terreno annesso ed il piano regolatore già fatto e già finite le strade, vende i lotti per la costruzione di case private, ma assolutamente signorili [...]. Primo edificio che

44 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 109-110.

45 Ivi, pp. 110, 144-145.

46 Ivi, p. 134 nota 24.

47 Cfr. DE NALE 1978, p. 20.

48 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 58-59.

49 Ivi, p. 203. USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*.

50 THOMAS 1973, p. 377.



Fig. 54. Enrico Caruso e Pieretto Bianco alla Galleria Goupil di New York, 1917, foto d'epoca.

vanno a costruire è il casino da gioco che dovrà essere inaugurato Febbraio 1921. Io tra un mese avrò le piante e subito dovrò lavorare i Progetti. Nel prossimo Febbraio [1920] andrò a stabilirmi in Avana<sup>51</sup>.

I lavori decorativi che Pieretto ambiva di compiere, con l'aiuto di Sambo, nelle nuove architetture cubane comprendevano le arti applicate: ferri battuti Bottacin, tessuti della manifattura Rubelli, mobili, vasi di porcellana, per i quali suggerì, l'8 agosto 1920<sup>52</sup>, di scrivere "a mio nome a Galileo Chini", il protagonista della Biennale veneziana del 1909 e, come si è visto sopra, colui che fornì i disegni degli scenari del *Gianni Schicchi* dipinti da Bianco per il Metropolitan Opera House<sup>53</sup>.

A Cuba Pieretto rincontrò Enrico Caruso, chiamato da Adolfo Bracale, impresario del Teatro Nacional, con l'assistenza "morale e materiale" di Menocal<sup>54</sup>; nelle foto dell'archivio del pittore (fig. 58) e nelle illustrazioni delle pagine della "Revista Social" vediamo entrambi svagarsi con gli amici sulla spiaggia caraibica; al 1921 all'Avana risale una coppia di bozzetti scenici, il terzo atto de *L'amore dei Tre Re* di Sem Benelli e un adattamento del fortunato e recente (1918) romanzo di Pierre Benoit *Koenigsmark* (fig. 59)<sup>55</sup>.

La corrispondenza con Edgardo Sambo rivela come i vasti progetti cubani del suo amico poggiasero, purtroppo, sulla sabbia: già nell'appena citata lettera dell'agosto 1920 Pieretto Bianco ammetteva di aver "cominciato, modestamente, l'inizio della mia impresa di Decorazione aspettando il grande lavoro – per ora intanto stanno facendo un ampliamento al Casino di gioco provvisorio, che è costruito come i padiglioni delle Esposizioni: Legno e Gesso. L'affare del Casino ha dato splendidi risultati – la compagnia è molto ammirata, però nella stessa, ad oggi, non c'è ancora nessun tracciato, si studia e si organizzano per capitali, che occorrono molti milioni [sic], quello che è certo e [sic] che l'affare si farà se non oggi, domani"<sup>56</sup>.

Aspettando un giorno che non arrivò, Pieretto si era intanto impegnato a decorare il salone da ballo del Casino della Playa, luogo di ritrovo e di svago, diretto da Andrés Perelló de Seguro, celebre cantan-

51 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 203.

52 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 59, 203-204.

53 Vedi note 42 e 43.

54 \$ 10000 a night 1920.

55 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 111-113.

56 Ivi, p. 204.



Fig. 56. *Crispino e la comare*, atto primo, scena prima, 1919, foto d'epoca.



Fig. 55. Enrico Caruso, *Caricatura di Pieretto Bianco*, in "La follia a New York", 1917.

Fig. 57. *Manon*, atto terzo, scena seconda, 1920, foto d'epoca.





Fig. 58. Enrico Caruso e Pieretto Bianco sulla spiaggia a Cuba, 1920, foto d'epoca.

te lirico spagnolo che aveva da poco concluso la sua carriera al teatro di New York<sup>57</sup>. Con la consulenza dello stesso Seguro e dello scrittore Federico García Sanchiz, Bianco dipinse per il mondano *Concurso de mantones y peinados regionales espagnoles* il finto arazzo *Horas fugent vitae brevi*, noto dal *reportage* della serata apparso nella "Revista Social"<sup>58</sup>, nel quale era raffigurato un "gufo indifferente alle lusinghe di due bellezze che tentavano di sedurlo"<sup>59</sup>, secondo un gusto che guardava all'arte giapponese presentata all'esposizione internazionale di Roma del 1911 e divulgata da Vittorio Pica, così come all'eleganza formale di Galileo Chini<sup>60</sup>.

Alle stilizzazioni di quest'ultimo nel ciclo per la Sala della cupola alla nona Biennale di Venezia si riferisce chiaramente pure un grande disegno (fig. 60), firmato e datato "Havana 1920", riconosciuto come il progetto grafico del soggetto allegorico *Il pensiero umano vive e si sviluppa attraverso l'eternità* che con *La fonte dell'amore* faceva parte della decorazione della villa di uno dei direttori della compagnia edilizia cubana, il senatore José Manuel Cortina che fu anche suo collezionista di opere da cavalletto<sup>61</sup>. Come confessava a Sambo ancora l'11 giugno 1920, non si trattava di un affare "tanto grasso c'è da far le spese e vivere aspettando, questo, come potrai comprendere, devo farlo per tenerli sempre più obbligati a me"<sup>62</sup>.

Il crollo dell'economia cubana, gravemente compromessa dalle speculazioni dei mercati internazionali sul prezzo dello zucchero, principale fonte di esportazione dell'isola, provocò il fallimento di numerose banche locali e drammatiche ricadute sociali e politiche<sup>63</sup>: il 26 dicembre 1920 Pieretto fu costretto ad annunciare a Sambo che "la costruzione del Casino, Hotel e Teatro che si avrebbe cominciato in questa epoca rimangono in progetto, e per quanto tempo non si sa"<sup>64</sup>. L'11 dicembre Enrico Caruso era stato colpito da emorragia durante una rappresentazione dell'*Elisir* alla Brooklyn Academy, la sua ultima

57 Ivi, p. 59.

58 *En el casino* 1920.

59 DE NALE 1978, p. 21.

60 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 59.

61 Ivi, pp. 60-61, 144-146.

62 Ivi, p. 203.

63 THOMAS 1973, p. 377.

64 USPC, Fondo Manoscritti. Fondo Sambo, cartella 6 *Bordonali-Cadorin*. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 62, 204.

Fig. 59. Bozzetto scenico per *Koenigsmark*, 1921. Milano, collezione privata.



apparizione avvenne alla vigilia di quel Natale, al Metropolitan Opera House con *La Juive*.

A Pieretto Bianco non restava che rientrare a Roma, dove ritrovò Vittorio Podrecca con gli scenografi e i costumisti del suo *Teatro dei Piccoli* che erano come lui stati, "nel secondo decennio del secolo, gravitanti intorno alle prime Secessioni"<sup>65</sup>, allestendo per le marionette nel febbraio 1922 gli scenari di *Crispino e la comare* ripresi dalla *performance* operistica di tre anni prima in America<sup>66</sup>. Rivide pure Caramba, il disegnatore dei costumi della *Francesca da Rimini* con cui Bianco aveva esordito al Metropolitan, diventato nel 1922 direttore artistico degli allestimenti scenici della Scala<sup>67</sup>. Reca infatti l'iscrizione "Pieretto Milano 23 *Carmen* IV" il bozzetto dell'opera (fig. 61) rappresentata il 23 febbraio 1923<sup>68</sup> ed elogiata per "i nuovissimi scenari (del tutto differenti da quelli normalmente in uso)"<sup>69</sup>.

Il 19 dicembre di quell'anno Pieretto era di nuovo a New York con lo scopo di eseguire la decorazione del *Lido Venice Restaurant* richiesta dal proprietario italiano Francesco Mario Guardabassi<sup>70</sup>. I bozzetti del luglio 1923 (figg. 62-63), con l'indicazione dello studio di via Flaminia a Roma, sua nuova e definitiva residenza, mostrano come l'eccentrico pittore potesse misurarsi felicemente pure nell'edonisti-

65 PALLOTTINO 2005, p. 34.

66 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 114-115.

67 PESTALOZZA 1987, p. 24.

68 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 115.

69 [SCARPA] 1923.

70 *Culinary art* 1924.



Fig. 60. *Il pensiero umano vive e si sviluppa attraverso l'eternità*, 1920. Collezione privata.

co neo-Settecento<sup>71</sup>, alla Vittorio Emanuele Bressanin, per le pareti di un locale, aperto a inizio maggio dell'anno dopo, caratteristico della stagione del Proibizionismo<sup>72</sup>.

Nel frattempo, il 6 febbraio 1924 Pieretto avvisava, su carta intestata del Teatro alla Scala, il collega Adolfo De Carolis di aver ricevuto "l'incarico straordinario di scenografia nel corso speciale di architettura"<sup>73</sup> all'Accademia di belle arti di Roma. Ingaggiato quindi dall'ente lirico milanese, con il quale collaborò in numerose produzioni per il resto della sua vita<sup>74</sup>, Bianco trovava nella capitale italiana il luogo dell'insegnamento accademico e dell'ultima commissione di decorazione monumentale pubblica.

Nel 1926 a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni, Pieretto Bianco portò alla prima Mostra d'Arte Marinara, nel salone d'onore non lontano da sue opere recenti, una porzione del ciclo della decima Biennale *Il risveglio di Venezia: il doppio trittico del Porto e dell'Arsenale*, cui si accompagnavano i *Batti Palo* e *La draga dei Moderni Fondatori*<sup>75</sup>. Riformulando i temi nei sottotitoli dei pannelli principali, rispettivamente *La corazzata sullo scalo* e *Scarico del grano*, Bianco ottemperava a una strategia di ripresentazione, già attuata in gioventù<sup>76</sup>, di dipinti cui venivano dati nuovi significati legati alla contingenza. La selezione dal *Risveglio* di soggetti slegati dalla realtà veneziana del 1912 – come i *Lavafango* nei rii e quelli relativi all'episodio della ricostruzione del Campanile di San Marco con scorci sulla Piazzetta, sulla Basilica, sulla Torre dell'Orologio eccetera – era interpretata nel catalogo dell'esposizione quale "esaltazione del mare nostro, che fu italico ed ora ritorna romano in una visione d'Impero"<sup>77</sup>: un commento, ripreso pure sulle pagine di "Emporium"<sup>78</sup>, figlio obbediente della retorica del regime<sup>79</sup>. Il 16 agosto di quell'anno Giuseppe Volpi di Misurata, emblematico personaggio nell'intreccio fra industria, finanza e politica occorso sia nell'età giolittiana che in quella mussoliniana, con cruciali agganci nel settore marittimo – era stato l'ideatore del porto di Marghera – e con una spiccata sensibilità per il mondo delle arti, raccomandò Pieretto Bianco all'ammiraglio Giuseppe Sirianni "perchè gli sia assegnata la decorazione di uno dei saloni della nuova sede del Ministero della Marina"<sup>80</sup>.

Con un così autorevole sostegno, la commissione della Sala del Consiglio Superiore della Marina (fig. 64) fu assicurata. L'architetto Giulio Magni, il progettista del grande edificio ministeriale ancora in costruzione, propose il 15 gennaio 1927, con la Mostra Marinara in corso, di acquistare da Pieretto le

71 Cfr. STRINGA 2006, pp. 27-29.

72 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 62-63.

73 SGN, Fondo Adolfo De Carolis, serie 1, *Corrispondenza. Pieretto Bianco*, 06/02/1924 - 07/10/1924. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 116.

74 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 115.

75 Ivi, pp. 63, 210.

76 Ivi, pp. 21-23.

77 SALVADORI 1926-1927, p. 45.

78 KAMBO 1926, p. 394.

79 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 63.

80 Ivi, p. 66, 204. ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A.

Fig. 61. Bozzetto scenico per *Carmen*, quarto quadro, 1923. Milano, collezione privata.



Fig. 62-63. Progetti di decorazione del Lido Venice Restaurant di New York, 1923. Collezione privata.





Fig. 64. Sala del Consiglio Superiore della Marina, 1928, foto d'epoca. Roma, Palazzo della Marina.

tele verticali a corredo del *Porto* e dell'*Arsenale*, con l'avvertenza di "accorciare di qualche poco i quattro pannelli perché risultino più proporzionati all'altezza dell'ambiente, ed eseguirvi in conseguenza alcuni ritocchi"<sup>81</sup>.

L'idea di riutilizzo, a distanza di tredici anni e di una Guerra Mondiale, di circa un terzo della serie della Biennale del 1912 fu accolta dall'amministrazione statale, che provvide a pagare il pittore fra il giugno del 1927 e il gennaio del 1929<sup>82</sup>. I documenti d'archivio sono smentiti sia dalla presenza dei quattro dipinti nella Scuola Arti e Mestieri di Suzzara e nella collezione comunale di Puos d'Alpago, sia dalla situazione odierna della sala romana, nella quale due scene, pur con diverse proporzioni e inedite gamme bluastre, riprendono puntualmente i pannelli laterali dell'*Arsenale*, mentre la seconda coppia, con operai al lavoro in un cantiere navale, non corrisponde in alcun modo alla *Gru* e ai *Velieri* esposti con il *Porto* alla mostra d'arte marinara<sup>83</sup>. Si può quindi ipotizzare che la somma versata per un acquisto sia stata mutata nel compenso per un lavoro da fare ex novo: forse al cambio di programma contribuì la festosa vivacità cromatica del *Risveglio*<sup>84</sup>, desueta all'epoca del 'Ritorno all'ordine' anche in senso coloristico.

L'idea di un "adattamento di due pannelli proprietà del Ministero" permaneva nella scritta in calce del bozzetto dell'agosto 1927 (fig. 65), di cui una fotografia era stata allegata dall'artista assieme ad altre tre nel progetto di decorazione datato 15 dicembre<sup>85</sup>, dove il concetto era ribadito e sviluppato: "sulle pareti al di sopra dei pannelli a me acquistati dal M.ro dei LL. PP. che verranno collocati lateralmente alle due porte d'ingresso, nelle pareti più piccole, verranno eseguiti due piccoli Pannelli nei quali saranno rappresentate le Bandiere delle Storiche Città Marinare collegate al Glorioso nostro Tricolore". In una prosa enfatica affatto diversa dall'inno "Al Lavoro. Alle rinnovate [sic] attività, al febbrile intenso



Fig. 65. Progetto di decorazione con l'Adattamento di due pannelli proprietà del Ministero, 1927, foto d'epoca.

81 ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 204.

82 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 73 nota 85.

83 Ivi, p. 66.

84 Ivi, p. 63.

85 ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 205.

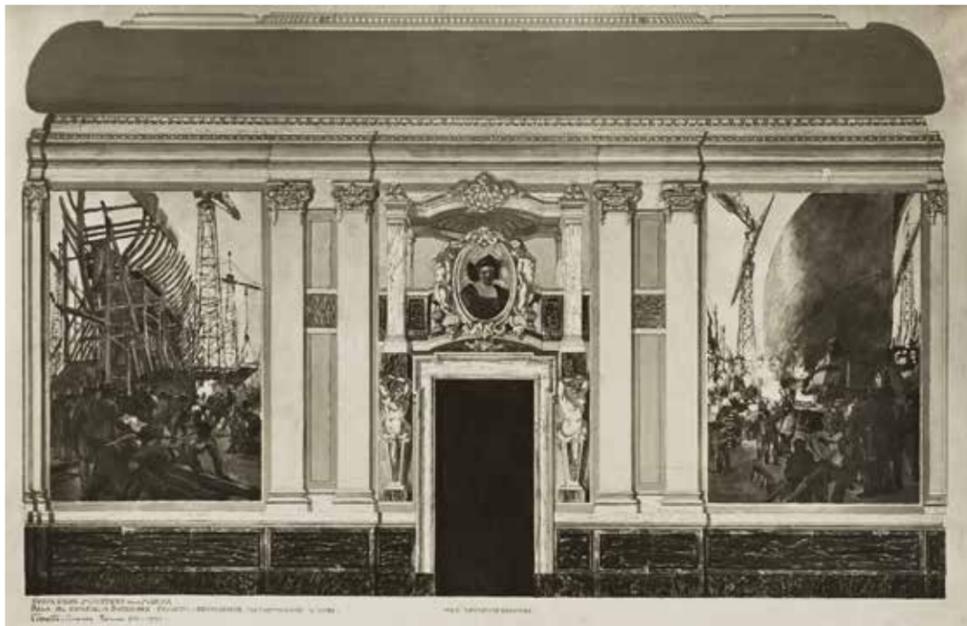


Fig. 66. Progetto di decorazione con *La costruzione, il Varo, Cristoforo Colombo*, 1927, foto d'epoca.

Fig. 67. Progetto di decorazione con *Navigatori, Vetrate colorate*, 1927, foto d'epoca.



Fig. 68. Progetto di decorazione del soffitto *Doti e virtù dell'italica gente*, 1927, foto d'epoca.

movimento moderno<sup>86</sup> della lettera dell'ottobre 1911 al segretario generale della Biennale veneziana, quei pannelli che erano nati per celebrare "Il lavoro intenso e fragoroso delle officine. Moderni, intelligenti macchinari, sussidiano ed accelerano il lavoro dell'uomo"<sup>87</sup>, ora "rappresentano il lavoro degli Arsenalì, delle Officine, che preparano alla Patria i mezzi per renderla Potente e Rispettata"<sup>88</sup>.

Le quattro fotografie, che furono restituite all'artista dopo la risposta del ministro, illustrano le parole di Pieretto dedicate a questi modelli, che descrivevano "la Costruzione d'una corazzata e la Cerimonia d'un varo" e "l'effigie di Cristoforo Colombo" sulla parete più lunga (fig. 66), mentre sulla "quarta parete, tra le finestre, delle composizioni decorative con Medaglioni ricordanti i Grandi Navigatori" (fig. 67), erano intervallate da "vetrate colorate" con immagini di antichi vascelli. L'ultima fotografia inviata al Ministero della Marina riguardava il progetto per il soffitto della sala (fig. 68), "un Tema Allegorico rappresentante le qualità doti e virtù di nostra gente", esplicitato meglio nel retro del positivo (fig. 69) con l'elenco delle personificazioni trascritto dalla legenda sotto l'opera originale, oggi nella collezione comunale di Pieve d'Alpago (fig. 70)<sup>89</sup>: in basso Marte, Nettuno, Fede, Devozione e Sacrificio, al centro Italia, Agricoltura, Arte, Industria, Commercio, in alto Eroismo, Disciplina, Vittoria. Il soffitto proponeva quindi una composizione a salienti diagonali, di abusata matrice tiepolesca, rilanciata ormai da tempo per il tramite di Ettore Tito che nel 1911 aveva decorato con il suo *L'Italia erede e custode dei tesori marini di Venezia* la sala del padiglione veneto per l'Esposizione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia a Roma<sup>90</sup>, precedente diretto per questa composizione<sup>91</sup>.

L'11 gennaio 1928 il ministro della Marina Giovanni Giurati diede parere favorevole al progetto di Bianco, chiedendo però di sostituire i temi contemporanei della parete più lunga con la rievocazione di celebri avvenimenti del passato, che alludessero all'espansione coloniale italiana e alla potenza militare della flotta, "la partenza di Cristoforo Colombo e una battaglia di Veneziani contro i Turchi", modifica accolta e sottoscritta da Pieretto nell'atto di sottomissione del 3 aprile<sup>92</sup>.

Il 12 maggio 1928, dieci giorni prima del termine fissato dal contratto, si concluse la decorazione parietale della Sala del Consiglio Superiore della Marina<sup>93</sup>: al collaudo artistico, del 20 aprile dell'anno dopo, si constatò però "che le pitture stesse non corrispondono ai soggetti indicati nella perizia e più specialmente nell'atto di sottomissione, essendosi, nello svolgimento dei lavori, per accordi con la Direzione tecnica ed artistica dell'opera, modificati i soggetti stessi con motivi decorativi più rispondenti al carattere della intera decorazione. Infatti, tranne nel soffitto, dove il

86 Si veda al secondo capitolo, alla nota 28.

87 Ivi.

88 ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 205.

89 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 67.

90 QUERCI 2011, pp. 40-41.

91 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 67.

92 ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 205-206.

93 Il soffitto reca la data di luglio 1928 accanto alla firma del pittore.

Roma 111-1927  
 Nuova Sala Ministero Marina  
 Sala del Consiglio Superiore  
 in base  
 in Centro  
 in Alto

Fig. 69. Retro dell'immagine precedente.



Fig. 70. Doti e virtù dell'italica gente, 1927. Pieve d'Alpago, collezione comunale.

pittore ha eseguito un tema allegorico rappresentante qualità, doti e virtù di nostra gente, su tutte le pareti, sia minori che maggiori, i soggetti decorativi sono modificati”; invece che le figurazioni di battaglia e della partenza di Colombo, Pieretto aveva dipinto, in accordo con l'amministrazione “scene di vita di bordo, e sulla parete opposta, in luogo delle decorazioni con medaglioni di navigatori, sono state eseguite, sempre, beninteso, col consenso superiore, figurazioni di costruzioni navali perfettamente intonate al restante dell'opera”<sup>94</sup>. Con l'urgenza di concludere i lavori prima del 28 ottobre 1928, anniversario della Marcia su Roma, Pieretto Bianco abbandonò, con l'accordo del direttore Magni, il progetto approvato dal ministero, disegnando e dipingendo direttamente sui muri dell'ambiente, stando a leggere quanto dichiarato nel collaudo<sup>95</sup>.

Analogamente agli artisti impegnati lo stesso anno nella decorazione delle sale del Ministero della Pubblica Istruzione, Pieretto Bianco e gli altri maestri attivi in quelle del Palazzo della Marina tendevano “ad assecondare le diffuse aspettative di un'arte che si adegua all'interpretazione politica, e che mira a rivelare la presenza del passato nel contemporaneo”<sup>96</sup>.

A differenza dell'esuberanza del *Risveglio di Venezia* e dell'altrettanto vitalismo delle decorazioni monumentali realizzate nel Nuovo Mondo, qui domina una luce senza connotazioni atmosferiche, irrigidita dalle cromature d'acciaio delle corazzate pronte a colpire (fig. 71): sebbene la retorica celebrativa sia l'inevitabile zavorra ideologica del ciclo, la presenza incombente dei macchinari che dominano e sovrastano, come grandi e silenti monumenti al progresso, il senso del racconto, trova nelle sovrapposte (fig. 72) e negli spazi sopra le finestre (fig. 73) lo spunto più innovativo, con

94 ASR, Fondo Genio Civile, busta 942, fascicolo 44 A. LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 206.

95 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 69-70.

96 BORDINI 1999, p. 36.

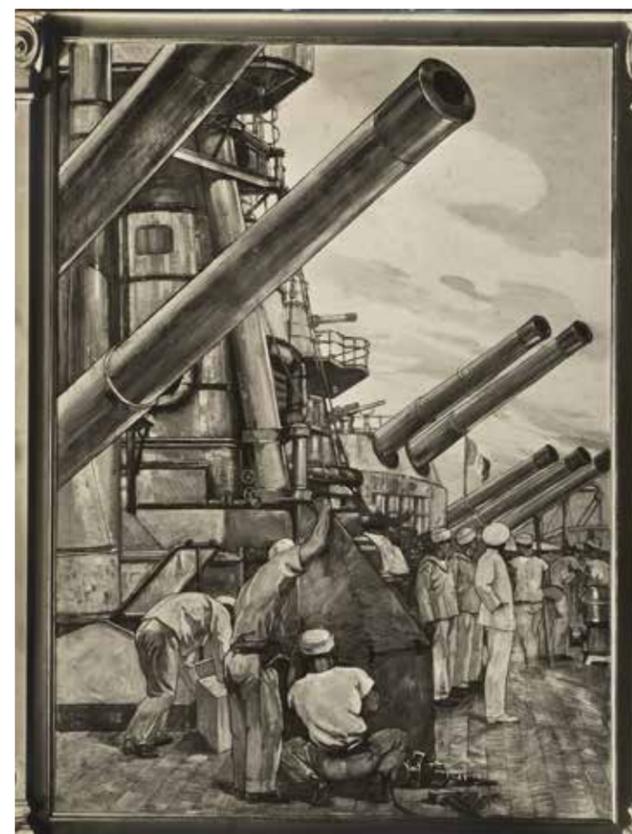


Fig. 71. Scena di vita di bordo, 1928. Roma, Sala del Consiglio Superiore della Marina, Palazzo della Marina.



Fig. 72. Costruzioni navali, 1928. Roma, Sala del Consiglio Superiore della Marina, Palazzo della Marina.

la visione ravvicinata delle parti meccaniche e il metallo affocato da bagliori rossastri, ad un passo dalla celebre sequenza cinematografica di *Tempi moderni*, se non fosse per il rovesciamento di senso fra lavoratore eroe e lavoratore vittima<sup>97</sup>. Se nella citata lettera del 1911 la descrizione dei “lavoratori anonimi” che costruivano “Bellezza” con i macchinari della modernità veniva emendata nel catalogo della Biennale, ora l'impersonalità di quegli uomini in divisa in ambienti opprimenti, anche nel loro stretto primo piano, rifletteva una nuova funzione, quella di muti manutentori di ordigni micidiali – di sveviana memoria – che dieci anni dopo avrebbero ricondotto il Mondo alla Guerra.

Artista istintivo, come dimostra l'*Autoritratto* (fig. 74) con in mano i pennelli alle spalle di una colorata *Natura morta*, Pieretto Bianco non era certo tipo di pensieri meditati: il suo vissuto lo poteva però rendere, pur inconsapevolmente, presago al netto del consenso di convenienza. Le effimere scenografie delle opere liriche, di cui era specialista, restarono il campo dove il suo talento decorativo monumentale trovò miglior riscontro. Del resto, nelle mostre il suo stile, fatto di “sgargianti note contrastanti”, era considerato dai critici connotato a un “artista il quale in una notte sa improvvisare una scena romantica, melodrammatica e spettacolo-

97 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, p. 71.



Fig. 73. *Costruzioni navali*, 1928. Roma, Sala del Consiglio Superiore della Marina, Palazzo della Marina.

sa dell'*Otello* o l'ambiente egizio, favoloso e regale, dove passerà, preceduto dai guerrieri incatenati, il corteo famoso del secondo atto dell'*Aida*<sup>98</sup>, così come a teatro "le sue scene piacevano per la freschezza del colore, per la disinvoltura della ambientazione e soprattutto per gli effetti di luce. Fu infatti tra i primi che usarono i riflettori e gli schermi colorati per raggiungere suggestivi cambiamenti d'atmosfera"<sup>99</sup>, "forse il primo fra gli scenografi italiani ad utilizzare le proiezioni variamente colorate di luce elettrica sulle scene come veri e propri elementi pittorici"<sup>100</sup>, : un'attenzione ai movimenti e alle luci di scena attestata dalle molte fotografie, con lunghi tempi di esposizione, del suo archivio privato. Pur quindi utilizzando macchine moderne come i lavoratori eroi del *Risveglio di Venezia*, egli "resta sempre il gustoso pittore della laguna sorpresa negli angoli minori, in giornate sventagliate e ricche di spunti impressionistici. Gli scenari di Pieretto Bianco possono essere goduti come pittura, anche di per sé stessi, quando non s'intonano pomposamente a grandiosità non troppo aderenti al carattere dell'artista"<sup>101</sup>. La persistenza di una 'pittura impressionistica' pure

98 E.Z. 1935.

99 [SIGNORELLI] 1954, col. 464.

100 DE ANGELIS 1938, p. 50.

101 MARIANI 1930, p. 105.



Fig. 74. *Autoritratto*, 1927. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 75. Foto di scena de *La Farsa amorosa*, replica al Teatro Verdi di Pisa, 1935. Rovereto, Biblioteca Civica, Fondo Riccardo Zandonai.

nella resa scenografica rispondeva ai bisogni di un maestro che preferiva, più che proporsi come innovatore d'avanguardia, collocarsi tra gli eredi della tradizione, inaugurata da Carlo Ferrario a fine Ottocento, del "genere dipinto, realistico e grandioso"<sup>102</sup>.

Mentre lavorava alacremente per concludere il ciclo nel Palazzo della Marina, Pieretto fu chiamato a partecipare, ancora una volta con la *Carmen*, in scena il 29 febbraio 1928, alla stagione inaugurale del Teatro Reale dell'Opera di Roma: i "nuovissimi geniali ardit"<sup>103</sup> sfondi approntati per l'opera di Bizet colpirono molto positivamente e furono il primo episodio di una lunga consuetudine professionale con quell'ente lirico<sup>104</sup>, il quale si era imposto a livello nazionale fin dall'inizio, dopo i primi esperimenti con riflettori colorati al Teatro Argentina, per l'impianto elettrico modernissimo<sup>105</sup> e per le novità scenotecniche introdotte da "Pericle Ansaldo, col fondale semicircolare, altrimenti detto *panorama infinito*"<sup>106</sup>.

La popolarità raggiunta tra Roma e la Scala lo portò, dal 1932, a partecipare, unico pittore in maniera continuativa, al Carro di Tespi lirico per l'Opera Nazionale Dopolavoro<sup>107</sup>. In quello stesso periodo Pieretto Bianco realizzò il suo capolavoro teatrale, le scenografie per *La Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai, una rilettura in chiave comica dei *Promessi Sposi*, che non richiedeva sforzi cerebrali ma svagato *divertissement*: perfino due asini, Ciccio e Checca, contribuivano attivamente allo spettacolo, tagliando a tempo di musica (fig. 75). Il lavoro di preparazione alla *Farsa* assorbì per due mesi Bianco, autore dei bozzetti, delle scenografie e dei figurini per i costumi. A Pesaro – dove probabilmente aveva una casa – il pittore firmò, il 20-21 ottobre 1932, una prima serie di modelli scenici, continuata il mese dopo a Milano e terminata a Roma prima di Natale, talvolta accompagnati dall'approvazione di Zandonai, controfirmata dal librettista Rossato, oggi presso l'Archivio Ricordi: "Bravo Pieretto va benissimo"; i trentadue figurini per i costumi sono invece conservati all'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma<sup>108</sup>.

Un momento *clou* de *La Farsa amorosa*, che alla prima del 22 febbraio 1933 a Roma ebbe ventotto chiamate, è il movimentato intermezzo, in cui "chiuso il velario sul I quadro e prima che si riapra sul secondo, sfilava alla ribalta la *Vendemmia* cioè il corteo dei vendemmiatori che, cantando e danzando si

102 MANCINI 1975, p. 90.

103 FRAIESE 1978, p. 17.

104 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 116-117.

105 MESSINA 1994, p. 6.

106 DE ANGELIS 1938, p. 11.

107 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 122-123.

108 Ivi, pp. 123-124.

Fig. 76. Foto di scena de *La Farsa amorosa*, replica al Teatro alla Scala di Milano, 1935. Rovereto, Biblioteca Civica, Fondo Riccardo Zandonai.



recano alla città. Renzo e Lucia, con Ciccio e Checca ingualdrappati e carichi di uva, sono con essi"<sup>109</sup>. Una foto di scena (fig. 76) mostra 'in azione' l'invenzione scenografica di Pieretto, ispirata molto probabilmente da una *Vendimia* dipinta per un bar a Cuba nel 1920.<sup>110</sup> Magia teatrale, la pittura prende vita grazie ai movimenti degli attori e alle luci sceniche.

Accanto all'amicizia con Zandonai, Pieretto coltivò un rapporto di fervida collaborazione con il compositore Ermanno Wolf-Ferrari, conosciuto a Venezia alla fine dell'Ottocento<sup>111</sup>: sue le scenografie alla Scala, nel febbraio 1936, della prima de *Il Campiello*, con i costumi di Caramba, nelle quali dimostrava di "accordare linee e colori di Venezia in un quadro di taglio garbato e di toni chiari, luminosi, freschi e vivaci, festa squisita degli occhi"<sup>112</sup>. La storia si svolge dalla mattina alla notte in un unico luogo, un campo veneziano appunto: una serie di disegni e bozzetti presenti in collezione privata, alla Biblioteca Civica di Rovereto e, quelli definitivi, presso l'Archivio Ricordi a Milano documentano la complessa preparazione (fig. 77), in cui si studiò l'utilizzo dei soli riflettori per determinare il passare della giornata durante lo spettacolo e il possibile adattamento delle scenografie nei boccascena degli altri teatri italiani, di dimensioni minori rispetto a quelli di Milano e di Roma<sup>113</sup>.

Alla fine di una carriera ventennale, Pieretto Bianco dovette accettare una delusione finale, di sapore amaro. La minuta dattiloscritta di una raccomandata del 15 novembre 1936, in risposta a una lettera di due giorni prima del sovrintendente della Scala Jenner Mattaloni, denuncia una grave situazione di tensione all'interno del teatro milanese a meno di una settimana dalla morte di Caramba (avvenuta il 10 novembre): motivo del contendere, i bozzetti e le scene del balletto *Coppelia*, affidate – dopo una prima assegnazione a Pieretto che dichiarava di aver già eseguito lo schizzo per il primo atto, discusso in effetti con l'amico Caramba in una lettera del 21 ottobre<sup>114</sup>, e iniziata la relativa scenografia – a Robert Kausky, accondiscendente la coreografa Margarete Wallman. Tra il risentito e il rassegnato, Bianco chiedeva di poter eseguire entro il 14 gennaio 1937 le ulteriori due scene stabilite dal contratto in altre rappresentazioni della Scala, esigendo di far comunicare la sostituzione per la *Coppelia* "al pubblico in modo da salvaguardare completamente la mia personalità artistica"<sup>115</sup>.

109 *Teatro Reale* 1932.

110 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 124-125.

111 Si veda il primo capitolo, alle note 14-15. DE NALE 1978, pp. 21-22.

112 GATTI 1964, p. 368.

113 LUCCHESI, ROLLANDINI 2013, pp. 128-131.

114 Ivi, p. 207.

115 Ivi, p. 133, 207.

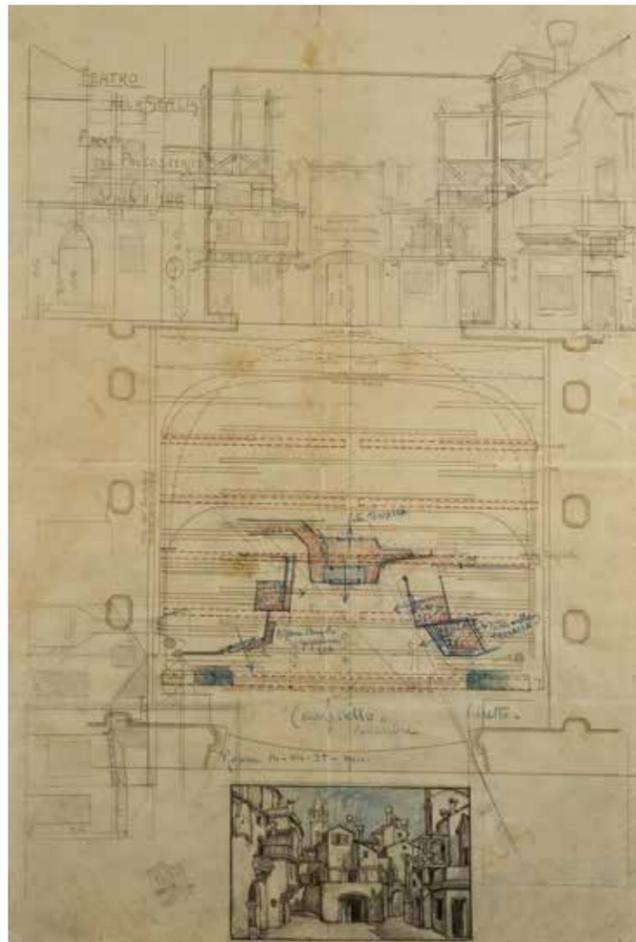


Fig. 77. Studio per *Il Campiello*, pianta e prospetto, 1935. Milano, collezione privata.

*Francesca da Rimini*, l'opera di Zandonai che inaugurò a New York il suo curriculum di valente scenografo, fu il primo spettacolo messo in scena a Roma dopo l'incidente a Genova, dov'era giunto per preparare le scene del *Silvano* di Mascagni per la Scala, e la morte all'ospedale Rizzoli di Bologna<sup>116</sup>. I bozzetti, risalenti all'estate del 1936 e trasposti nell'esecuzione pittorica da Alfredo Furiga, assunsero il significato dell'estremo saluto a Pieretto Bianco, "anima di artista sincero e appassionato"<sup>117</sup>.

116 [SCARPA] 1937; DE NALE 1978, p. 24.  
117 [ALDERIGHI] 1937.

II Esposizione Internazionale 1897  
II Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo, Venezia 1897.

IV Esposizione Internazionale 1901  
IV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo, Venezia 1901.

V Esposizione Internazionale 1903  
V Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Venezia 1903.

VI Esposizione Internazionale 1905  
VI Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1905.

VIII Esposizione Internazionale 1909  
VIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Venezia 1909.

IX Esposizione Internazionale 1910  
IX Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Venezia 1910.

X Esposizione Internazionale 1912  
X Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Venezia 1912.

\$ 10000 a night 1920  
\$ 10000 a night for Caruso, in "The New York Times", 19 aprile 1920.

[ALDERIGHI] 1937  
D.A., *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, in "Il Lavoro fascista", 2 aprile 1937.

ANGELI 1912  
D. Angeli, *Secessionisti veneziani*, in "Il Giornale d'Italia", 6 ottobre 1912.

Archivi 1998  
Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito 1859-1941, catalogo della mostra (Venezia, 5 settembre - 29 novembre 1998) a cura di A. Bettagno, Milano 1998.

BABONI 2016  
A. Baboni, *Pietro Fragiaco*, Trieste 2016.

BARBANTINI 1953  
N. Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, Venezia 1953.

BARBIERA 1912  
R. Barbiera, *Le feste dell'arte e del nuovo campanile*

di Venezia, in "Illustrazione italiana", 5 maggio 1912, pp. 438-444.

BARRICELLI 1971  
A. Barricelli, Bortoluzzi, Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, p. 151.

BAZZONI 1962  
R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia 1962.

BENOCCI 1996  
C. Benocci, *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996.

BERNINI 2004  
R. Bernini, *Pieretto Bianco e "Il risveglio di Venezia"*, in *Pieretto Bianco e il risveglio di Venezia. Ciclo decorativo per la X Biennale 1912*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Storico Navale, 2004), a cura di R. Bernini, Belluno 2004, pp. 21-41.

BIANCHI 2003  
G. Bianchi, *Le prime Biennali: pittori veneti e pittori 'foresti' a confronto - 1895-1899*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, pp. 573-592.

BORDINI 1999  
S. Bordini, *Le decorazioni murali del Ministero della Pubblica Istruzione*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 67, 1999, pp. 23-38.

BOSSAGLIA 1987  
R. Bossaglia, *Le mostre di Ca' Pesaro e la Secessione romana: un confronto*, in *Venezia gli anni di Ca' Pesaro 1908/1920*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988; Trento, Museo Provinciale d'Arte, 18 marzo - 15 maggio 1988), a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Milano 1987, pp. 100-105.

CAGNOLI 1994  
B. Cagnoli, *Zandonai immagini*, Trento 1994.

CALZINI 1910  
R. Calzini, *L'isola della felicità*, in "Emporium", 32, 1910, pp. 63-75.

CASTELLANI 2008  
F. Castellani, *Fatti della pittura decorativa in Veneto 1893-1943*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, pp. 411-438.

CATALDI 1999  
A.T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste 1999.

Catalogo dell'esposizione 1912  
Catalogo dell'esposizione d'arte in Palazzo Pesaro a Venezia nell'anno MCMXII, Venezia 1912.

CESCHIN 2001  
D. Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova 2001.

CESCOTTI 1999  
D. Cescotti, *Riccardo Zandonai: catalogo tematico*. Lucca 1999.

COLETTI 1912  
L. Coletti, *L'arte italiana alla X. Esposizione Internazionale di Venezia*, in "Vita d'Arte", ottobre 1912, pp. 110-148.

CROSERA 2017  
C. Crosera, *Umberto Veruda*, Trieste 2017.

Culinary art 1924  
Culinary art gains support in society, in "New York Times", 4 maggio 1924.

DAMERINI 1912  
G. Damerini, *La V. Mostra d'Arte a Palazzo Pesaro. Le due sale del gruppo veneziano dell'Aratro*, in "Gazzetta di Venezia", 29 giugno 1912.

DA NOVA 1979  
R. Da Nova, *Arturo Fittke 1873-1910*, Trieste 1979.

DE ANGELIS 1938  
A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Roma 1938.

DE BIASI 1918  
P. De Biasi, *Cronache d'arte - "Lodoletta" in America*, in "Il Carroccio. The Italian review, Rivista di coltura, propaganda e difesa italiana in America", gennaio 1918, pp. 63-70.

Della cittadella italiana 1915  
Della cittadella italiana alla esposizione di San Francisco 1915, Roma 1915.

DEL PUPPO 1995  
A. Del Puppo, *Attraverso le Esposizioni veneziane. 1887-1914*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra (Trieste, 15 dicembre 1995 - 31 marzo

1996) a cura di M. Masau Dan, G. Pavanello, Milano 1995, pp. 19-35.

DEL PUPPO 1999
A. Del Puppo, *Una difficile eredità. Le esposizioni del terzo decennio*, in *La pittura a Venezia. Dagli anni di Ca’ Pesaro alla Nuova Oggettività 1905-1940*, catalogo della mostra (Modena, 28 novembre 1999 -30 gennaio 2000) a cura di L. M. Barbero, Venezia, pp. 23-38.

DE NALE 1978
M. De Nale, *Personaggi illustri dell’Alpago e Ponte nelle Alpi per il centenario di Placido Fabris*, s.l. 1978.

DE RENSIS 1937
R. de Rensis, *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d’artista*, Milano 1937.

DI RADDO 2004
E. Di Raddo, *Sogni e ideali. Cicli decorativi italiani nelle esposizioni internazionali (1890-1914)*, Milano 2004.

*En el casino* 1920.
*En el casino de la playa*, in “Revista Social”, v. 5, n. 8, 1920, pp. 54-55.

E.Z. 1935
E.Z., *Paesi fiori e donne nell’arte di Pieretto Bianco*, in “Gazzetta del Popolo”, 2 marzo 1935.

FRADELETTO 1913
A. Fradeletto, *La X. Internazionale di Venezia*, in “Almanacco Veneto”, 1913, pp. 591-595.

FRAJESE 1978
V. Frajese, *Dal Costanzi all’Opera*, III, Roma 1978.

GALLO 1937
G.O. Gallo, *Pieretto Bianco pittore indimenticabile*, in “Il Gazzettino di Venezia”, 14 marzo 1937.

GATTI 1964
C. Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell’arte (1779-1963)*, Milano 1964.

GIBBONS HUNEKER 1918
J. Gibbons Huneker, *Opera*, in “The New York Times”, 15 dicembre 1918.

GUDERZO, LUSER, TIDDIA 2008
M. Guderzo, F. Luser, A. Tiddia, *Umberto Moggioli. Magia del silenzio*, Venezia 2008.

KAMBO 1926
S. Kambo, *Cronache romane. La prima mostra nazionale d’arte marinara*, in “Emporium”, LXIV, 384, 1926, pp. 390-398.

*La Fiera* 1912
*La Fiera di Venezia*, in “La Voce”, 2 maggio 1912.

LAMBERTI 1987
M.M. Lamberti, *La stagione di Ca’ Pesaro e le Biennali*, in *Venezia: gli anni di Ca’ Pesaro 1908-*

*1920*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988; Trento, Museo Provinciale d’Arte, 18 marzo – 15 maggio) a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Milano 1987, pp. 41-68.

LAMBERTI 1995
M.M. Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 15 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 39-47.

*L’Italia all’Esposizione* 1915
*L’Italia all’Esposizione di San Francisco. Cronachetta artistica*, in “Emporium”, XLII, luglio 1915, pp. 77-80.

LORENZONI 2006
L. Lorenzoni, *I giovani di Ca’ Pesaro, 1908-11: “propaggini di una tradizione” non ribelli ma innovatori*, in *Venezia ‘900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 – 8 aprile 2007) a cura di N. Stringa, Venezia 2006, pp. 36-61.

LUCCHESE, ROLLANDINI 2013
E. Lucchese, E. Rollandini, *Dalla Biennale a Caruso. Pieretto Bianco 1875-1937*, Belluno 2013.

MANCINI 1975
F. Mancini, *L’evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari 1975.

MARIANI 1930
V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Firenze 1930.

MARINETTI 1929
F.T. MARINETTI, *Marinetti e il futurismo*, Roma, Milano 1929.

MESSINA 1994
M.G. Messina, *Gli scenografi del Teatro dell’Opera negli anni Trenta e Quaranta*, in *Pittori a teatro. Bozzetti scenografici al Teatro dell’Opera di Roma*, a cura di M. G. Messina – J. Nigro Covre, Roma 1994, pp. 3-18.

MOLMENTI, MANTOVANI 1904
P. Molmenti, D. Mantovani, *Le isole della laguna veneta*, Bergamo 1904.

MONTALTO 1907
L. Montalto, *La VII Esposizione internazionale d’arte a Venezia*, in “Rivista d’Italia”, ottobre 1907.

*Mostra nazionale* 1906
*Mostra nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato*, Milano 1906.

*Mostra personale* 1934
*Mostra personale di Pieretto Bianco*, catalogo della mostra (Milano, 27 ottobre – 11 novembre 1934), Milano 1934.

MOUREY 1912
G. Mourey, *La X° Exposition Internationale de Venise*, in “L’Art e les Artistes”, aprile-settembre 1912, pp. 209-218.

MUNARO 1987
G.A. Munaro, *La seconda Esposizione Internazionale d’Arte. Venezia – MDCCCXCVII (Note critiche)*, Venezia 1897.

OJETTI 1897
U. Ojetti, *L’Arte mondiale a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897.

OJETTI 1911
U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani*, Milano 1911.

OJETTI 1912
U. Ojetti, *La decima esposizione d’arte a Venezia - 1912*, Bergamo 1912.

PALLOTTINO 2005
P. Pallottino, *La scena incantata. Scenografi e costumisti del Teatro dei Piccoli*, in *La fabbrica dei sogni. La compagnia romana dei Piccoli di Podrecca 1914-1959. Marionette e materiali scenici della Collezione Signorelli*, a cura di P. Veroli e G. Volpicelli, Bologna 2005, pp. 33-41.

*Per la morte* 1904
*Per la morte di Umberto Veruda*, in “Il Piccolo”, 31 agosto 1904.

PEROCCO 1972
G. Perocco, *Le origini dell’Arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Treviso 1972.

PESTALOZZA 1987
A. Pestalozza, *Fortuny e Caramba: la moda a teatro. Costumi di scena 1906-1936*, catalogo della mostra (Venezia, museo Fortuny, giugno-novembre 1987) a cura di S. Fuso, S. Mescola, M. Tosa, Venezia 1987, pp. 17-26.

PICA 1899
V. Pica, *L’Arte mondiale a Venezia nel 1899*, Bergamo 1899.

PICA 1900
V. Pica, *La pittura all’Esposizione di Parigi. I. La Francia*, in “Emporium”, XII, 72, dicembre 1900, pp. 449-465.

PICA 1901
V. Pica, *La pittura all’Esposizione di Parigi. II. Ancora la Francia*, in “Emporium”, XIII, 73, gennaio 1901, pp. 74-75.

PICA 1908
V. Pica, *L’esposizione degli “Amatori e cultori d’arte” a Roma*, in “Emporium”, 27, 1908, pp. 405-426.

PORENA 1903
M. Porena, *L’arte moderna alla V.a Esposizione di Venezia*, Milano 1903.

*Primi espositori* 1954
*Primi espositori di Ca’ Pesaro 1908-1919*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, 28 agosto – 19 ottobre 1954) a cura di G. Perocco, Venezia 1954.

QUERCI 2011
E. Querci, *L’arte veneta all’Esposizione romana del Cinquantenario nel 1911: Il Padiglione regionale e la mostra di Belle Arti*, in 1911. *Le Arti in Friuli e in Veneto*, a cura di C. Beltrami, Treviso 2011, pp. 34-49.

QUESADA 1987
M. Quesada, *Storia delle Secessione romana, in Secessione romana 1913-1916*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 4-28 giugno 1987) a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987, pp. 5-27.

RABITTI 1995
C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un’istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 15 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 26-38.

REALE 2008
I. Reale, *Paesaggi di mare, sulla “lieve, scherzosa onda azzurra del nostro Adriatico”, tra Venezia e Trieste nel secondo Ottocento*, in *Luci sull’Alto Adriatico. Paesaggi di mare tra Venezia e Trieste nell’800*, catalogo della mostra (San Donà di Piave, 14 giugno – 3 agosto 2008) a cura di M. Masau Dan, I. Reale, Milano 2008, pp. 39-53.

ROLLANDINI 2012
E. Rollandini E., *Pieretto Bianco: “La vita tumultuosa e battagliera dell’artista moderno”*, in “Il Massimiliano”, gennaio-marzo 2012, pp. 8-9.

SALVADOR 2003
F. Salvador, *Giovanni Mayer – Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Eclettismo*, in “Archeografo Triestino”, CXI, 2003, pp. 1-178.

SALVADORI 1926-1927
F. Salvadori, *Pieretto Bianco*, in *I mostra nazionale d’arte marinara. Catalogo*, Roma 1926-1927, pp. 43-45.

SALVAGNINI 2008
S. Salvagnini, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia da Riccardo Selvatico a Emilio Vedova (1895-1975)*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, pp. 627-654.

[SCARPA] 1923
P. S., *Note d’arte*, in “Il Messaggero”, 1 dicembre 1923.

SCARPA 1928
P. Scarpa, *Artisti contemporanei italiani e stranieri residenti in Italia*, Milano 1928.

SERENA 1913
P.E. Serena, *La X Internazionale di Venezia*, in

“Almanacco Veneto”, 1913, pp. 595-618.
[SIGNORELLI] 1954
M.S., *Bianco Pieretto*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Firenze-Roma 1954, coll. 464-465.

*Sing Puccini* 1918.
*Sing Puccini Operas dec. 14*, in *New Triple Bill a Gala Event at World Premiere Here*, in “The New York Times”, 25 novembre 1918.

SPECTATOR 1912
Spectator, *L’esposizione di Palazzo Pesaro*, in “La Serenissima”, 5, 21 luglio 1912, pp. 104-105.

STRINGA 1995
N. Stringa, *I grandi cicli decorativi 1903-1920, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno – 15 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 129-137.

STRINGA 2002
N. Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, I, a cura di G. Pavanello, Milano 2002, pp. 95-126.

STRINGA 2006
N. Stringa, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2006, pp. 13-124.

STRINGA 2008
N. Stringa, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, pp. 655-670.

*Teatro Reale* 1932
*Teatro Reale dell’Opera. Stagione lirica 1932-1933*, Roma 1932.

THOMAS 1973
H. Thomas, *Storia di Cuba 1762-1970*, Torino 1973.

TOMASELLA 2008
G. Tomasella, *La critica d’arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, pp. 499-536.

TRIDENTI 1937
C. TRIDENTI, *La morte del pittore Pieretto Bianco*, in “Il Giornale d’Italia”, Roma, 9 marzo 1937.

ZATTI 1993
P. Zatti, *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, in “Venezia Arti”, 7, 1993, pp. 111-116.

## Indice dei nomi

*Non è presente il lemma Pietro Bortoluzzi detto Pieretto Bianco.*

*Sono omessi i nomi di persone viventi.*

Alexander, John W.: 10.  
Aman-Jean, Edmond: 12.  
Angeli, Diego: 71.  
Ansaldo, Pericle: 92.  
Baertsoen, Albert: 14.  
Balla, Giacomo: 72.  
Barbantini, Nino: 43.  
Bazzoni, Romolo: 12, 18, 20, 25-27, 45, 47, 71.  
Bellotto, Eugenio: 25.  
Bencivenga, Cassiano: 72.  
Bénédite, Léonce: 45.  
Benelli, Sem: 78.  
Benoit, Pierre: 78.  
Bernasconi, Ugo: 25.  
Berti, Giuseppe: 25.  
Besnard, Albert: 43.  
Bianchini, Aurelio: 25.  
Bistolfi, Leonardo: 71.  
Bizet, Georges: 92.  
Blaas, Lulo: 25.  
Boccioni, Umberto: 21, 72.  
Bortoluzzi, Ferdinando: 9.  
Bortoluzzi, Millo: 9, 25, 43.  
Bracale, Adolfo: 78.  
Brangwyn, Frank: 18, 20, 41.  
Brass, Italico: 11, 16-17.  
Bressanin, Vittorio Emanuele: 42, 82.  
Brosch, Leopold: 10.  
Brugnoli, Emanuele: 9.  
Cadorin, Guido: 25.  
Callegari, Adolfo: 25.  
Caramba: 75, 81, 93.  
Carena, Felice: 71-72.  
Carpaccio, Vittore: 43.  
Caruso, Enrico: 76, 78, 80.  
Casorati, Felice: 71.  
Castagnaro, Felice: 25, 43.  
Cavaglieri, Mario: 25, 71.  
Chini, Galileo: 76, 78, 80.  
Ciardi, Beppe: 16.  
Ciardi, Guglielmo: 11.  
Collamarini, Edoardo: 72.  
Cortina, José Manuel: 80.  
Cottet, Charles: 18-19, 23.  
Courbet, Gustave: 21, 45.  
D'Annunzio, Gabriele: 26, 75.  
Dal Zotto, Antonio: 21.  
Damerini, Gino: 25.  
Daumier, Honoré: 15.  
De Carolis, Adolfo: 82.  
De Lotto, Annibale: 45.  
De Nittis, Giuseppe: 12.  
Degas, Edgar: 12.  
Disertori, Benvenuto: 25.  
Donati, Carlo: 42.  
Doria Pamphilj, Alfonso: 72.

Epstein, Jehudo: 20.  
Fantin-Latour, Henri: 12.  
Ferrario, Carlo: 92.  
Filippi, Tomaso: 16.  
Fittke, Arturo: 20.  
Forain, Jean-Louis: 12.  
Fradeletto, Antonio: 11-12, 20, 26, 29, 40-41, 43, 45-47, 71-72.  
Fragiacomo, Pietro: 11, 13, 26-27, 46, 71.  
Furiga, Alfredo: 94.  
Gallo, Giannino Omero: 12.  
García Menocal, Mario: 77-78.  
García Sanchiz, Federico: 80.  
Gatti Casazza, Giulio: 75.  
Gavagnin, Natale: 9.  
Genovese, Giulio: 25.  
Giuriati, Giovanni: 87.  
Grimani, Filippo: 45, 47.  
Grimani, Guido: 11.  
Guardabassi, Francesco Mario: 81.  
Hoffmann, Joseph: 71.  
Innocenti, Camillo: 11.  
Kausky, Robert: 93.  
Kernstok, Károly: 11.  
Kroyer, Peder Severin: 11.  
Laurenti, Cesare: 10, 14, 19, 27, 46, 71.  
Lenbach, Franz von: 43.  
Levi-Thurmar: 12.  
Licudis, Oreste: 25.  
Liebermann, Max: 10, 18-19.  
Magni, Giulio: 82, 88.  
Mancini, Jean: 15.  
Manet, Édouard: 12.  
Marinetti, Filippo Tommaso: 21, 72.  
Martin, Henri-Jean-Guillaume: 12.  
Martini, Arturo: 23, 25, 71.  
Marussig, Guido: 25, 71.  
Mascagni, Pietro: 76, 94.  
Massenet, Jules: 75, 77.  
Mattaloni, Jenner: 93.  
Mauroner, Fabio: 14.  
Mayer, Giovanni: 75.  
Ménard, Émile-René: 12.  
Meštrović, Ivan: 71-72.  
Meunier, Constantin: 20.  
Milesi, Alessandro: 12, 19.  
Modigliani, Amedeo: 14.  
Moggioli, Umberto: 20-21, 23, 25, 27, 74.  
Morbelli, Angelo: 14.  
Morris, William: 19, 41.  
Naya, Carlo: 16.  
Nicodemi, Giorgio: 10.  
Nicolini, Giovanni: 71.  
Nomellini, Plinio: 71.  
Nono, Luigi: 10-11, 21.  
Ojetti, Ugo: 10-12, 15, 21, 43, 45.  
Oppi, Ubaldo: 25.

Pellegrini, Battista: 26, 45-46.  
Perelló de Segurola, Andrés: 78, 80.  
Piacentini, Marcello: 74.  
Pica, Vittorio: 12-13, 15, 17, 80.  
Podgornik, Francesca: 9.  
Podrecca, Vittorio: 81.  
Porena, Manfredi: 14.  
Pratella, Francesco Balilla: 72.  
Prini, Giovanni: 72.  
Raffaelli, Jean-François: 12.  
Rodin, Auguste: 12.  
Roll, Alfred Philippe: 21, 41, 43, 45.  
Rossato, Arturo: 92.  
Rossi, Gino: 23, 25, 71.  
Sala, Mario: 75.  
Sambo, Edgardo: 73-75, 77-78, 80.  
Samigli, E. vedi Svevo, Italo.  
Santoro, Rubens: 9.  
Sapelli, Giulio vedi Caramba.  
Sartorio, Giulio Aristide: 26-27, 29, 45-47, 71.  
Savoia, Umberto I: 11.  
Savoia, Vittorio Emanuele III: 45.  
Scattola, Ferruccio: 14, 17.  
Schisa, Pietro: 15.  
Schmitz, Ettore, vedi Svevo, Italo.  
Scopinich, Luigi: 21, 25.  
Semenghini, Pio: 21.  
Sezanne, Augusto: 43.  
Singer Sargent, John: 10.  
Sirianni, Giuseppe: 82.  
Soffici, Ardengo: 17, 43.  
Sormani, Luciano: 25, 43.  
Sorolla y Bastida, Joaquin: 10, 18.  
Stuck, Franz von: 43.  
Svevo, Italo: 9, 16-17.  
Tamburini, Achille: 10.  
Tintoretto, Jacopo: 43.  
Tito, Ettore: 10-14, 18, 21, 26, 42, 46, 71, 87.  
Toso-Borella, Vittorio: 43.  
Toulouse-Lautrec, Henri de: 12, 15.  
Trombini, F.: 16.  
Turner, Mildred: 75.  
Vail, Eugen: 18.  
Veneziani, famiglia: 16.  
Veruda, Umberto: 9, 16-17, 20-21, 75.  
Vianello, Giovanni: 42.  
Volpi di Misurata, Giuseppe: 82.  
Wagner, Pierre: 12.  
Wallman, Margarete: 93.  
Willette, Adolphe: 12.  
Wolf-Ferrari, Ermanno: 10, 93.  
Wolf-Ferrari, Teodoro: 10, 21, 25, 71.  
Zandonai, Riccardo: 75, 92-94.  
Zanelli, Angelo: 72, 74.  
Zorn, Anders: 10-11, 14, 18-19, 42-43.  
Zuloaga, Ignacio: 11, 20, 42.

## Referenze fotografiche

Archivio dell'autore: 8, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27 (fig. 22), 28, 32, 34, 36 (fig. 33), 37, 39, 41 (fig. 40), 42, 70, 72, 74, 75 (fig. 49), 78 (fig. 55), 82, 83 (figg. 62-63), 91.

Belluno, De Santi Fotografia: 15, 16, 30, 31, 33, 35, 36 (fig. 34), 38, 40, 41 (fig. 39), 75 (fig. 50), 88 (fig. 70).

Modena, Paolo Pugnaghi: 6, 27 (fig. 21), 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69.

Magdeburg, Magdeburger Museen Kunsthistorisches Museum: 10.

Milano, Archivio de Domincis, foto G. Cigolini: 12, 13, 14, 79 (fig. 54), 80, 81, 83 (fig. 61), 84, 85, 86, 87, 88 (fig.69), 89, 90, 94.

Milano, Archivio Scopinich: 25.

New York, The Metropolitan Opera Archives: 76, 77 (fig. 53), 79.

New York, Frick Art Reference Library of The Frick Collection: 77 (fig. 52).

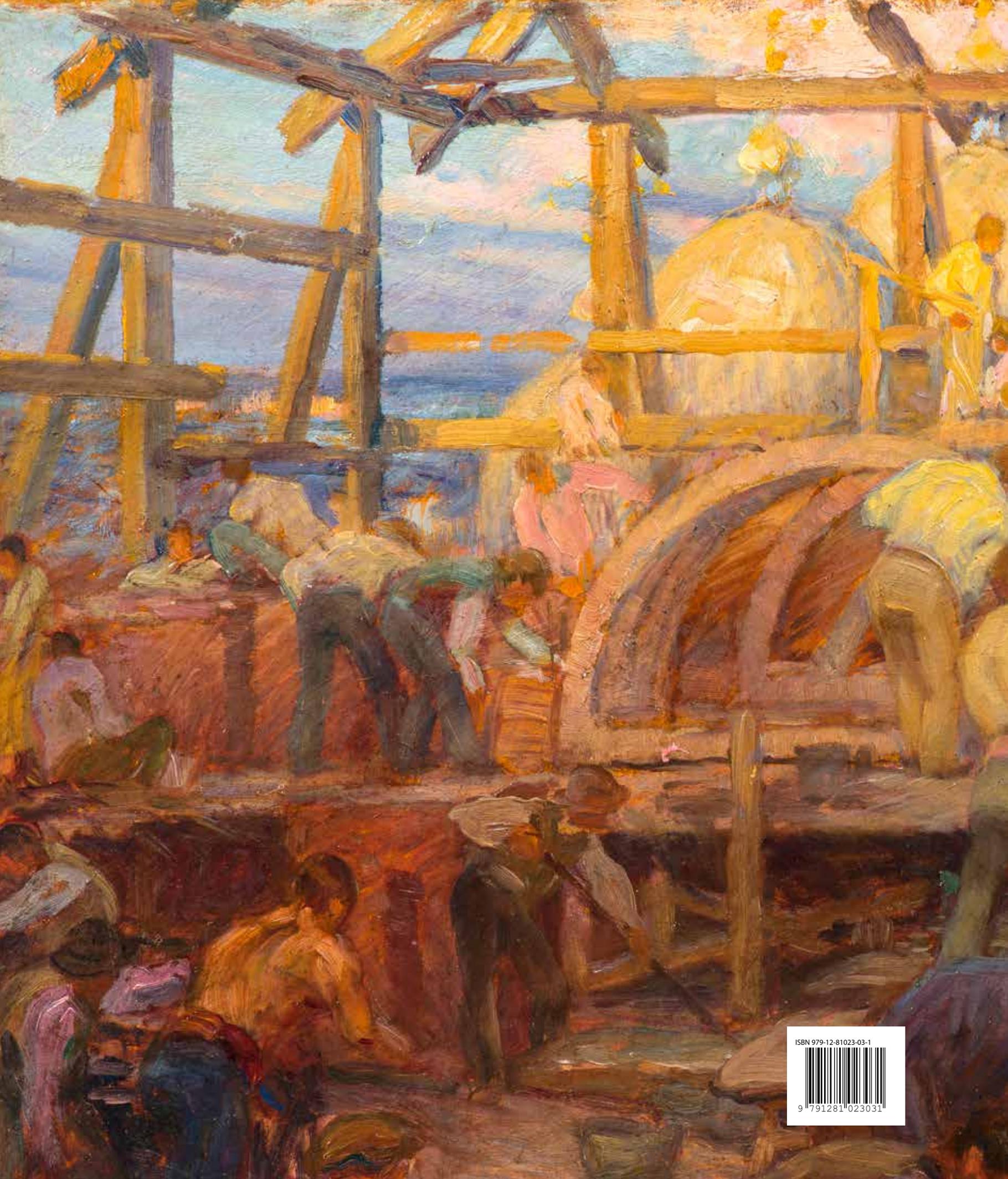
Rovereto, Biblioteca Civica: 26, 92, 93.

Trieste, Civico Museo Revoltella Galleria d'Arte Moderna: 22.

Udine, Civici Musei e Galleria di Storia e Arte: 17.

Venezia, ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee: 11.

finito di stampare a Bologna  
nel mese di settembre 2022



ISBN 979-12-81023-03-1



9 791281 023031