



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni artistici. Percorso Contemporaneo

Tesi di Laurea Magistrale

**Artisti lucchesi alla Biennale di Venezia
(1895 – 1950)**

Relatrice

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Prof. Vittorio Pajusco

Laureanda

Irene Parentini

Matricola 883095

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	p. 4
CAPITOLO 1 Le Biennali di Antonio Fradeletto: 1895 – 1914	
1.1 Prima della Biennale: L’Esposizione Nazionale del 1887	p. 6
1.2 Le origini: 1895	p. 10
1.3 L’allestimento e il contenuto delle sale espositive	p. 14
1.4 Artisti toscani alle prime edizioni della Biennale	p. 16
1.4.1 Filadelfo Simi e Alceste Campriani si affacciano alla Biennale nel 1895	p. 17
1.5 Artisti lucchesi alle Biennali di Antonio Fradeletto: 1895 – 1914	p. 21
1.5.1 1895-1899: la partecipazione dei primi lucchesi	p. 23
1.5.2 1901-1907: dall’istituzione delle sale regionali alla prima partecipazione di Lorenzo Viani	p. 27
1.5.3 1909-1914:le ultime Biennali di Antonio Fradeletto	p. 38
1.6 Giacomo Puccini e il club <i>La Bohème</i> a Torre del lago	p. 43
1.6.1 Giacomo Puccini in visita alla Biennale del 1895	p. 51
1.6.2 Plinio Nomellini e Galileo Chini alla Biennale	p. 55
CAPITOLO 2 Anni Venti: dalle Biennali di Vittorio Pica alla prima di Antonio Maraini (1920 - 1928)	
2.1 La nomina di Vittorio Pica a Segretario generale	p. 66
2.2 Le prime due Biennali di Vittorio Pica: 1920 e 1922	p. 67
2.2.1 Arte toscana e lucchesi alla Biennale del 1920	p. 69
2.2.2 Lorenzo Viani e la Biennale del 1922	p. 72
2.2.3 L’origine di una Galleria d’arte moderna a Viareggio	p. 82
2.2.4 Altri artisti lucchesi alla Biennale del 1922	p. 89
2.3 Le ultime due Biennali di Vittorio Pica: 1924 e 1926	p. 93

2.3.1 I lucchesi alla Biennale del 1924 e del 1926	p. 96
2.4 La prima Biennale di Antonio Maraini: 1928	p. 103
2.4.1 Artisti lucchesi alla Biennale del 1928	p. 107
CAPITOLO 3 Anni Trenta: le Biennali di Maraini e Volpi	
3.1 Il raggiungimento dell'autonomia e la presidenza di Giuseppe Volpi	p. 114
3.2 Il contesto artistico italiano negli anni Trenta e le prime due Biennali (1930 - 1932)	p. 118
3.2.1 Artisti a Lucca negli anni Trenta: Il cenacolo del Caffè di Simo	p. 123
3.2.2 Nuovi artisti lucchesi alla Biennale (1930 - 1932)	p. 127
3.3 La presenza dei lucchesi alle ultime Biennali degli anni Trenta: 1934 – 1938	p. 139
CAPITOLO 4 Gli anni Quaranta e il Dopoguerra: dalle ultime Biennali di Maraini alle prime di Rodolfo Pallucchini (1940 - 1950)	
4.1 Le ultime Biennali di Maraini: 1940 – 1942	p. 153
4.1.1 La Biennale, gli artisti e il dramma bellico	p. 156
4.2 Il Dopoguerra: Rodolfo Pallucchini diventa Segretario generale	p. 170
4.3 La Biennale del 1948	p. 174
4.4 Carlo L. Ragghianti alla Biennale di Venezia	p. 179
4.4.1 I lucchesi alla Biennale del 1948	p. 185
4.5 La Biennale del 1950	p. 193
4.5.1 Ragghianti, i lucchesi e la grande retrospettiva su Lorenzo Viani	p. 194
CONCLUSIONI	p. 203
APPARATO FOTOGRAFICO	p. 207
BIBLIOGRAFIA	p. 235

INTRODUZIONE

In questo lavoro di tesi ho cercato di percorrere gli sviluppi più significativi dell'arte lucchese dagli ultimi anni dell'Ottocento a tutta la prima metà del Novecento, attraverso la ricostruzione e l'analisi delle partecipazioni degli artisti di Lucca alla celebre Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Studiare questa città dal punto di vista artistico significa indagare una parte significativa della storia dell'arte toscana; Lucca è conosciuta principalmente per la sua illustre storia artistica di epoca medievale e napoleonica ma anche a inizio Novecento e per almeno tutta la metà del secolo si assiste a un suo considerevole sviluppo culturale.

Questa ricerca si è dunque svolta in parallelo inizialmente presso l'Archivio Storico della Biennale di Venezia e il Centro Studi L. e C. L. Ragghianti di Lucca ma ha poi coinvolto archivi e gallerie tra Lucca, Viareggio, Firenze e Roma. Ho approfondito più di quaranta personalità lucchesi e, tra queste, sono state considerate anche quelle provenienti dai territori limitrofi della Versilia e della Garfagnana. Ho ritenuto necessario, poi, comprendere anche alcuni artisti di spicco che, pur non essendo originari di Lucca o della sua provincia, hanno però portato avanti una parte considerevole della loro carriera in queste zone: mi riferisco in particolare a Galileo Chini e Plinio Nomellini.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli che, seguendo l'andamento cronologico delle esposizioni veneziane, permettono di comprendere il graduale mutamento artistico e culturale avvenuto nella città a opera dei suoi protagonisti. Strutturalmente i capitoli seguono una precisa costruzione: a una descrizione delle vicende che caratterizzano la storia della Biennale, sorta di "racconto cornice", segue l'inquadratura nel contesto artistico nazionale, che apre all'indagine delle partecipazioni lucchesi alla mostra, attraverso l'analisi dei documenti d'archivio, delle pubblicazioni specialistiche e degli articoli di storici e artisti dell'epoca.

Il primo capitolo tratta le esposizioni amministrare da Antonio Fradeletto e va dal 1895, anno di nascita della Biennale, al 1914. In questo periodo, grazie soprattutto all'opera di Alceste Campriani, che diventa Direttore dell'Istituto d'Arte della città, gli artisti lucchesi cominciano gradualmente a proporre le loro opere al di fuori dei circuiti artistici tradizionali e a presenziare a Venezia. Notevole è la vitalità artistica a Torre del Lago attorno a Giacomo Puccini, cui Plinio Nomellini e Galileo Chini si legano da fraterna amicizia e collaborazione mentre sono impegnati regolarmente nelle loro partecipazioni alla Biennale.

Il secondo capitolo tratta la presenza dei lucchesi alle Biennali affidate a Vittorio Pica. Viene approfondita, inoltre, la partecipazione di Lorenzo Viani all'esposizione del 1922 con *La Benedizione dei morti del mare*, dipinto grazie al quale l'artista viene premiato; questo spinge l'amministrazione locale di Viareggio ad acquistare il quadro come nucleo iniziale di una galleria d'arte moderna della città. Il capitolo si chiude con l'analisi della prima Biennale guidata da Antonio Maraini.

Il terzo capitolo è interamente dedicato agli anni Trenta. L'affermazione del fascismo e le sue ripercussioni in ambito artistico sono i soggetti del momento. La Biennale diventa Ente Autonomo sotto Maraini e Lucca vive una stagione culturalmente molto vitale grazie agli artisti del "Caffè Di Simo", cenacolo di spicco che vede alcuni dei suoi membri affermarsi in ambito nazionale, quindi, naturalmente, anche a Venezia.

Il quarto capitolo, infine, si concentra sull'analisi del ruolo del lucchese Carlo L. Raghianti come membro della Commissione Arti Figurative della Biennale, allora sotto il segretario di Rodolfo Pallucchini e, nella parte conclusiva, sull'origine del declino delle partecipazioni dei lucchesi all'esposizione, del tutto evidente a partire dagli anni Cinquanta.

CAPITOLO PRIMO

Le Biennali di Antonio Fradeletto: 1895 - 1914

1.1 Prima della Biennale: L'Esposizione Nazionale del 1887

La prima Biennale di Venezia apre nel 1895, ma otto anni prima, sempre a Venezia, si tiene quella che da molti viene definita una “prova generale” di questa importante rassegna artistica: l'Esposizione Nazionale di Belle Arti.¹

A Venezia, l'evento è ospitato da maggio a ottobre del 1887 ed è molto atteso dalla giunta comunale che, con l'occasione, spera di risollevarne l'economia cittadina, da anni in forte crisi.²

La rassegna, però, non riscuote il successo sperato: le vendite sono poche e non coprono le spese del comune, creando un disavanzo nelle sue casse.³ Nonostante ciò, l'Esposizione Nazionale costituisce un impulso, per gli intellettuali della città, a organizzare, anche successivamente, una mostra del genere ma con cadenza regolare: la Biennale.⁴

La mostra del 1887 riflette, infatti, molti aspetti dell'organizzazione delle successive Biennali: anche all'Esposizione Nazionale è presente una giuria di accettazione incaricata di effettuare una selezione degli artisti, i quali però sono soltanto italiani.⁵ Gli unici stranieri ammessi sono coloro che all'epoca della partecipazione risultano residenti in Italia da almeno dieci anni.⁶ All'Esposizione Nazionale le opere esposte devono essere inedite e inoltre, compiute dagli artisti nell'ultimo decennio a ridosso dell'esposizione, non prima.⁷ Ogni autore può esporre al massimo sei opere, le quali vengono sistemate in più sale ricavate ai Giardini, una zona che all'epoca è in fase di reintegrazione nell'area della città e che diventerà, anni dopo, lo stesso

¹ M. Mimita 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 a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna), Fabbri, Milano 1995, p. 39

² *Noè Bordignon 1841-1920. Dal realismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Catra, V. Pajusko (Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione), SAGEP, Genova 2021, p. 33

³ *Ibidem*

⁴ M. Mimita 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*, op. cit., p. 39

⁵ *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, Tip. Dell'Emporio, Venezia 1887, p. 7

⁶ *Ivi*, p. 4

⁷ *Ibidem*

fulcro della Biennale.⁸ Ai Giardini, per l'occasione, vengono allestiti anche uno spazio per l'ufficio stampa e uno adibito alle vendite.⁹ Questi settori vengono già tenuti fortemente in considerazione, tanto che nel regolamento presente nel catalogo, si stabiliscono chiaramente anche le condizioni per le vendite delle opere, che spaziano dalla pittura, alla scultura, architettura e arti industriali.¹⁰ L'Esposizione Nazionale del 1887 è un'occasione nella quale si riuniscono, a Venezia, i principali artisti italiani dell'epoca. Non si tratta di una competizione, come la Biennale che prevede l'assegnazione di premi, ma le adesioni sono numerose e proiettano Venezia in una posizione di rilievo rispetto all'arte contemporanea; l'ultima rassegna era stata organizzata nel 1883 a Torino e in precedenza, sia Firenze che Roma erano state teatro di questo importante evento.¹¹ L'obiettivo di tali manifestazioni è quello di affermare la nuova identità nazionale mostrando il meglio della produzione artigianale e industriale del paese.¹² Le adesioni provengono da ogni parte d'Italia e anche la pittura toscana è ampiamente rappresentata, con alcuni tra i più illustri esponenti dei macchiaioli e non solo. Dal catalogo dell'esposizione emerge una presenza corposa dell'arte dei toscani, anche se occorre specificare che la provenienza degli artisti non pregiudica, in questo caso, l'allestimento delle sale, come invece accadrà, successivamente, alla Biennale.¹³

I pittori toscani sono presenti in dodici delle ventitré sale adibite all'esposizione di opere pittoriche, a dimostrazione di quanto questa regione sia ben rappresentata artisticamente. Alla mostra è presente Giovanni Fattori, esponente massimo dei macchiaioli, all'epoca sessantenne e partecipante con cinque acqueforti e tre dipinti ad olio: *Squadroni di cavalleria in partenza*, *Mercanti di pecore*, *La marca dei puledri*, tutti risalenti agli anni tra il 1877 e il 1887, e *Il riposo* (1887).¹⁴ Nella sala XII Fattori è accanto a Telemaco Signorini, altro toscano profondamente legato alla sua terra d'origine e al gruppo dei macchiaioli. Signorini espone sei tele: tre raffiguranti paesaggi toscani e le restanti tre con soggetto il quartiere fiorentino di S. Croce e

⁸ M. Mulazzani, Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887, Electa architettura, 1988, pp. 9-10

⁹ Ibidem

¹⁰ *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, op. cit., pp. 9-10

¹¹ *Noè Bordignon 1841-1920. Dal realismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Catra, V. Pajusco, op. cit., p. 33

¹² Ibidem

¹³ La prima Biennale in cui gli artisti vengono raggruppati in base alla regione d'origine è quella del 1901 ma con il tempo, poi, anche queste divisioni vanno attenuandosi, fino a scomparire del tutto. D'altra parte, nell'arte dell'epoca le influenze tra artisti diventano tali da oltrepassare qualsiasi confine territoriale.

¹⁴ *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, op. cit., pp. 30, 44, 48

¹⁵ Ivi, p. 30

due vedute di Settignano, un paese poco fuori Firenze.¹⁵ Nelle sale VII e VIII invece, assieme a una nutrita schiera di pittori dal nord Italia, vengono esposte le opere dei toscani Silvestro Lega, Francesco e Luigi Gioli, Adolfo Tommasi, Arturo Calosci.¹⁶ Questi artisti partecipano esponendo dipinti che ritraggono i personaggi più umili della società dell'epoca: personaggi delle campagne toscane come *Una contadinella fiesolana* (1886-87) e *Una gabbrigiana* (1886-87) di Lega oppure *Massaia toscana* (1887) di Gioli.¹⁷

Il realismo di questi artisti appartenenti, o comunque legati, al gruppo dei macchiaioli è quello socialmente impegnato dell'Italia post-unitaria e si ripresenta in futuro anche alle prime Biennali, dove però si può dire che risulti già un po' "fuori moda" se consideriamo i progressi dell'arte di fine secolo.¹⁸ Tuttavia i macchiaioli toscani contribuiscono innegabilmente a tracciare le basi per le tendenze artistiche future in Italia e per questo vengono altamente tenuti in considerazione nelle Biennali dei primi decenni del Novecento, quando ci si accorge del loro notevole apporto all'arte contemporanea dell'epoca.¹⁹ L'Esposizione Nazionale, accettando soltanto opere contemporanee o al massimo risalenti a dieci anni prima, dimostra di voler parlare alla contemporaneità e ai suoi artisti, dando una visione ampia di ciò che l'arte è in grado di offrire in quel preciso momento. Tra gli artisti toscani ci sono, inoltre, alcuni nomi che rimandano anche a realtà territoriali più contenute e artisticamente non troppo eloquenti all'epoca: come, ad esempio, la città di Lucca e il territorio circostante, i cui artisti e la loro partecipazione attiva nell'ambito espositivo veneziano sono i protagonisti di questo elaborato. La presenza degli artisti lucchesi alla mostra del 1887 assume un carattere significativo se analizzata alla luce delle successive partecipazioni di questi alla Biennale, qualche anno più tardi; a Venezia nel 1887, infatti, sono compresenti alcuni artisti che si riveleranno determinanti per una svolta decisiva e volta al progresso, dell'arte di ambito lucchese, da troppo tempo caratterizzata da una calma e una fissità imperterrite nelle tendenze più affini al neoclassicismo e al romanticismo.²⁰ Portatore regolare di queste tendenze è all'epoca Luigi Norfini, professore all'Istituto di Belle arti della città che però è piuttosto chiuso rispetto al rinnovamento della

¹⁶ *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, op. cit., p. 23

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2017, risorsa in formato digitale

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Arte a Lucca 1900-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Borelli (Lucca, Palazzo Mansi), Nuova grafica lucchese, Lucca 1978, p. 6

pittura di metà Ottocento apportato dai macchiaioli, gruppo che comunque conosce durante gli anni di Accademia, a Firenze.²¹

All'Esposizione Nazionale del 1887 Norfini è presente, ed espone un solo dipinto, dal titolo *Fede* (1887 ca).²² Egli predilige una pittura accademica, volta all'esattezza del disegno, che non si lascia andare all'esplorazione totale del dato reale: una forte situazione di controtendenza per l'epoca e che, sicuramente, stava trainando Lucca verso un arretramento artistico inevitabile.

A Venezia, nel 1887, si trova a esporre anche un altro pittore che è fondamentale per l'arte lucchese, anche se ancora, al tempo, lui ne è ancora inconsapevole. Si tratta del napoletano Alceste Campriani, che all'Esposizione Nazionale presenta due scene di paesaggio ambientate nella campagna napoletana e altri due dipinti, dal titolo *Solitudine* (1887 ca) e *Partita a bocce* (1887 ca) e che di lì a poco, nel 1900, diventerà direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, portando questa città alla svolta artistica tanto necessaria.²³ Campriani è esponente della scuola di Resina, ha lavorato a Parigi, ha contatti stretti tra i macchiaioli e i suoi insegnamenti, più aperti alle novità dell'epoca, forniscono stimoli nuovi ai giovani artisti e vanno anche a risvegliare dal torpore la pittura di coloro che, già usciti dall'Istituto d'arte, sono però troppo sopraffatti dagli insegnamenti del Norfini per aprirsi liberamente e creare qualcosa di nuovo e anche di più intimo.²⁴ Tra questi ultimi vi è Giorgio Lucchesi, pittore taciturno, riservato, capace di realizzare opere molto eloquenti e che si trova anche lui, fatalmente, a esporre a Venezia nel 1887. Lucchesi è allievo di Norfini all'Istituto d'Arte e ne assimila l'impostazione accademica romantica, una tendenza che però modifica proprio dopo l'arrivo a Lucca di Campriani, prediligendo lo studio e la rappresentazione del dato reale.²⁵ Sono celebri di questo artista le raffigurazioni di caccia ma soprattutto le nature morte, specie quelle che hanno per soggetto grappoli e tralci d'uva. *Grappoli d'uva* è anche il titolo di uno dei quattro dipinti con cui partecipa all'Esposizione Nazionale di Venezia nel 1887 ma è l'unica natura morta, a dimostrazione di quanto ancora, forse, stesse cercando di elaborare il suo stile caratteristico e personale che poi lo contraddistinguerà in futuro.²⁶

²¹ I. Franchi, *Luigi Norfini, Artista e uomo*, Nucci, Pescia 1925, p. 1

²² *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, op. cit., p. 44

²³ Nei paragrafi successivi questo punto viene analizzato in maniera più approfondita, proprio perché è spartiacque e sancisce un rinnovamento che si riflette nelle partecipazioni degli artisti lucchesi alla successiva Biennale di Venezia.

²⁴ Campriani intrattiene una fitta corrispondenza in particolare con Signorini e Cecioni. Per un approfondimento sulla figura del Campriani si rimanda ai paragrafi successivi di questo capitolo.

²⁵ R. Cortopassi, *Ottocento Lucchese: Giorgione Da' Pioppi*, in "Illustrazione Italiana", Milano, 22 giugno 1941

²⁶ *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, op. cit., p. 26

Ironia della sorte, prima che a Campriani, il posto come successore di Norfini alla dirigenza dell'Istituto d'Arte di Lucca viene offerto proprio a Lucchesi, il quale rifiuta, sentendosi ancora incerto sulla vera direzione su cui improntare la propria produzione pittorica.²⁷ Il fatto che questi tre artisti si trovino tutti a esporre a Venezia nel 1887 nella stessa mostra, è significativo, seppur casuale. Essi rappresentano i tasselli di un importante mutamento per la storia dell'arte lucchese: Norfini rappresenta il passato retrogrado, Campriani il futuro innovatore e Lucchesi il punto di incontro tra queste due tendenze e soprattutto, di evoluzione. Si tratta di una narrazione che vede questi artisti a Venezia, profeticamente, già nel 1887 e che, anche se all'epoca è ancora agli albori, vede, in questo passaggio, una svolta determinante per la presenza degli artisti di Lucca alla Biennale di Venezia che si apre poco dopo, alla fine del secolo.

1.2 Le origini: 1895

La Biennale di Venezia inaugura, come già specificato, nel 1895. Gli albori di questa importante esposizione, però, risalgono a pochi anni prima, quando alcuni artisti dell'Accademia e intellettuali veneziani pensano di muoversi in direzione di un cambiamento senza precedenti, che investa il panorama artistico della città.²⁸

L'occasione giusta per tale cambio di prospettiva si presenta nel 1893, quando, in primavera, l'Italia si appresta a festeggiare il venticinquesimo anniversario delle nozze dei suoi sovrani Umberto I e Margherita di Savoia e "Il Comune di Venezia, desiderando di partecipare a nobile gara con atto durevole e degno, deliberava, nella seduta del 19 aprile 1894, di aprire ad ogni biennio una Esposizione d'Arte."²⁹

La Biennale viene concepita come organismo pubblico locale incaricato di organizzare mostre di artisti italiani e internazionali a carattere ricorrente.³⁰ Lo scopo, fin da subito, oltre a quello di arricchire le casse comunali e attirare il pubblico, è dare uno slancio intellettuale agli artisti italiani, che sicuramente avrebbero giovato dal confronto con l'arte straniera.³¹ Il Sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, si mostra da subito favorevole all'evento, contribuendo alla sua

²⁷ L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario della nascita dell'artista*, Tipografia Giuntina, Firenze 1955, pp. 37-38

²⁸ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Venezia 1962, p. 14

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Le Muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra a cura dell'Archivio storico della Biennale-ASAC (Venezia, Giardini della Biennale), La Biennale di Venezia edizioni, Venezia 2020, p. 36

³¹ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 4

realizzazione, e assicurando pieno appoggio, certo del fatto che tale rassegna avrebbe contribuito a valorizzare la città, non solo sotto il profilo culturale ma anche dal punto di vista turistico e sociale.³² La Biennale viene accolta favorevolmente anche dalla cittadinanza, che può giovare dalla grande mobilitazione delle persone che giungono a Venezia e che qui soggiornano, incrementando il guadagno delle attività cittadine; un effetto collaterale che certamente contribuisce a raccogliere, negli anni, il consenso della popolazione locale, che si mostra subito pronta a promuovere le attività alberghiere e di ristorazione, anche sul catalogo stesso della Biennale. Fin dalla prima Biennale, viene stampato ad ogni edizione della manifestazione il catalogo illustrato, che riporta con cura tutti i dettagli dell'organizzazione e le normative per parteciparvi, utili soprattutto agli artisti.³³ Sappiamo così, anche grazie agli atti ufficiali che si sono conservati nell'archivio dell'istituzione³⁴, che nel 1895 a ricoprire la carica di segretario generale nell'organizzazione della Biennale è Antonio Fradeletto³⁵, intellettuale e accademico, tra coloro i quali si erano adoperati per dare avvio all'Esposizione, riuscendo a organizzare già nel 1887, l'Esposizione Nazionale di Pittura e Scultura, una sorta di prova generale ben riuscita, anche se non ancora aperta agli artisti stranieri.³⁶ Il segretario ha il compito di intrattenere i contatti con i delegati delle nazioni partecipanti e mantenere il ruolo di direzione artistica, proponendo al Presidente la lista degli artisti e delle opere da esporre.³⁷ Il Presidente, invece, è il Sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, il quale istituisce un apposito Comitato per la propaganda e uno per la stampa.³⁸

Per la prima Biennale, nel 1894 vengono avviati i lavori di costruzione di un nuovo edificio volto ad ospitare l'esposizione delle opere, tenendo conto anche dell'intento celebrativo con cui si andava ad aprire una mostra del genere, legato ai sovrani d'Italia.³⁹

³² *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 5

³³ T. Migliore, *Biennale di Venezia: il catalogo è questo*, Aracne, Roma 2013, pp. 23, 27-28. A oggi, i cataloghi delle varie Biennali, soprattutto di quelle più antiche, rappresentano un documento imprescindibile al quale ricorrere per affrontare studi approfonditi sull'argomento, assieme ai materiali d'archivio.

³⁴ L'ampia documentazione relativa alla Biennale di Venezia è conservata all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, presso il quale è possibile consultare carteggi, foto, documenti, manifesti, testimonianze riguardanti la manifestazione anno per anno. L'archivio ASAC rappresenta un'enorme ricchezza per gli studiosi di storia della Biennale e costituisce una delle principali fonti per la ricostruzione delle vicende narrate in questo elaborato.

³⁵ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 7

³⁶ C. Rabitti, *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione, in Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, Fabbri editore, Milano 1995, p. 26

³⁷ *Le Muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra a cura dell'Archivio storico della Biennale-ASAC, op. cit., p. 36

³⁸ A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, in "Art e Dossier", n. 26, luglio-agosto 1988, p. 5

³⁹ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 5

Il palazzo viene chiamato Pro Arte, e una volta finito si mostra con una facciata in stile classicheggiante.⁴⁰ Il progetto è del pittore Bartolomeo Bezzi il cui scopo è proporre un'immagine di tempio della cultura sormontato da aquile e da una vittoria alata, dello scultore Urbano Nono. Il 22 aprile 1895, Pro Arte, con la sua architettura sfarzosa, è pronto ad omaggiare i sovrani d'Italia e ad accogliere le migliaia di visitatori che, per la prima volta nella storia, si apprestano ad ammirare i capolavori di artisti italiani ed internazionali ospitati nelle nuove sale adibite all'esposizione. La Biennale è dotata, fin da subito, di un regolamento preciso, il quale, modellato su quello della Secessione di Monaco, stabilisce che tutti gli artisti possono presentare al massimo due opere, a patto che non siano mai state esposte prima di allora.⁴¹ Inoltre, il regolamento determina che gli artisti partecipanti vengano invitati direttamente dall'organizzazione.⁴² I non invitati, invece, ma comunque desiderosi di partecipare, possono inviare ugualmente le proprie opere, in quanto un'apposita giuria di accettazione è incaricata di ammettere anche una selezione di artisti scelti.⁴³

Un altro fattore di grande rilievo nell'attrarre artisti e che accresce il prestigio della Biennale, è la sua natura di concorso. Ufficialmente, fin dall'edizione del 1895, la Biennale è una competizione, in cui i migliori artisti vengono premiati con riconoscimenti conferiti dal Comune di Venezia, dal Governo, dalla Provincia ed altre istituzioni.⁴⁴ A ogni premio corrisponde anche una somma di denaro e a essere incaricata dell'assegnazione è una giuria formata da membri internazionali e appositamente regolamentata.⁴⁵ Nel corso della storia sono molte le questioni che si innalzano attorno alla Biennale a partire dall'assegnazione dei premi, dagli artisti invitati e dall'impianto organizzativo, che nel primo decennio di vita dell'esposizione rimane pressoché immutato, se non per qualche cambiamento, come la divisione delle sale regionali, introdotta nel 1901 e una maggior presenza di mostre personali e retrospettive che ogni anno caratterizzano, sempre di più, l'esposizione.⁴⁶ Per quanto riguarda le figure che di anno in anno sono coinvolte nell'organizzazione, sicuramente quella del

⁴⁰ A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, op. cit., p. 8

⁴¹ Cfr. L. Alloway, *The Venice Biennale 1895 – 1968: from Salon to goldfish bowl*, Faber & Faber, London 1968, pp. 34-35. *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 11. Il regolamento stabiliva inoltre di non favorire gli artisti veneziani o italiani viventi a Venezia nella selezione. Tutti i non invitati, a prescindere dalla provenienza, sarebbero stati equamente selezionati dalla giuria apposita.

⁴² Ibidem

⁴³ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 11

⁴⁴ Ivi p. 12

⁴⁵ A tal proposito, presso l'archivio l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sono presenti gli atti originali di fondazione e regolamentazione delle giurie, così come quelli relativi all'assegnazione dei premi.

⁴⁶ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957, p. 45

segretario generale è tra le più rilevanti e Antonio Fradeletto è una costante nei primi anni di vita della Biennale di Venezia. Il suo operato caratterizza tutte le prime undici Biennali, dal 1895 al 1914, l'ultima Biennale prima della sospensione a causa della Prima guerra mondiale.⁴⁷ La posizione del segretario generale consiste nell'occupare un ruolo chiave e di elevata responsabilità all'interno dell'organizzazione; egli è infatti incaricato di intrattenere la corrispondenza con gli artisti, con la stampa, di seguire la formazione e l'operato delle giurie, l'allestimento delle sale, le vendite, l'organizzazione degli eventi ufficiali e, non per ultimo, di monitorare l'andamento dell'esposizione durante i mesi di apertura, che ricoprono generalmente il periodo che va dalla Primavera all'Autunno inoltrato.

Fin dal 1895 dunque, la Biennale è tenuta in piedi da un apparato che fa riferimento soprattutto alla figura del segretario generale, il quale si ritrova a dover affrontare non poche questioni spinose; tra queste, lo scandalo che vede come protagonista il quadro *Il Supremo Convegno* (1895) del pittore Giacomo Grosso.⁴⁸ Il dipinto in questione diviene motivo di accese polemiche nei confronti dell'organizzazione per il fatto di rappresentare un libertino che giace in una bara, circondato da nudi di donne-simbolo dei piaceri e dei vizi di cui egli era stato schiavo in vita. Il patriarca di Venezia si scaglia contro la Biennale, proibendo ai cattolici di recarvisi. Grosso è un artista tutt'altro che ribelle, insegna all'Accademia di belle arti di Torino, tuttavia, di fronte a un tale provvedimento, viene istituita una Commissione di letterati, con a capo Antonio Fogazzaro, uno degli scrittori più noti del tempo, cattolico ma con una visione più aperta e meno bigotta.⁴⁹

Tale commissione, dopo attente riflessioni, stabilisce con una lettera che il quadro non si può ritenere oltraggioso, in quanto rappresentazione di un'allegoria.

Inutile dire che l'intera questione porta il dipinto di Grosso a godere di immediata fama, così che, non solo viene venduto, anche se poco dopo finisce bruciato in un incendio su una nave diretta in America, patria dell'acquirente ma addirittura vince il Premio Popolare, il trofeo assegnato dal pubblico.⁵⁰

⁴⁷ R. Camurri, *Fradeletto Antonio*, in "Dizionario biografico degli italiani", vol. 49, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1997, pp. 576-578

⁴⁸ [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-grosso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-grosso_(Dizionario-Biografico)/) (consultato in data 15 marzo 2022)

⁴⁹ Cfr. Documenti in ASAC relativi alla vicenda e S. Portinari, *Fogazzaro e le arti*, in *Album Fogazzaro*, a cura di A. Chemello e F. Finotti, Accademia Olimpica, Vicenza 2011, pp. 151-156

⁵⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-grosso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-grosso_(Dizionario-Biografico)/) (consultato in data 15 marzo 2022)

A vincere il Premio internazionale della città di Venezia ed il Premio internazionale del Governo sono invece, rispettivamente, *La figlia di Jorio* (1895) di Francesco Paolo Michetti e *Ritorno al paese natio* (1895) di Giovanni Segantini.⁵¹

Michetti e Segantini sono due pittori che incarnano molto bene le tendenze artistiche di fine Ottocento, le quali caratterizzano, di fatto e non senza polemiche, tutte le Biennali di Fradeletto dalla prima all'ultima, nel 1914.⁵²

1.3 L'allestimento e il contenuto delle sale espositive

I cataloghi della Biennale rappresentano una risorsa imprescindibile da cui iniziare a scoprire come erano effettivamente organizzati gli spazi della mostra: quali tematiche erano affrontate, quanti e quali artisti erano ospitati e con quali opere.⁵³

Partendo da questo importante strumento e arricchendo la ricerca con materiali d'archivio quali testimonianze, registri, carteggi, ricevute di pagamento e pubblicazioni, è possibile delineare, nell'ambito della Biennale veneziana, il corso della storia dell'arte mondiale, di quella europea e, più nello specifico, italiana.

Venezia infatti, ospitando la Biennale, è come una lente attraverso la quale è possibile indagare lo sviluppo artistico delle numerose realtà territoriali della penisola, che vanno incrociandosi l'un l'altra e inserendosi ampiamente nel dibattito artistico mondiale; il tutto instaurando legami fondamentali con contesti internazionali (i quali influenzano e sono a loro volta influenzati dall'arte italiana), in un periodo di tempo esteso tra il 1895 e i nostri giorni.

La Biennale di Venezia è un evento che riflette inevitabilmente le tendenze artistiche dell'epoca in cui si svolge e avere la possibilità di studiarlo così approfonditamente ci dà modo, a oggi, di avere una visione sia d'insieme dell'arte mondiale che circoscritta a determinate realtà, non meno interessanti.

I metodi di allestimento e gli spazi adibiti all'esposizione variano nel corso del tempo, così come il loro contenuto, che si rinnova ma resta sempre fedele a una visione di cui è portavoce il segretario generale e che è supportata dagli altri membri dell'organizzazione della Biennale.

⁵¹ A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, op. cit., p. 18

⁵² I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957, p. 45

⁵³ Occorre precisare che i macro-temi che danno il titolo ad ogni Biennale corrispondono ad una tendenza a voler associare un argomento comune alle opere degli artisti presenti in esposizione. Tale tendenza però si sviluppa a partire dagli anni Settanta e non coinvolge le Biennali precedenti.

Fradeletto, infatti, svolge il proprio lavoro a stretto contatto e in collaborazione con numerosi altri personaggi coinvolti nell'organizzazione, raggruppati in due comitati e in una commissione consultiva.⁵⁴ Alla prima Biennale del 1895 le sale espositive sono quindici e ognuna è contenuta all'interno dell'edificio Pro Arte.⁵⁵ Questo nucleo di spazi iniziale viene poi notevolmente ampliato, basti pensare che già alla Biennale successiva, nel 1897, le sale raddoppiano mentre ad oggi l'evento si estende in tutta la città, coinvolgendo anche numerosi eventi collaterali.⁵⁶ Ogni sala dell'edificio Pro Arte è indicata con una lettera, in ordine alfabetico.⁵⁷ Inizialmente, quindi, le ampie stanze non hanno una denominazione che faccia chiaro riferimento al loro contenuto ma sono comunque spazi organizzati in modo da raggruppare gli artisti, grossomodo per aree geografiche, anche se a esporre sono in prevalenza artisti italiani. Dalle fotografie d'epoca è possibile conoscere l'allestimento interno delle sale, con i dipinti affissi ad ogni parete in modo da sfruttare tutto lo spazio e le poltroncine per i visitatori al centro delle stanze. Sopra la porta d'ingresso, infine, vi è un fregio con su scritta la lettera per denominare la sala (**Fig. 1**).⁵⁸

La sala A è dedicata interamente ad accogliere alcuni degli artisti internazionali ammessi, tra cui spiccano i nomi del britannico John Everett Millais e dello statunitense James Abbott Whistler. Il primo, tra i fondatori della confraternita inglese dei Preraffaeliti, partecipa con due dipinti che fanno però parte della seconda fase della sua produzione, rivolta ad uno stile che si discosta apertamente da questo tipo di arte e si rivolge alla ritrattistica e a scene storiche, più che all'attenzione per il naturalismo e per una pittura ricca di dettagli, come aveva fatto in precedenza.⁵⁹

Fra gli artisti stranieri alla Biennale del 1895 figurano dunque artisti celebri e moderni come il già citato Whistler ma anche il simbolista Franz Von Stuck (nella sala K, dedicata agli artisti provenienti da Polonia e Germania).⁶⁰

⁵⁴ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895 – 1968: from Salon to goldfish bowl*, op. cit., pp. 32-33

⁵⁵ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 7

⁵⁶ *Seconda esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1897*, Premiata stabil. Ferrari, Venezia 1897. Dal nucleo iniziale del palazzo Pro Arte, la Biennale poi si espande e arriva a coinvolgere anche i Giardini nel 1907, con la costruzione dei padiglioni nazionali che ha pieno sviluppo negli anni '30, e in seguito, numerosi altri spazi, tra cui, importantissimo, è l'Arsenale, sede della mostra a partire dal 1980.

⁵⁷ *Prima Esposizione d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., p. 7

⁵⁸ Sempre presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (ASAC) è possibile consultare una ricca sezione fotografica che conserva tutte le immagini d'epoca relative alla Biennale, comprese quella più antica, del 1895. Grazie a questa importante documentazione ci è possibile ricostruire i primi allestimenti delle sale.

⁵⁹ *Correction: Pre-Raphaelites in the 1860s: II* in "The British Art Journal", vol. 5, no. 2, 2004, pp. 3–14, <http://www.jstor.org/stable/41615287> (consultato in data 22 Febbraio 2022)

⁶⁰ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, op. cit., pp. 135, 144

Tuttavia, a detta della critica di poco successiva, non si può ignorare la mancanza di un invito all'arte francese, che pure era stata culla, con i realisti e gli impressionisti, dei successivi sviluppi artistici di metà e fine Ottocento, e da cui avevano attinto anche molti dei partecipanti alle prime edizioni della Biennale.⁶¹ Solo successivamente, nel 1910, vengono dedicate una retrospettiva a Courbet e una personale a Renoir.⁶² A farla da padrone, alle prime edizioni della Biennale di Venezia è, invece, l'arte più "ufficiale" della seconda metà dell'Ottocento italiano.⁶³

1.4 Artisti toscani alle prime edizioni della Biennale

La Biennale si apre a cinque anni dalla fine del secolo, presentando un concentrato di arte che alla storia di quel secolo risulta fortemente legata. La grande eredità degli artisti che dalla metà dell'Ottocento avevano contribuito a sviluppare e diffondere un'arte innovativa per l'epoca non va sprecata e viene accolta con favore dalle generazioni immediatamente successive.

Giunti alla fine del secolo, la pittura dei macchiaioli, nati in Toscana nel corso dell'Ottocento, viene metabolizzata dagli artisti italiani, che, lentamente, si muovono in direzione di ulteriori passi avanti.⁶⁴

Come accaduto in precedenza però, è la Francia a gettare le basi di questo progresso. A Parigi, nel 1886, anno dell'ultima mostra degli Impressionisti, Georges Seurat dipinge un quadro emblematico e che conduce già al superamento della tecnica impressionista, aprendo le porte al *neoimpressionismo*.⁶⁵ Il dipinto in questione è *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte* (1884-86) e la tecnica con cui è realizzato è il puntinismo, la cui influenza in Italia porta alla nascita del divisionismo, alla fine dell'Ottocento.⁶⁶

⁶¹ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., p. 53. Mononi cita, a tal proposito, il passo di una critica di A. Soffici apparsa su *La Voce* nel 1909, nel quale lui stesso lamenta una mancanza da parte della Biennale per non aver invitato a partecipare artisti come Degas, Manet, Monet, Cézanne; a suo parere coloro che davvero avrebbero potuto indicare nuovi cammini da percorrere nell'arte.

⁶² A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, op. cit., pp. 14-16

⁶³ *Sargent and Venice*, catalogo della mostra a cura di W. Adelson, E. Oustinoff, G. Romanelli, (Venezia, Museo Correr), Mondadori, Milano 2007, p. 48

⁶⁴ T. Parsons, I. Gale, *La nascita dell'arte contemporanea, Postimpressionismo*, Giunti, Firenze 2000, pp. 48-49

⁶⁵ M. Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul divisionismo italiano*, in "Arte Lombarda", N. 50, 1978, pp. 131-133

⁶⁶ M. Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul divisionismo italiano*, in "Arte Lombarda", op. cit., pp. 131-133

In questo frangente, però, la Biennale non è ancora pronta a una novità troppo spinta. Molti artisti, infatti, sono al tempo ancora concentrati sull'elaborazione e l'emulazione delle novità epocali date dalla pittura "della macchia" e di quella impressionista ma ciò non significa che non riescano ad assorbire anche stimoli più attuali. Tuttavia, se da una parte fa scandalo, a posteriori, che il gruppo impressionista non venga invitato, non mancano invece alle prime Biennali esponenti diretti del movimento dei macchiaioli, emblema della pittura italiana dell'Ottocento e apparsi a Venezia già prima del 1895.⁶⁷

1.4.1 Filadelfo Simi e Alceste Campriani si affacciano alla Biennale nel 1895

Nel 1895, quando viene aperta al pubblico la prima Biennale di Venezia, alcuni dei fondatori dei macchiaioli sono già scomparsi ma altri continuano a esporre e a partecipare alla vita artistica dell'epoca, in maniera pressoché continuativa. Tra gli esponenti dello storico gruppo a essere ancora in attività alla fine del secolo è senz'altro il toscano Giovanni Fattori, che presenza regolarmente alla Biennale, fino all'edizione del 1905.⁶⁸

I soggetti dei dipinti, talvolta dei disegni e delle incisioni ad acquaforte che l'artista espone, ripropongono scene di paesaggi e di vita campestre, come *Butteri Maremmani* (1895), in linea con i temi veristi emulati dai macchiaioli a partire dalla metà del secolo.⁶⁹

Anche Telemaco Signorini, assiduo frequentatore del Caffè Michelangiolo e parte del gruppo dei macchiaioli, partecipa alle Biennali di fine secolo, precisamente alla seconda e alla terza, prima di morire nel 1901, qualche anno prima della scomparsa di Fattori.

Si assiste, anche da parte sua, alla proposta di molte scene di paesaggi, di vedute fiorentine ma anche di luoghi al di fuori dei confini toscani e italiani. Signorini, infatti, viaggia molto, conosce, si sposta con interesse e questa voglia di ampliare le sue vedute lo avvicina alla tecnica impressionista, che utilizza negli ultimi anni di lavoro.⁷⁰

⁶⁷ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., p. 53

⁶⁸ *Fattori*, catalogo della mostra a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio editori, Venezia 2015, p. 231

⁶⁹ S. Bietoletti, *Per l'avvenire dell'arte, Pensieri dei macchiaioli sulla pittura moderna*, in *I Macchiaioli*, Op. cit., pp. 51-63

⁷⁰ *Telemaco Signorini, una retrospettiva*, catalogo della mostra a cura di Comune di Firenze, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Province di Firenze, Pistoia e Prato, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (Firenze, Palazzo Pitti), Artificio, Firenze 1997, pp. 94-96

L'estrema influenza che i macchiaioli hanno, al tempo, è testimoniata non solo dall'operato degli altri artisti dell'epoca e dei decenni immediatamente successivi, ma anche dalla considerazione riservatagli dopo la morte dagli stessi apparati organizzativi della Biennale.⁷¹ Nel 1909 infatti, ancora durante la dirigenza di Fradeletto, la Biennale ospita, tra le altre cose, una mostra individuale con le opere di Fattori e Signorini che Vittorio Pica, con la sua critica sul catalogo della Biennale di quell'anno non esita a definire "i rivoluzionari della tavolozza".⁷² Questo può fornirci una chiara misura di quanto questi artisti fossero considerati spartiacque all'epoca, anche perché il loro tipo di pittura, frutto a sua volta delle suggestioni francesi, che non vengono mai abbandonate, non resta fermo al territorio toscano e neppure immutato ma si diffonde su tutta la penisola differenziandosi di zona in zona grazie agli artisti in continuo fermento.⁷³

Tuttavia, anche all'interno dello stesso territorio toscano le esperienze si differenziano e se consideriamo la prima Biennale, dal catalogo è possibile constatare come nella stessa sala, la C, la più ampia e centrale, in cui si trovano le opere di Giovanni Fattori, sono esposti anche due dipinti di un altro artista toscano all'epoca affermato: Filadelfo Simi.⁷⁴

Simi è un pittore versiliese, classe 1849, diplomato all'Accademia di Firenze e poi a Parigi allievo per qualche anno di J.L. Gérôme, artista tra i più accademici della capitale francese all'epoca. A Parigi il giovane artista subisce, però, anche l'influenza dei pittori della scuola di Barbizon e al suo rientro in Italia, nel 1878 porta in patria tutti questi stimoli.⁷⁵

Tornato in Italia il pittore continua a lavorare senza sosta, partecipando a molte esposizioni; il suo è uno stile tutto personale, che si sofferma principalmente sull'elaborazione del verismo e da cui nascono opere quali *La Tisica* (1881) e *I Giocatori di morra* (1882).⁷⁶

⁷¹ *Il Nuovo oltre la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo toscano*, catalogo della mostra a cura di T. Panconi (Montecatini Terme, Terme Tamerici), Pacini editore, Pisa 2009, pp. 25-46. Secondo l'autore, i Macchiaioli danno avvio ad un vero e proprio processo di ammodernamento che si estende non soltanto alla loro epoca ma anche ai decenni successivi, almeno fino alla fine dell'Ottocento, tale è la portata delle loro scoperte in ambito artistico.

⁷² *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1909, Catalogo Illustrato*, Premiate Officine Grafiche Ferrari, Venezia 1909, p. 132

⁷³ *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti di un convegno a cura di M. Hansmann, M. Seidel (Firenze, Kunsthistorisches Institut), Marsilio editori, Venezia 2005, pp. 312-315. Secondo gli autori, gli ultimi tre decenni del XIX secolo corrispondono al periodo di pieno sviluppo del verismo italiano. Si tratta di un periodo nel quale gli artisti guardano molto ai macchiaioli, in molti casi ne sono allievi diretti.

⁷⁴ *Catalogo illustrato della I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, op. cit., pp. 89, 132

⁷⁵ P. Lazzeri, *Filadelfo Simi: uno dei più interessanti pittori dell'Ottocento*, in "Il Tirreno", 10 agosto 1958

⁷⁶ A. Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi, un uomo, un artista*, Pacini editore, Pietrasanta, 1996, p. 28

Simi viene definito da molti, all'epoca, macchiaiolo, post-macchiaiolo, quattrocentista ma la verità è che nella sua ricerca pittorica si attiene principalmente al vero, senza troppe distinzioni, creando piuttosto un proprio stile individuale che viene molto apprezzato all'epoca, visto che questo artista espone a Venezia già prima della Biennale, nel 1887, alla VI Esposizione Nazionale Artistica.⁷⁷

A questa esposizione il pittore partecipa con un dittico intitolato *I Genitori* (1887) e il dipinto *Un riflesso dell'arte di Botticelli* (1887), il quale, come si apprende da una lettera autografa del pittore indirizzata al Comitato dell'Esposizione, viene acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove tutt'ora è esposto.⁷⁸

Forte di questo successo Filadelfo Simi viene chiamato a esporre molto all'estero, mentre quando si trova in Italia si rifugia nella sua casa di Stazzema, piccolo paese sulle montagne versiliesi, in Toscana, oasi di pace, luogo in cui dipinge *Le Parche*, che espone alla prima Biennale di Venezia nel 1895 assieme al dipinto *Bice (Iridescenza della madreperla)*.

Tra i documenti dell'epoca è conservata una lista ufficiale degli invitati alla prima Biennale, organizzata e divisa per territori e il Simi risulta nell'elenco dei "Toscani" assieme a Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Francesco e Luigi Gioli e Adolfo Tommasi, tutti grandi esponenti della tradizione pittorica ottocentesca toscana.⁷⁹

Nello stesso fondo è conservata anche una lettera dell'artista, indirizzata alla Biennale, nella quale aggiorna gli uffici organizzativi sul suo indirizzo; dunque, c'è traccia della sua partecipazione alla mostra ma le sue due opere esposte non risultano vendute in quell'occasione.⁸⁰

Nel catalogo della prima edizione, il Simi viene descritto come artista che è "tra i più eletti artefici della moderna pittura toscana"⁸¹ ma nonostante questa importante considerazione partecipa una sola volta alla Biennale, per poi essere riproposto con due opere nel 1928, cinque anni dopo la morte, come parte di un'esposizione sulla pittura dell'Ottocento italiano, assieme

⁷⁷ A. Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi, un uomo, un artista*, op. cit., p. 18

⁷⁸ ASAC, collezione "Autografi" cartella b.015: Lettera 25 novembre 1887 indirizzata al Comitato dell'Esposizione nazionale artistica di Venezia

⁷⁹ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b001

⁸⁰ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944" faldone b.002: Lettera 12 maggio 1894

⁸¹ *Catalogo illustrato della I Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, op. cit., p. 132

ai principali esponenti dei macchiaioli, dei divisionisti e dell'impressionismo italiani: Fattori, Lega, Cabianca, Signorini, Segantini, Pellizza da Volpedo, De Nittis, Zandomeneghi.⁸²

Il Simi è dunque un artista toscano che gode di grande considerazione tra i contemporanei e il cui valore risulta riconosciuto anche da Fradeletto e dalla Biennale, questo nonostante la scarsa partecipazione dell'artista alla mostra, non sappiamo se volontaria o per mancanza di inviti.⁸³

La seconda opzione pare improbabile ma non è da escludere.

A essere invece regolarmente presente alla Biennale fino al 1926, è un altro artista legato al territorio toscano, Alceste Campriani.

Egli non è un artista di diretta provenienza toscana e infatti alla prima Biennale del 1895 partecipa figurando tra gli invitati sotto la voce "Artisti Napoletani".⁸⁴

L'operato di questo pittore è, però, fortemente significativo per una città in particolare, molto vicina alla Versilia di Simi: Lucca, luogo che all'epoca sta attraversando un periodo di stasi dal punto di vista artistico e questo nonostante il resto del territorio toscano sia invece in grande fermento dopo l'arrivo dei macchiaioli.⁸⁵

Campriani è originario di Terni e frequenta l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove diventa amico del più celebre Giuseppe De Nittis e con lui entra a far parte della scuola di Resina.⁸⁶

De Nittis è esponente massimo di questa scuola di sperimentatori molto vicini agli ideali e al modo di procedere dei macchiaioli toscani⁸⁷, il cui tramite a Napoli è al tempo Adriano Cecioni, che si trasferisce stabilmente nella città partenopea dopo il 1864 e diventa grande amico di De Nittis.⁸⁸

De Nittis espone molto anche in Toscana e viaggia ripetutamente a Parigi, dove attinge dall'arte verista e dal modo di vedere impressionista.⁸⁹

In questa città le sue opere hanno un grande successo e soprattutto grazie ad un mercante francese di nome Goupil che commissiona a lui e a esponenti della scuola di Resina numerose

⁸² *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1928, pp. 27-30

⁸³ In archivio ASAC non ho riscontrato ulteriori documenti o lettere al riguardo.

⁸⁴ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b001: Lista "Artisti Napoletani"

⁸⁵ *Arte a Lucca 1900-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Borelli, op. cit., p. 6

⁸⁶ *Ivi*, pp. 20-25

⁸⁷ Questo per la loro aderenza al dato reale, al procedere en plein air e con una pittura "di macchia", lontano dall'accademismo dell'epoca e che riconosceva nel paesaggio uno dei generi degni di rappresentazione.

⁸⁸ F. Mazzocca, *De Nittis*, in "Art e Dossier", n. 296, febbraio 2013, pp. 9-15

⁸⁹ *Ibidem*

altre opere. Tra gli artisti coinvolti vi è anche il Campriani, che vanta una collaborazione stabile con Goupil, tanto da avere un regolare contratto con lui fino al 1884.⁹⁰

In Campriani, comunque, la pittura francese dell'epoca non attecchisce totalmente e rimane, anzi, legato più al vedutismo napoletano; inoltre, anche lui intrattiene una corrispondenza diretta con Cecioni e anche con Signorini.⁹¹

I numerosi viaggi caratterizzano l'esperienza di Campriani, che negli anni Ottanta e Novanta del Diciannovesimo secolo si sposta in Belgio, Baviera e anche Venezia, perfezionando sempre di più la sua tecnica, nella quale la stesura cromatica dei toni abbandona progressivamente l'impianto disegnativo.⁹²

Nel 1900, infine, il Ministero lo nomina direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, incarico che ricopre fino al pensionamento, nel 1921.⁹³

Da questo momento in poi la storia artistica della città riceve un impulso decisivo a progredire e negli anni successivi l'arte lucchese e della Versilia si afferma con maggior determinazione, andando a incrementare anche la presenza di questi artisti alla Biennale di Venezia.

1.5 Artisti lucchesi alle Biennali di Antonio Fradeletto: 1895 - 1914

Quando Alceste Campriani diventa direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, a cinquantadue anni, viene visto con diffidenza dai colleghi lucchesi. Lucca è, al tempo, "Questo tranquillo e riposto angolo di Toscana [...] terra classica di temperanza e di misura, esempio d'attaccamento secolare alle antiche forme repubblicane, anche se regolate dall'oligarchia".⁹⁴

All'inizio dell'Ottocento la città è governata dai democratici di stampo francese, poi diventa repubblica, in seguito principato dei Baciocchi, e ancora, per breve tempo, dominio del Re di Napoli e dopo dell'Imperatore d'Austria; viene, infine, ammessa, dopo mezzo secolo, al Granducato di Toscana e dieci anni, dopo al Regno d'Italia.⁹⁵

Così come a livello storico-politico, anche su quello artistico la città è piuttosto lenta di fronte agli importanti cambiamenti dell'epoca:

⁹⁰ *Arte a Lucca 1900-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Borelli, op. cit., pp. 20-25

⁹¹ R. Papini, *Alceste Campriani, Dopo cento anni dalla nascita*, Accademia lucchese di Scienze Lettere ed Arti, Lucca 1950, p. 22

⁹² Ivi, pp.23-24

⁹³ F. Mancini, *I quattro periodi della pittura di Campriani*, in "Il Nuovo Corriere", 7 febbraio 1950

⁹⁴ R. Papini, *Alceste Campriani, Dopo cento anni dalla nascita*, op. cit., p. 27

⁹⁵ Ibidem

Classicismo, romanticismo, quadro storico, quadro di genere s'erano successi e mescolati senza strepito e senza dramma, accompagnandosi a braccetto ogni volta che era cambiato il tipo e il tono dell'arte nel più vasto mondo, ma piano piano, col passo di chi se n'accorge in ritardo, con la precauzione che conviene ai benpensanti, ché i mutamenti rapidi turbano.⁹⁶

Questo adattamento cauto alle novità artistiche dell'epoca subisce una scossa con l'arrivo di Campriani. Fino ad allora a Lucca dominava una tendenza artistica affine alla pittura di Luigi Norfini e Michele Marcucci, due artisti lucchesi, appartenenti a generazioni diverse ma immobilizzati sugli stessi concetti di arte romantica e sostanzialmente accademica. Praticamente, il Norfini si propone come "ponte" tra il quadro classico-storico (con sguardo rivolto ai quattrocentisti e soprattutto a Raffaello) e quello patriottico, con una pittura però ormai trapassata e che sensatamente viene definita "docile e imburata, casta e senza nervi, che si prestava di buona grazia a tutti i soggetti, compresi quelli di chiesa, purché il disegno fosse impeccabile e pontificale e il colore rivestisse la forma come una tinta il barattolo."⁹⁷

Michele Marcucci, seppur di una generazione successiva rispetto a Norfini, continua a portare avanti questo tipo di arte, rivolta all'ispirazione al mondo classico e soprattutto, poco originale anche perché basata sulla copia degli esempi precedenti alla sua epoca. Tutto questo avviene nonostante le scoperte dei macchiaioli fossero ormai di quarant'anni precedenti, ma a Lucca non c'è alcuna traccia di loro, come se non fossero mai esistiti.

Il critico d'arte Riccardo Papini scrive: "La pittura a Lucca s'era insomma messa a sedere in una molleggiata poltrona di velluto granato con frange d'oro, di stile fra neo-classico e romantico, e, soddisfatti la coscienza e i committenti, vi s'era addormentata. Svegliata di soprassalto dall'arrivo di Campriani [...]."⁹⁸

Alceste Campriani alla guida dell'Istituto di Belle Arti significa un cambio di rotta decisivo per gli artisti dell'epoca, innanzitutto per il fatto che lui, invece, sulla pittura dei macchiaioli e dei veristi italiani si è sviluppato.

Questo impulso al progresso, seppur tardo, investe senza precedenti gli artisti lucchesi, soprattutto quelli ancora studenti, e si rispecchia anche nella loro partecipazione alla Biennale

⁹⁶ R. Papini, *Alceste Campriani, Dopo cento anni dalla nascita*, op. cit., p. 27

⁹⁷ Ivi, p. 28

⁹⁸ Ivi, pp. 28-29

di Venezia. Essi aumentano gradualmente rispetto ai primi anni di apertura dell'esposizione e questo perché, sia Lucca che la Versilia, si aprono alle tendenze artistiche più aggiornate, le assorbono sempre di più, diventando inoltre luoghi di ritrovo per molti personaggi di spicco dell'epoca, che danno vita a ricercati circoli frequentati da alcuni tra i più illustri personaggi di fine Ottocento e del Novecento: Giacomo Puccini, Plinio Nomellini, Galileo Chini, i fratelli Tommasi, Ugo Ojetti, Ardengo Soffici.

1.5.1 1895 - 1899: la partecipazione dei primi lucchesi

Alle prime due edizioni della Biennale di Venezia, nel 1895 e nel 1897, la presenza di artisti lucchesi è quasi inconsistente, a testimonianza di quanto l'arte di questa città fosse ormai da tempo assopita e incapace di produrre qualcosa di rilevante per l'epoca.

Alceste Campriani, al tempo, non è ancora giunto a Lucca e risulta quindi tra gli invitati sotto la dicitura 'Artisti napoletani'.⁹⁹ Il pittore partecipa con una veduta, che effettivamente rimanda ai suoi luoghi di origine ed è intitolata *Scirocco sulla costiera di Amalfi* (1890-1895).¹⁰⁰

Il quadro rispecchia le caratteristiche della scuola di Resina, di cui Campriani fa parte insieme a De Nittis e riscuote anche un grande successo alla Biennale, dato che viene acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, dove tutt'oggi si trova.¹⁰¹

Filadelfo Simi, anche lui partecipante alla prima Biennale, è invece un pittore enormemente legato alla Versilia, dove produce anche le due opere portate in mostra.¹⁰² Egli, però, si astiene dal partecipare alle edizioni successive, anche se la questione desta dubbi, dal momento che in realtà figura nella lista degli artisti da invitare alla Biennale del 1897.¹⁰³ Non sappiamo cosa sia effettivamente successo, da qui in poi, tra il Simi e la Biennale, perché non ci sono altri documenti trovati in archivio sulla questione ma certo è che la considerazione per questo artista

⁹⁹ Le sale espositive non sono ancora contrassegnate con la provenienza degli artisti che vi espongono. La denominazione fa riferimento alle liste che raccolgono i nomi degli artisti partecipanti, presenti in archivio ASAC a Venezia, in questo caso divise per i loro luoghi di provenienza.

¹⁰⁰ V. Pica, *Artisti contemporanei: Alceste Campriani*, in "Emporium", n.102, vol. XVII, Istituto italiano di Arti grafiche, Bergamo 1903, pp. 405-416

¹⁰¹ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b002: è conservato il contratto di vendita dell'opera, datato 19 settembre 1895. Nello stesso faldone è inoltre presente un documento, datato 22 novembre 1895, che attesta l'avvenuta spedizione dell'opera a Roma, con indirizzo il 'Ministero della Pubblica Istruzione' per la 'Galleria d'Arte Moderna di Roma'.

¹⁰² A. Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi, un uomo, un artista*, op. cit., p. 40

¹⁰³ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b007

non si affievolisce.¹⁰⁴ Alla mostra del 1897, a essere nuovamente presente invece è Alceste Campriani, che risulta stavolta tra gli artisti “Ammessi”, dunque in grado di esporre solo con il lasciapassare della giuria di accettazione.¹⁰⁵ Così come il Campriani, a ottenere esito positivo dalla stessa giuria è anche Giorgio Lucchesi, un artista molto riservato e che proviene proprio da Lucca.¹⁰⁶ Lucchesi aveva partecipato a Venezia anche all’Esposizione Nazionale del 1887.¹⁰⁷ Si può dire che egli sia il primo artista partecipante alla Biennale di Venezia a essere legato a tutto tondo alla città toscana; a Lucca nasce, nel 1855, si forma, vive e lavora, senza mai spostarsi e trascorrendo un’esistenza molto pacata nel suo studio presso palazzo Pfanner, storica dimora all’interno delle mura cittadine. Una pace e una serenità del vivere che si rispecchiano anche nelle tele di questo artista: principalmente nature morte dal sapore fiammingo e intrise da un’aura di estrema tranquillità.¹⁰⁸

Giorgio Lucchesi partecipa per la prima volta alla Biennale con una tela dal titolo *Tralci d’uva* (1890-1895), si tratta, appunto, di una natura morta, genere al quale è particolarmente legato; così come il suo stile pittorico, in questa fase, è legato a un’attenta indagine del dato reale ma elaborata in maniera molto personale.¹⁰⁹

D’altra parte, è da riconoscere, in Lucchesi, una sorta di disinteresse per le scoperte rivoluzionarie del movimento dei macchiaioli, che comunque aveva sperimentato, in favore di un’arte indirizzata maggiormente alla purezza della forma, volta anche al passato e veicolata inizialmente dagli insegnamenti di Luigi Norfini, di cui era stato allievo appassionato negli anni giovanili all’Istituto di Belle Arti di Lucca.¹¹⁰

Il Lucchesi non dipinge solo nature morte, che prendono il sopravvento all’incirca dagli anni Settanta del diciannovesimo secolo, ma anche paesaggi, ritratti, scene di genere, il tutto però reso con una minuziosità formale che innalza i soggetti a un’altra dimensione, sebbene siano gli stessi soggetti scelti anche dai più “ribelli” macchiaioli.¹¹¹

¹⁰⁴ Rimando in questo caso al paragrafo 1.4 *Artisti toscani alle prime edizioni della Biennale*, in cui approfondisco la presenza di Filadelfo Simi alla Biennale di Venezia.

¹⁰⁵ ASAC, Fondo storico, serie “Arti Visive 1895-1944”, faldone b007

¹⁰⁶ ASAC, Fondo storico, serie “Arti Visive 1895-1944”, faldone b007: il documento riporta anche la firma di Fradeletto.

¹⁰⁷ Per l’approfondimento sulla partecipazione di Lucchesi all’Esposizione nazionale del 1887 rimando al paragrafo 1.1 *Prima della Biennale: l’Esposizione Nazionale del 1887*

¹⁰⁸ F. Pieri, *Giorgio Lucchesi*, in “Arte e Artisti”, 1 agosto 1901

¹⁰⁹ *Seconda Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1897, Catalogo Illustrato*, Premiato stabil. tipo-litografico Carlo Ferrari, Venezia 1897, p. 25

¹¹⁰ L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario...*, op. cit., pp.6-7

¹¹¹ Ivi, pp. 30-34

Ironia della sorte, nel 1900 il Ministero propone a Lucchesi di diventare direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, incarico che rifiuta e viene poi affidato ad Alceste Campriani. Questo ci dà la misura di quanto il Lucchesi sia estremamente riservato e chiuso.¹¹²

Non lascia mai la sua città, nonostante molte delle sue opere siano acquistate da importanti personalità (sovrani, esponenti politici, pinacoteche), anche all'estero, e si ritira dalla scena subito dopo la Prima guerra mondiale, decenni prima rispetto alla morte, che avviene nel 1941. Il rifiuto dell'incarico di direttore e il prematuro abbandono della vita artistica avvengono perché in fondo il Lucchesi vedeva nella sua arte qualcosa di estremamente intimo e soprattutto poco legato alla contemporaneità artistica dell'epoca; dunque, non ideale a essere trasmesso ad altri, a suo parere.¹¹³ Per questi motivi, espone alla Biennale di Venezia soltanto una seconda e ultima volta, nel 1899.¹¹⁴ Tuttavia, l'arte di Lucchesi non appare mai fuori dalle mode del tempo, come lui crede, infatti i quadri vengono venduti a prezzi altissimi e anche la natura morta esposta a Venezia nel 1897 viene venduta.¹¹⁵

Nonostante ci siano notizie bibliografiche che affermano la vendita dell'opera però, negli archivi non è stata rinvenuta alcuna testimonianza della vendita.¹¹⁶

Non c'è traccia del quadro nel registro vendite ufficiale dell'edizione della Biennale del 1897 e neppure nella corrispondenza tra l'artista e gli uffici della Biennale.¹¹⁷

Non c'è nemmeno una traccia fotografica del quadro presso l'archivio ASAC e queste lacune hanno fatto supporre che il dipinto *Tralcio e grappoli d'uva* di Lucchesi esposto alla pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca, dove due sale e un corridoio al piano nobile sono dedicate alle collezioni del Novecento, sia lo stesso esposto dall'artista o alla Biennale del 1897 o all'Esposizione Nazionale di dieci anni prima.¹¹⁸

Questo perché il dipinto di Palazzo Mansi manca di datazione ma ulteriori accertamenti fatti sul retro del quadro, che non riporta alcun timbro della Biennale, assieme al fatto che non ci siano testimonianze di acquisti fatti dalla pinacoteca alla Biennale, hanno escluso questa eventualità, anche se non al cento per cento.

¹¹² L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario...*, op. cit., pp. 30-34

¹¹³ Ivi, pp. 37-38

¹¹⁴ *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1899, Catalogo Illustrato*, Premiato stabil. tipolitografico Carlo Ferrari, Venezia 1899, p. 25

¹¹⁵ L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario...*, op. cit., pp. 40-45

¹¹⁶ ASAC, serie "Artisti", numero di inventario 25467, cartella "Giorgio Lucchesi"

¹¹⁷ ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b007

¹¹⁸ *Toscana '900, guida ai musei*, a cura di B. Tosti, Skira, Milano 2015, p.150

Infatti, il retro del quadro, esaminato assieme alla curatrice delle collezioni di Palazzo Mansi, la Dott.ssa Giulia Coco, sembra sia stato rinforzato con dei supporti in legno che potrebbero aver coperto eventuali segni, timbri o etichette. Non è impossibile che un artista come Lucchesi, estremamente legato alla propria città, avesse conservato un quadro esposto a tali importanti eventi o che proprio la pinacoteca principale di Lucca lo avesse acquistato, data la grande considerazione e rispetto di cui questo pittore godeva presso i concittadini.

Anche gli artisti dell'epoca conoscono Lucchesi e sono consapevoli delle sue grandi abilità di pittore, tanto che è Plinio Nomellini, assiduo frequentatore di Lucca e della Versilia, dove si trasferisce per circa un decennio all'inizio del Novecento, a definire l'artista "il fenomeno Lucchesi".¹¹⁹

Alla Biennale successiva però, del 1899, Lucchesi riesce a concludere una vendita con successo e questa volta si hanno testimonianze dirette: ci sono varie lettere¹²⁰ che attestano una trattativa in corso sul prezzo del dipinto *Al calvario* (1899) e una lettera finale datata 29 novembre 1899 da parte dell'ufficio dell'esposizione, con la quale viene inviata a Lucchesi la notifica della Banca d'Italia da firmare per la riscossione di duemiladuecento lire, prezzo a cui il suo dipinto era stato venduto, anche se non si riesce a capire a chi.¹²¹

Chi non riesce a portare a buon fine delle vendite neppure in questa edizione è, invece, il Campriani che partecipa con due dipinti a olio: *Pastorale* e *Ultimi raggi*, entrambi del 1899, esposti nella Sala Q, quella della corporazione dei pittori e scultori italiani.¹²²

La Biennale del 1899, rispetto alle edizioni precedenti, inizia ad accogliere più personali dedicate a singoli artisti, come la mostra individuale di Francesco Paolo Michetti, Aristide Giulio Sartorio e Franz Von Lenbach e anche una sezione per le arti decorative.¹²³

Questa edizione vede anche l'ingresso, per la prima volta all'esposizione, di altri grandi artisti toscani: Giorgio Kienerk, Plinio Nomellini, Lodovico Tommasi, ovvero coloro che costituiscono una seconda generazione di macchiaioli, dal momento che affondando le radici della propria arte negli insegnamenti di Fattori, Cecioni, Signorini, Lega ma li aggiornano. Questi artisti, spinti dall'indagine degli impressionisti sulla resa della luce, mettono in relazione

¹¹⁹ L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario...*, op. cit., pp. 40-45

¹²⁰ ASAC, collezione "Autografi", faldone b.009 e "Copialettere", volume 010 pp.39-40, 166: le lettere risalgono a ottobre e novembre 1899, mese in cui il prezzo dell'opera viene trattato con l'acquirente.

¹²¹ ASAC, collezione "Copialettere", volume 010 p. 234: lettera 29 novembre 1899

¹²² *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1899, Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1899, p.73 Né in archivio né nella bibliografia relativa all'artista risultano notizie su opere vendute.

¹²³ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=214&c=f> (consultato in data 27 Aprile 2022)

questo studio con l'uso del colore di stampo macchiaiolo e proseguono verso una ricerca che si fa anche sempre più intima e interiore.¹²⁴

Tali pittori toscani, tra cui è da considerare anche la presenza di Galileo Chini, il quale fa il suo primo, silenzioso, ingresso alla Biennale nel 1901 vengono considerati non solo per i progressi artistici di cui sono fautori ma anche perché sono tutti accomunati da un'assidua e proficua frequentazione del territorio lucchese, in particolare la Versilia e Torre del Lago.¹²⁵

A Torre del Lago Giacomo Puccini fonda nel 1897 il *Club La Bohème*: esclusivo circolo di artisti e intellettuali che si raduna attorno al celebre compositore e nel quale molte idee artistiche vengono messe a confronto ed elaborate, dando un impulso consistente e importante all'arte del territorio lucchese.¹²⁶

Tutti questi artisti, alla Biennale del 1901 espongono nuovamente e tutti, a parte Plinio Nomellini il cui spazio dedicato è nella sala T, assieme alle opere di artisti liguri, nella sala V, quella dedicata all'Emilia e alla Toscana.¹²⁷

Si tratta della prima volta, nella storia della Biennale, in cui le sale vengono organizzate per scuole regionali.

1.5.2 1901 - 1907: dall'istituzione delle sale regionali alla prima partecipazione di Lorenzo Viani

La Biennale del 1901 porta con sé un elemento di grande novità: l'istituzione delle sale regionali italiane attraverso un nuovo ordinamento.¹²⁸ Si tratta di un cambiamento molto sentito e ragionato dall'organizzazione, che giustifica la scelta in tal modo:

Un grande lavoro di unificazione si è fatto negli spiriti artistici e non nell'Italia soltanto. L'umanità procede in tutte le espressioni della vita intellettuale verso un affratellamento [...] E a maggior titolo questa fusione si va compiendo nelle popolazioni dell'unico paese

¹²⁴ P. Pacini, *Giorgio Kienerk, tra simbolismo e liberty*, Cantini, Firenze 1989, pp. 7-10

¹²⁵ Chini partecipa con un dipinto ad olio su tela dal titolo *Quiete*, uno scorcio di campagna dopo la pioggia. / *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 41

¹²⁶ *Plinio Nomellini, La Versilia*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni (Seravezza, Palazzo Mediceo), Electa, Firenze 1989, pp. 18-20

¹²⁷ *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1901, pp. 172-177

¹²⁸ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., p. 45

nostro: nel quale però non è a confondere la unità con la uniformità, tanto più che le varie forme del vero fisico si riflettono nei vari atteggiamenti spirituali.¹²⁹

Lo scopo, sempre stando all'introduzione del catalogo del 1901, è quello di dare ulteriore slancio ai principali centri artistici che ancora una volta risultano cardini delle ricerche dell'epoca. Il testo in apertura al catalogo continua con: "Insistiamo nel ritenere che possa uscire dall'attuale ordinamento della Mostra un monito pel presente ed insieme una garanzia pel futuro, sicché la ragione di un tale ordinamento appaia nelle venture Esposizioni ancor più, assai più che in questa, ove esso farà la sua prima prova"¹³⁰

La divisione in sale regionali ha effettivamente una continuazione di qualche anno ma va poi dissolvendosi, data anche la grande malleabilità delle correnti artistiche, forgiate da una forte internazionalizzazione che rendeva al tempo abbastanza obsoleta una classificazione per territori circoscritti.

L'elenco degli artisti appartenenti alla sala Toscana riporta nomi illustri del panorama di questa regione: Telemaco Signorini, venuto a mancare, tra l'altro, pochi mesi prima dell'apertura dell'esposizione, Giorgio Kienerk, Lodovico Tommasi, Anthony de Witt e anche Galileo Chini¹³¹ il quale pochi anni dopo, nel 1907, diventa celebre con il salone *L'Arte del Sogno* cui lavora anche Plinio Nomellini: nel 1901 presente alla Biennale ma tra gli artisti liguri, essendo residente, in quel periodo, a Genova.¹³²

Nomellini espone cinque quadri, tra i quali spicca il dipinto intitolato *Tramonto a Torre del lago* (1901) sintomo dei primi avvicinamenti ai luoghi della lucchesia, nei quali si stabilisce di lì a poco e dai quali proviene l'ultimo pittore della lista dei toscani: il versiliese Giuseppe Viner, originario di Seravezza.¹³³

Come Giorgio Lucchesi, anche Viner ha un carattere molto riservato e introverso, forse anche per questo, purtroppo, non si ha una bibliografia esaustiva su di lui: c'è anzi una forte scarsità di interventi critici e una quasi totale dispersione delle sue opere, alcune delle quali racchiuse in collezioni private.¹³⁴

¹²⁹ *IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, op. cit., p. 12

¹³⁰ Ivi, p. 13

¹³¹ *IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, op. cit., pp. 172-177

¹³² *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, op. cit., p. 12, 160

¹³³ Ivi, p. 160

¹³⁴ *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, E. B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni (Seravezza, Palazzo Mediceo), Pacini, Pisa 1992, p.11

Nonostante questo, a differenza del suo collega Lucchesi, Viner non si preclude la possibilità di lavorare anche fuori dalla lucchesia e difatti, costruisce le basi della propria carriera lavorando a Firenze, dove, formatosi alla grande scuola dei macchiaioli, viene apprezzato notevolmente da Telemaco Signorini.¹³⁵

Alla fine del secolo si avvicina alla pittura divisionista e la sviluppa in maniera molto personale. Viner, infatti, sceglie di applicare la tecnica del colore divisionista a un sostrato più realista dell'immagine; suggestionato, in questo dalla visione de *Il Quarto stato* (1898-1901) di Pellizza da Volpedo.¹³⁶ Nel fare ciò, tiene comunque conto dell'aspetto simbolico espresso dalla luce e dal colore, guardando con ammirazione alle opere di Nomellini realizzate a Torre del lago proprio negli stessi anni.¹³⁷

Alla Biennale del 1901 Viner partecipa con un dipinto emblematico di questa sua riflessione, dal titolo *Sinfonia crepuscolare* (1901), presente anche nella sezione fotografica del catalogo di questa edizione della mostra.¹³⁸

Non si tratta comunque dell'unica partecipazione all'esposizione, visto che è di nuovo presente nel 1907, nel 1922 e nel 1924, anni in cui gradualmente la propria opera varia nel linguaggio, anche se mai in maniera definitiva; dal divisionismo passa al ritorno all'ordine per poi tornare al divisionismo ma senza mai abbandonarvisi completamente.

Ciò che Viner non abbandona mai è l'impianto compositivo che dona ai suoi quadri, tipico dei macchiaioli e in particolare di Fattori, con le figure ben delineate contro gli orizzonti tracciati in modo deciso.¹³⁹ Un altro aspetto che non viene mai abbandonato è quello sociale con cui Viner, nei suoi quadri, ci mostra le condizioni lavorative di contadini e degli operai nelle cave di marmo a Carrara: è un filone grazie al quale viene accostato ai francesi Millet e Corot e che porta alla Biennale del 1922, con il dipinto *Blocchi di marmo* (1922).¹⁴⁰

¹³⁵ *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, op. cit., p. 12

¹³⁶ Ivi, p. 14

¹³⁷ A Torre del Lago, come verrà approfondito successivamente, Plinio Nomellini vive per circa un decennio, il primo del Novecento. Qui il pittore si lascia andare alla sperimentazione divisionista e lascia spazio a un utilizzo più libero della luce, meno vincolato ai dettami della scomposizione del colore.

¹³⁸ *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, op. cit., p. 99

¹³⁹ G. Bruno, *L'opera di Giuseppe Viner* in *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, E. B. Nomellini, op. cit., pp. 14-15

¹⁴⁰ G. Colacicchi, *Allievo di Telemaco Signorini, Giuseppe Viner superò il maestro*, in "La Nazione", Firenze, 20 maggio 1961

Nonostante la carriera promettente, questo artista a lungo tormentato sceglie di porre fine alla propria vita suicidandosi nel 1925, un anno dopo la sua ultima partecipazione alla Biennale con il dipinto *La Mina*, come racconta la moglie Elena in alcune memorie pubblicate su *l'Eroica*.¹⁴¹ Restando nell'ambito della Biennale del 1901, è da segnalare la presenza in mostra per la prima volta, di una personale con venti opere dedicata allo scultore francese Auguste Rodin, curata da Ugo Ojetti che sull'autore scrive: "La scultura di Rodin è veramente la faccia del nostro tempo".¹⁴²

A proposito di scultura, Lucca inizia a essere rappresentata per la prima volta proprio nel 1901 con un'opera dell'artista Urbano Lucchesi. Questi, originario della città toscana, dove era nato nel 1844, inizia a imparare il mestiere di intagliatore presso le botteghe artigiane della città, per poi intraprendere un viaggio negli Stati Uniti nel 1860 in cerca di fortuna.¹⁴³

Due anni dopo, però, rientra nella città natale dove incrementa la sua formazione dedicandosi anche alle prime commissioni. Vince un pensionato di tre anni all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove approfondisce lo studio della scultura; lo terminerà nel 1875 con l'opera *Prometeo* che gli vale la nomina di Professore.¹⁴⁴

La mancanza di mezzi, tuttavia, gli impedisce di realizzare i progetti cui ambisce e quindi, si dedica soprattutto alla realizzazione di monumenti funebri su commissione per il cimitero urbano di Lucca. Nel 1876 l'autore trova impiego come direttore artistico della manifattura Ginori di Doccia, ruolo che mantiene fino alla morte, mentre, nel frattempo, cerca di farsi conoscere anche partecipando ai maggiori concorsi ed esposizioni in Italia.¹⁴⁵

Tutto questo lo porta, nel 1900, a essere accettato all'Esposizione Universale di Parigi con ben quattro opere. Il lavoro alla manifattura Ginori gli assicura ormai forte stabilità economica e inoltre, l'autorevolezza e la rispettabilità raggiunti nell'ambiente artistico fanno sì che Lucchesi

¹⁴¹ E. Viner, *Chi fu il pittore apuano Giuseppe Viner*, in "L'Eroica", Milano, Anno XIV Quaderno 92

¹⁴² U. Ojetti, *Quarta esposizione internazionale a Venezia*, in "Corriere della Sera", 19 maggio 1901. U. Ojetti è critico d'arte, giornalista, saggista. Durante la sua lunga carriera, fitta di importanti collaborazioni, scrive con regolarità per "l'Illustrazione italiana" e il "Corriere della sera", giornale di cui diventa direttore nel 1926 e 1927. Assieme a M. Sarfatti contribuisce notevolmente a dare ufficialità al movimento artistico del Novecento. Ojetti è amico e sostenitore di tanti artisti, in particolare alcuni toscani come G. Chini, L. Viani, P. Nomellini. Molto interessanti sono i suoi studi sulla pittura italiana dell'Ottocento e la raccolta *I tacchini (1914-1943)*, Sansoni, Firenze 1954.

¹⁴³ A. Nave, *Tra ufficialità e bozzettismo. Notizie sullo scultore Urbano Lucchesi (1844-1906)*, in "Rivista di archeologia, storia, costume", n. 1-2, anno 2011, pp. 123-125

¹⁴⁴ Ivi, pp. 134-135

¹⁴⁵ Nel 1880 viene ammesso alla Promotrice di Belle Arti di Torino, mentre è sempre attivo a livello locale nella sua città d'origine con commissioni e concorsi per opere pubbliche. È di Lucchesi il monumento a Garibaldi presente nella piazza del Giglio, davanti al teatro cittadino.

venga chiamato a far parte della commissione selezionatrice per l'esposizione di Monaco del 1901.¹⁴⁶ Questo è l'anno della partecipazione alla Mostra Internazionale d'arte di Venezia, in cui è presente con un bronzo *Discobolo*, a grandezza naturale.¹⁴⁷

L'opera, però, non pare degna di particolare nota da parte di un critico come Vittorio Pica, che, in un numero speciale della rivista *Emporium* di quello stesso anno dice, a proposito della sua ricognizione sulla parte scultorea della mostra:

Non credo che sia il caso di fermarci a lungo sul Marsili [...] sul Gemignani [...] e meno ancora sul Girelli, sul Felici, sul Lucchesi, sul Guastalla, sul Caldana e sul Bressanin, i quali hanno presentato opere abbastanza corrette dal punto di vista della grammatica plastica per non essere rifiutati dalla commissione d'accettazione, ma non abbastanza interessanti né come idea né come forma, per richiamare o rattenere su di esse l'attenzione del pubblico e della critica.¹⁴⁸

Il *Discobolo* è, dunque, un'opera poco esaltata dalla critica ma da una lettera inviata allo scultore del 29 novembre 1901 e firmata da Romolo Bazzoni, viene comunicato, da parte della Biennale, che la scultura, anziché essere restituita a Lucchesi, verrà sottoposta alla commissione incaricata di selezionare le opere per l'esposizione Belle Arti di S. Pietroburgo.¹⁴⁹

Dalla bibliografia, non risulta che poi Lucchesi partecipi all'esposizione, tuttavia, alla sua opera viene riservata degna considerazione di nota, se viene proposta per un'occasione del genere. La scultura è comunque sfortunata perché, da una lettera successiva, del 22 febbraio 1902, da parte di Fradeletto, pare sia andata persa nel processo di rispedizione al Lucchesi, una volta giudicata dalla commissione apposita.¹⁵⁰

Non si hanno ulteriori documenti sulla vicenda ma quel che è certo è che si tratta dell'unica partecipazione di questo scultore alla Biennale, forse perché rimasto dispiaciuto dal mancato elogio oppure perché già abbastanza impegnato in Toscana, dove muore pochi anni dopo, nel 1906.¹⁵¹

¹⁴⁶ A. Nave, *Tra ufficialità e bozzettismo. Notizie sullo scultore Urbano Lucchesi (1844-1906)*, op. cit., p. 150

¹⁴⁷ *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, op. cit., p. 42

¹⁴⁸ V. Pica. *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, numero speciale della rivista "Emporium", Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901, p. 207

¹⁴⁹ ASAC, collezione "Copialettere", volume 022 p. 31: lettera 29 novembre 1901

¹⁵⁰ ASAC, collezione "Copialettere", volume 022 p. 342: lettera 22 febbraio 1902

¹⁵¹ Sia su Viner che su Lucchesi, non si hanno molte notizie in archivio ASAC in quanto a lettere, telegrammi o atti ufficiali; tuttavia, la fama di questi artisti in patria non è poca e un quadro di Viner trionfa alla Biennale del 1907:

Né Lucchesi né Viner partecipano alla Biennale successiva, quella del 1903 nella quale Fradeletto e tutta l'organizzazione applicano ancora una volta un rinnovamento importante alla mostra: l'introduzione delle arti decorative nelle sale regionali adibite all'esposizione e la creazione, così, di un'opera d'arte totale tra opere esposte e ambiente circostante:

Il Regolamento generale della nostra Esposizione annunciava già il proposito da cui eravamo animati di porgere al pubblico, per la prima volta in Italia, un saggio di fusione tra l'arte pura e l'arte applicata. Questo saggio comprenderà una serie di mostre regionali dove tutte le manifestazioni artistiche proprie della rispettiva regione, nel loro diverso carattere di ricerca ideale e di adattamento agli usi pratici, concorreranno ad una meditata armonia di particolari e d'insieme; dove i tessuti, la ceramica, gli stucchi, il vetro, l'intaglio, la tarsia, il ferro battuto, il cuoio, il mosaico, la pietra lavorata, serviranno non solo di nobile cornice ma quasi di estetico complemento ai quadri e alle statue.¹⁵²

Nel 1903 le sale cambiano veste e in particolare quelle regionali italiane, diventano espressione dell'arte del territorio anche negli arredi, curati sempre da un apposito gruppo di artisti che da quel territorio provengono. Per l'occasione vengono istituite speciali commissioni per ciascuna regione, incaricate di dirigere gli allestimenti degli spazi.¹⁵³

Di fatto, la Biennale cerca di stare al passo con Torino, dove nel 1902 viene inaugurata la prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e si cerca di apportare un aggiornamento che però viene circoscritto alle sale italiane: questo va a confermare la divisione per territori regionali introdotta nel 1901.¹⁵⁴

Per la sala toscana (**Fig. 2**), la commissione appositamente composta è formata dall'architetto Riccardo Mazzanti, presidente di commissione, Francesco Gioli, Vincenzo Giustiniani e lo scultore Domenico Trentacoste, i quali dopo varie sedute decidono di allestire lo spazio il linea con l'ambiente di una casa signorile dell'epoca.¹⁵⁵

Biennale che vede per la prima volta la partecipazione di uno dei più grandi artisti del territorio lucchese, il viareggino Lorenzo Viani.

¹⁵² *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1903, p. 19

¹⁵³ Ivi, p. 15

¹⁵⁴ F. Castellani, *1903 e dintorni*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

¹⁵⁵ *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, op. cit., p. 108

A essere incaricate della realizzazione del progetto sono alcune maestranze toscane tra cui la “giovanissima Manifattura toscana dell’Arte della Ceramica” con i tre cugini Chini (Guido, Chino e Galileo) che realizza il fregio in terracotta e maiolica che percorre tutta la stanza (**Fig. 3**), sormontata da una volta a fondo turchino e oro nella quale aleggiano figure recanti corone di olivo.¹⁵⁶

La cooperativa “Arts e Labor” dei fratelli Morandi è incaricata della realizzazione dei tessuti, il laboratorio toscano “Girard e Cutler”, già uscito con successo dall’Esposizione di Torino dell’anno prima, si occupa dei mobili, mentre i fratelli Ridi delle lampade. Ferdinando Bosi è, invece, colui che cura l’intaglio a mosaico delle porte.¹⁵⁷

A spiccare, all’interno del gruppo, è senza dubbio il talento versatile dell’allora trentenne Galileo Chini qui in veste di designer: realizza il disegno delle porte, delle lampade e la decorazione pittorica del velario a soffitto. L’artista è destinato ad avere una lunga carriera all’interno della Biennale.¹⁵⁸ La sala, comunque, lascia molto a desiderare e non piace a Vittorio Pica: il modernismo è accennato più dalle intenzioni delle scelte tecniche che dai contenuti effettivi, i quali rimandano invece al neocinquecentismo con elementi come i quadri dentro le cornici in stucco, la geometria classica delle porte e sovrapposte o le decorazioni vegetali del fregio.¹⁵⁹

Tra le ventinove opere esposte, invece, spiccano, per innovazione, quelle di Plinio Nomellini, Giorgio Kienerk, Galileo Chini ma sono degni di nota anche i ritratti di Edoardo Gelli e la tendenza riflessiva del paesaggismo dei macchiaioli di ultima generazione come Alceste Campriani.¹⁶⁰ Sono questi ultimi a segnare il legame diretto con Lucca alla Biennale 1903.

Campriani espone per la prima volta in ambito toscano proprio in questa edizione: lo fa con un’opera soltanto, *Spigolatura* (1903) mentre sei altri dipinti vengono esposti nella Sala del Mezzogiorno.¹⁶¹ Tra questi ultimi, alcuni quadri hanno come soggetto i paesaggi del Serchio, di Viareggio e della città di Lucca, a dimostrazione di quanto l’arte del Campriani sia ormai proiettata, in gran parte, nei confronti della realtà lucchese, visto il suo trasferimento nella città.

¹⁵⁶ Così tiene a evidenziare la presentazione in catalogo della sala. *V Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1903*, op. cit., p. 109

¹⁵⁷ *Quinta Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1903*, op. cit., p. 110

¹⁵⁸ F. Castellani, *1903 e dintorni*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d’Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ F. Castellani, *1903 e dintorni*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d’Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

¹⁶¹ *Quinta Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1903*, op. cit., p. 123

Oltre a questo, la Biennale del 1903 risulta fruttuosa per Campriani, visto che riesce a vendere proprio *Spigolatura* e un altro quadro, *Piazza Napoleone*. Lo si apprende da una lettera¹⁶² di Fradeletto all'artista, spedita tra il settembre e il dicembre 1903: si ha traccia, nel documento, di una sorta di trattativa per le opere, che vengono richieste dall'acquirente, amico di Fradeletto, per duemila lire, prezzo che Campriani accetta.¹⁶³

Su Edoardo Gelli, altro artista lucchese che fa il suo esordio alla Biennale nel 1903, non sono presenti invece carteggi, telegrammi o note in archivio Asac e sappiamo, dai cataloghi, che partecipa soltanto a due Biennali, quella del 1903 e la successiva del 1905, per essere poi riproposto dopo la morte, nel 1934 ad una mostra dedicata al ritratto.

L'attività principale di questo pittore è, appunto, quella di ritrattista, tanto che viene convocato anche alla corte asburgica, dove per tre anni è incaricato di dipingere i ritratti all'Imperatore d'Austria e dei vari Principi della casa regnante.¹⁶⁴

Di formazione fiorentina, ottiene il pensionato all'Accademia di Firenze nello stesso anno dello scultore Lucchesi, dunque improntata in quegli anni ad una pittura dal vero, Gelli non condivide troppo gli orientamenti pittorici dei macchiaioli e si dedica, piuttosto, oltre al ritratto, a una pittura di genere nella quale prevalgono scene ambientate nel Sei e Settecento.¹⁶⁵

Nel 1903 espone due ritratti: il *Ritratto di Gemma Bellincioni* nella Sala toscana e un Ritratto nel Salone centrale internazionale, presentato fotograficamente anche nella parte illustrata del catalogo.¹⁶⁶

Anche alla Biennale del 1905 Lucca e la lucchesia continuano a essere rappresentate da qualche artista: Campriani è di nuovo presente, stavolta con tre paesaggi nella Sala del Mezzogiorno¹⁶⁷ di cui uno dedicato a Napoli, tra i suoi luoghi d'origine. *Golfo di Napoli* è proprio il dipinto di Campriani che viene venduto in questa edizione, a un acquirente americano, un certo Sig. Munsey, che gli offre settecentocinquanta lire per l'opera. Lo si apprende da una lettera presente in archivio ASAC e firmata da Fradeletto.¹⁶⁸

¹⁶² ASAC, collezione Copialettere, volume 029 p. 206

¹⁶³ A testimonianza di questo è presente in archivio ASAC il telegramma da parte di Campriani, senza data ma che conferma il prezzo di vendita a duemila lire per i due dipinti. (ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.020)

¹⁶⁴ A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze 1889, pp. 219-220

¹⁶⁵ Ivi, p. 220

¹⁶⁶ *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, op. cit., pp. 34, 111

¹⁶⁷ *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1905, p. 126

¹⁶⁸ ASAC, collezione Copialettere, volume 038 p.123: lettera risalente al periodo tra aprile e agosto 1905

Edoardo Gelli partecipa per la seconda volta consecutiva e le sue tre opere, *Redenzione*, *Compagnia di ventura*, *Ritratto d'uomo*, vengono esposte nella sala regionale toscana, che nuovamente, ospita anche le opere del Chini, di Nomellini, Kienerk, e dei Tommasi.¹⁶⁹ Nell'archivio della Biennale non ci sono, però, documenti ufficiali su quali fossero effettivamente i toscani accettati, quali invitati o quali rifiutati. Una lista, forse provvisoria, riporta tra i nomi degli "Accettati" soltanto quello di Giorgio Kienerk ma il titolo dell'opera che poi effettivamente espone, *Paesaggio*, non figura.¹⁷⁰

Ci sono, invece, numerose lettere firmate da Plinio Nomellini che scrive da Torre del Lago, località nella quale sceglie di trasferirsi proprio in questo periodo. Non sono lettere di trattative per le vendite ma più che altro riguardano indicazioni pratiche sulle opere: ad esempio in quella datata 5 aprile 1905¹⁷¹ avvisa che una delle sue opere, *L'Onda*, è in viaggio ma arriverà in ritardo perché la cornice non è pronta o ancora, in una lettera del 7 aprile 1905 indirizzata a Tosi chiede che i quadri siano ben salvaguardati dalla polvere perché il colore a olio è ancora fresco.¹⁷²

Solo nel novembre del 1905 a Nomellini arriva una lettera su un possibile acquisto del suo quadro *I cavalieri*.¹⁷³ All'artista vengono proposte settecento lire e lui accetta, come testimonia una seconda lettera, del 24 aprile 1906 che conferma l'avvenuto pagamento da parte dell'ufficio della Biennale.¹⁷⁴ Ad avere una documentazione più ricca è la Biennale del 1907, nella quale spicca il grande lavoro, tra gli altri, di Chini e Nomellini per la sala *L'Arte del Sogno* e che porta per la prima volta a far parte dell'Esposizione due illustri artisti lucchesi, tra i più importanti pittori viareggini: Lorenzo Viani e Moses Levy.

Moses Levy nasce a Tunisi, nel 1885 e giunge in Toscana a dieci anni. Il periodo che va dal 1895 al 1908, anno in cui è costretto a tornare a Tunisi, per qualche tempo, con la madre, coincide con quello della formazione dell'artista e vede anche la prima partecipazione alla Biennale, nel 1907.¹⁷⁵

¹⁶⁹ *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905*, op. cit., pp.121-125. Nomellini per questa edizione fa proprio parte della Commissione organizzativa della Sala toscana mentre Chini è di nuovo incaricato di disegnare alcuni dei dettagli dello spazio espositivo.

¹⁷⁰ ASAC, Fondo Storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.021

¹⁷¹ ASAC, Fondo Storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.022: lettera 5 aprile 1905

¹⁷² ASAC, Fondo Storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.022: lettera 7 aprile 1905

¹⁷³ ASAC, collezione "Copialettere", vol.039, p. 472: lettera del novembre 1905

¹⁷⁴ ASAC, collezione "Copialettere", vol. 40, p. 461: lettera 24 aprile 1906

¹⁷⁵ C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Critica d'Arte, Firenze 1975, pp. 10-12

Levy vive a Viareggio fino al 1899 e poi, nel 1900, si trasferisce a Lucca per studiare all'Istituto di Belle Arti, allora sotto la direzione di Alceste Campriani, dove conosce Lorenzo Viani: anche lui studente e spinto a frequentare i corsi dell'istituto da Plinio Nomellini¹⁷⁶

Sicuramente, l'arte di Lorenzo Viani esercita una forte influenza su Levy così come la esercitano i luoghi di Lucca, Viareggio e la campagna attorno a Pisa, dove l'artista si trova a soggiornare a più riprese. Ciò che però non si deve trascurare è il clima artistico che si respira nella Versilia di quegli anni, fatto di molte compresenze illustri che, a Torre del Lago, si radunano attorno al club *La Bohème*, istituito da Giacomo Puccini, che in questo luogo si ritira a vivere isolato ma ritrovandosi ben presto circondato da numerosi compagni artisti e intellettuali.¹⁷⁷

D'Annunzio è solito passare dei periodi in Versilia e come lui, diventano frequentatori regolari di Viareggio e Torre del Lago anche Galileo Chini da Firenze, Antony de Wit da Livorno, Spartaco Carlini da Pisa. A essere residenti a Torre del Lago in questo periodo sono invece Plinio Nomellini, Lodovico e Angiolo Tommasi, Ferruccio Pagni e più o meno stabilmente, anche Lorenzo Viani, di ritorno da un viaggio a Parigi nel 1907.¹⁷⁸

Nel suo abitare tra Viareggio e Rigoli, nella campagna pisana, Levy si reca spesso a Torre del Lago e segue naturalmente l'influenza di tutti questi artisti, costantemente riuniti a Viareggio, dove, per la presenza di D'Annunzio e Puccini, la cittadina diventa terreno di scambi anche tra altre illustri personalità dell'epoca tra cui Isadora Duncan, Grazia Deledda, Eleonora Duse e molte altre.¹⁷⁹

L'esordio della pittura di Levy, a fronte di queste numerose influenze, è divisionista¹⁸⁰ e così anche il primo dipinto che espone alla Biennale: *La raccolta delle olive* (1907), quadro di grandi dimensioni che purtroppo non ci è giunto e di cui abbiamo solo la riproduzione fotografica (**Fig. 4**).¹⁸¹ Sappiamo, però, che l'opera colpì molto Vittorio Pica e così la illustra in alcuni dei suoi rendiconti della mostra.¹⁸² L'atmosfera campestre di Rigoli diventa sempre più d'ispirazione per il giovane Levy, che la riporta nel suo primo quadro accettato alla Biennale, assieme a dei disegni a penna che ritraggono contadini e scene di campagna. La grafica pungente del livornese

¹⁷⁶ C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, op. cit., p. 5

¹⁷⁷ Ivi, pp. 6-7

¹⁷⁸ Ibidem

¹⁷⁹ C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Critica d'Arte, Firenze 1975, pp. 6-7

¹⁸⁰ Ivi, p. 16

¹⁸¹ *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1907, p. 117

¹⁸² C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Critica d'Arte, Firenze 1975, p. 16

Antony De Witt, che Levy frequenta a Torre del lago e che conosce a varie mostre fiorentine negli stessi anni, non lascia indifferente l'artista che ne segue nei disegni il tratto sottile e pungente.¹⁸³ Sono numerose le esposizioni artistiche cui Levy partecipa, assieme agli altri artisti dell'epoca e che ravvivano il clima toscano: a Firenze, nel 1904, espone con una personale anche l'apuaio Giuseppe Viner, che nel 1907 torna alla Biennale con *L'oro delle Apuane*, una delle sue opere più note.¹⁸⁴

Torna alla Biennale, quell'anno, anche Alceste Campriani, ormai alla sua settima partecipazione alla mostra e lo fa con tre opere: *Calma dopo la pioggia*, *Quiete* e *D'Aprile*, nelle quali tralascia momentaneamente di ritrarre scenari di ambientazione dichiaratamente lucchese. Le opere vengono collocate nella Sala del Mezzogiorno.¹⁸⁵

Campriani, al tempo, è ancora direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, dove sotto la sua guida studiano nella città sia Levy che Viani.

Viani, in questi anni rientra dal suo primo viaggio da Parigi.¹⁸⁶ Nel 1904 l'artista frequenta la Scuola del Nudo in Accademia, a Firenze, e negli anni successivi rimane assiduo frequentatore dell'ambiente fiorentino, dove è solito ritrovarsi con gli amici Levy e De Witt attorno agli ambienti della rivista "Leonardo" e al Caffè Le Giubbe Rosse.¹⁸⁷ In questo periodo, l'artista comincia ad avere qualche opportunità espositiva ma la più rilevante, nel 1907, è sicuramente la prima partecipazione alla Biennale di Venezia, dove presenta dei disegni, *Gli ossessi* e *I diseredati*, che gli valgono subito la definizione de "Il pittore degli oppressi e dei diseredati".¹⁸⁸ "Viani unisce agli insegnamenti di Fattori imparati a Firenze gli stimoli parigini ricevuti da artisti quali Van Gogh, Daumier, Kees, Van Dongen Munch e una particolare predisposizione per la dimensione grafica, per l'Espressionismo e per una volontà eversiva contro l'ordine costituito, contro l'autorità, sia sul piano politico-sociale sia su quello estetico."¹⁸⁹

¹⁸³ *Antony De Witt*, catalogo della mostra a cura di R. Monti, G. L. Mellini, L. Baldacci (Firenze, Palazzo Strozzi), Edizioni Vallecchi, Firenze 1975, p.18. De Witt aveva già esposto alla Biennale nel 1897, nel 1901 e nel 1903 il quadro *Pomeriggio di Primavera in Sardegna* esposto a Venezia viene acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma

¹⁸⁴ *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1907*, op. cit., p.118. Elenco degli artisti appartenenti alla Sala Toscana

¹⁸⁵ Ivi, p. 92

¹⁸⁶ R. Cortopassi, E. Francia, *Lorenzo Viani*, Vallecchi Editore, Firenze 1955, pp. 32-33

¹⁸⁷ Il *Caffè le Giubbe Rosse* era un celebre luogo d'incontro per letterati e artisti sia italiani che stranieri. Dal 1913 diventò sede fissa dei futuristi fiorentini.

¹⁸⁸ *Storie del Novecento in Toscana, Dal ritorno all'ordine alla conquista del "Disordine"*, catalogo della mostra a cura di M. Vanni e P. Panati (Lucca, Lu.C.C.A.-Lucca Center of Contemporary Art), Pacini, Lucca 2020, pp. 6-7

¹⁸⁹ Ivi, p. 7

La pittura di Viani rende questo artista uno dei massimi esponenti dell'Espressionismo in Italia; "Viareggio diventa sempre di più la sua Parigi"¹⁹⁰, soggetto di un'arte distorta e disarmante che inizia, nel 1907, a farsi strada nelle partecipazioni alla Biennale, le quali riprenderanno sette anni dopo, nel 1914, così come per l'amico Moses Levy.

1.5.3 1909 - 1914: le ultime Biennali di Antonio Fradeletto

Antonio Fradeletto resta il segretario generale della Biennale fino al 1914, anno in cui si tiene l'ultima edizione della mostra, prima dell'interruzione a causa del primo conflitto mondiale.

Il periodo tra il 1909 e il 1914 conferma sempre di più il grande successo di pubblico: nel 1909 vengono allestite molte più mostre individuali di illustri artisti contemporanei e molti visitatori ne restano affascinati andando a incrementare la quantità di biglietti venduti.¹⁹¹

Gli anni attorno al 1909 vedono anche l'aprirsi di una stagione piuttosto movimentata alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia che si trova a Ca' Pesaro, che dal 1907 cambia direzione, passando sotto la guida di Nino Barbantini.¹⁹² La Galleria è un altro tassello fondamentale per la storia della Biennale: nel 1897 il Principe Alberto Giovannelli, preoccupato del fatto che a Venezia mancasse un museo d'arte moderna, nonostante il grande impegno rivolto alla creazione della Biennale, dona al Comune alcune delle opere acquistate personalmente all'Esposizione di quell'anno, con l'intento di creare una collezione permanente nella città.¹⁹³

Con il passare del tempo e il susseguirsi delle Biennali, questo nucleo iniziale di opere si amplia grazie alle donazioni di molti altri personaggi illustri dell'epoca e così viene istituita la Galleria Internazionale d'Arte Moderna della città di Venezia in tre sale dell'appartamento d'onore di Palazzo Foscari.¹⁹⁴ La sede, però, si mostra ben presto inadeguata a ospitare le sempre più numerose acquisizioni della galleria e così viene spostata nel Palazzo Pesaro a San Stae, lasciato dalla Duchessa Bevilacqua La Masa: nobildonna veneziana che da testamento aveva deciso di donare il palazzo perché fosse destinato all' "esposizione permanente d'arte specie per i giovani

¹⁹⁰ *Storie del Novecento in Toscana, Dal ritorno all'ordine alla conquista del "Disordine"*, op. cit., pp. 6-7

¹⁹¹ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 55

¹⁹² *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 29

¹⁹³ *Ibidem*

¹⁹⁴ P. Rylands, *Ca' Pesaro; MART. Venice and Rovereto*, "The Burlington magazine", Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 309-311

artisti, ai quali è spesso interdetto l'ingresso alle grandi mostre.”¹⁹⁵ La nuova galleria viene inaugurata il 18 maggio 1902 e la sua direzione affidata alla Segreteria della Biennale fino al 1907, quando, per l'importanza raggiunta, si decide di incaricare un apposito direttore. Viene istituito, per l'occasione, un concorso pubblico nel 1907 dal quale risulta vincitore il ventitreenne Nino Barbantini, ferrarese, giovanissimo ma già grande conoscitore del movimento artistico contemporaneo.¹⁹⁶

Nel 1908, in linea con le aspettative della donatrice del palazzo, Barbantini organizza subito una mostra a Ca' Pesaro che però desta l'indignazione di Fradeletto per il fatto di aver invitato artisti che già esponevano alla Biennale. Si scatena un'accesa polemica tra le due istituzioni che, da questo momento in poi, conducono a una lunga divergenza. “Le successive mostre del 1909, 1910, 1911, 1912 accentuarono l'indipendenza di Ca' Pesaro dagli accademismi che sostanzialmente imperavano alla Biennale e svilupparono una dialettica utile a dare forme ed espressioni nuove e vive al concetto pittorico.”¹⁹⁷

Non si può negare, infatti, che Fradeletto, per quanto estremamente competente, avesse una visione piuttosto tradizionale, che non guardava troppo alle novità più “estreme” della sua epoca e ne è un esempio anche il fatto che, tra le mostre individuali ospitate nelle sale del 1909, ve n'è una dedicata (per seguire l'ambito toscano) a Telemaco Signorini e Giovanni Fattori, i due esponenti di spicco dell'arte toscana ma del secolo precedente.¹⁹⁸

La Toscana continua, comunque, a essere rappresentata da notevoli personalità artistiche. Galileo Chini incanta gli spettatori nella sala della Cupola, realizzando un ciclo di pitture che illustrano “i periodi più solenni della civiltà e dell'arte”. La sala colpisce notevolmente il pubblico e per questo lavoro, Chini viene notato dal sultano del Siam, che lo ingaggia per decorare il nuovo palazzo del trono a Bangkok: incarico che l'artista accetta e che lo tiene lontano dall'Italia fino al 1913. Un altro illustre artista toscano a esporre è, nuovamente, Plinio Nomellini, con due opere nella Sala Internazionale e con lui anche Lodovico Tommasi, suo compagno al club *La Bohème* a Torre del Lago. A rappresentare l'arte di ambito lucchese compare soltanto Alceste Campriani che espone due paesaggi, *Luce invernale* e *Prima neve*, ma nella sala intitolata a “Napoli e altre Regioni”.¹⁹⁹ Dai documenti d'archivio pare che

¹⁹⁵R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 79

¹⁹⁶P. Rylands, *Ca' Pesaro; MART. Venice and Rovereto*, op. cit., pp. 309-311

¹⁹⁷R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 80

¹⁹⁸*Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1909, Catalogo Illustrato*, op. cit., pp. 131-138.

La parte critica del catalogo, dedicata ai due artisti, è curata da Vittorio Pica per Signorini e Ugo Ojetti per Fattori.

¹⁹⁹Ivi, pp. 25, 65, 141

Campriani abbia venduto un'opera durante questa edizione, visto che in una lettera da parte di Fradeletto del 30 ottobre 1909 il Segretario Generale si dice contento per la vendita dell'opera a un certo Sig. Giuseppe Peretti.²⁰⁰ Quale sia l'opera in questione tra le due esposte, però, non è specificato.

L'anno successivo la Biennale apre nuovamente al pubblico e passa così ad essere tenuta negli anni pari; questo per non coincidere con l'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 dove, tra l'altro, Vittorio Pica, che di lì a poco, nel 1912, viene nominato vicesegretario generale della Biennale, spicca come ordinatore della sezione straniera.²⁰¹ Tra le mostre individuali di questa edizione rimane storica la sala dedicata a Gustave Klimt. Oltre a questa, vi sono anche delle mostre individuali riservate a Gustave Courbet e Auguste Renoir, con la critica curata da Ojetti.²⁰² Si fa ancora sentire, tuttavia, l'assenza di uno spazio dedicato agli Impressionisti. Una mostra dedicata a questo movimento appare per la prima volta in Italia a Firenze, proprio nello stesso anno, organizzata da Ojetti e Prezzolini.²⁰³

Questo evento va a sottolineare quanto le Biennali di Fradeletto stiano faticando, di fatto, ad aprirsi alle più grandi novità, anche quelle ormai meno recenti e che avrebbero dovuto, invece, figurare all'Esposizione già in tempi precedenti.

Il 1910 non è un buon anno per i rappresentanti dell'arte toscana e soprattutto lucchese, impersonata solamente da Campriani, ormai all'ottava partecipazione, che espone due opere nella Sala "Toscana e artisti di altre regioni" assieme anche a Nomellini e Tommasi.²⁰⁴

Per il Campriani, si tratta di un periodo particolarmente difficile: nelle lettere da Lucca indirizzate a Fradeletto specifica il suo bisogno di vendere le opere²⁰⁵ mentre, precedentemente aveva chiesto anche che gli venisse concesso più spazio nell'esposizione, spinto forse dalla sua presenza ormai consolidata alla Biennale.²⁰⁶ In un telegramma²⁰⁷ ricevuto da Fradeletto il 7 gennaio 1910 Campriani cerca anche di "premere" per far ammettere il figlio Tullio, anche lui pittore, all'Esposizione, ma ciò non avviene, dato che in una lettera da parte dell'organizzazione

²⁰⁰ ASAC, collezione "Copialettere", vol.043, p. 481: lettera 30 ottobre 1909

²⁰¹ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 31

²⁰² *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1910, Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1910, pp. 36-44

²⁰³ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", n. 6, 1994, p. 111

²⁰⁴ *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1910*, op. cit., p. 142

²⁰⁵ Lettera datata 4 ottobre 1910 e conservata oggi presso ASAC, Fondo storico, serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.032

²⁰⁶ ASAC, Fondo storico serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.032: la richiesta è esplicita nella lettera 12 gennaio 1910

²⁰⁷ ASAC, Fondo storico serie "Arti Visive 1895-1944", faldone b.032

indirizzata proprio a Tullio Campriani del 28 gennaio 1910, gli viene riferita la mancata ammissione.²⁰⁸ Campriani, in questa edizione, non riesce a vendere neppure un'opera; non compare, infatti, nel registro vendite ufficiale, nel quale invece spicca la vendita di *Giuditta II (Salomè)* (1909) di Klimt al Municipio di Venezia per la Galleria internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro, dove è tutt'ora esposta.²⁰⁹

Nei primi mesi del 1912, in vista della decima Biennale, Campriani rinnova la sua richiesta per poter esporre in uno spazio più ampio e lo fa con una lettera indirizzata a Fradeletto del 12 gennaio 1912, nella quale specifica, inoltre, in riferimento alla lettera del 1910, di aver già provveduto a tale richiesta senza mai aver ricevuto risposta e perciò, spiega, ha comunque investito speranzoso in cornici di più grandi dimensioni.²¹⁰ Alla fine, Campriani espone ma soltanto tre opere: *Foglie gialle di Primavera fiorita* nella Sala Internazionale, *Primavera* e *Al pascolo* nella Sala italiana,²¹¹ visto che poi un'altra lettera, del 1 maggio 1912 viene comunicato a Campriani che addirittura due delle opere da lui inviate non verranno esposte per problemi di spazio, anche se le altre due sono molto apprezzate.²¹²

Le Biennali del 1912 e del 1914 vedono un ripopolarsi della parte toscana: tornano De Witt, Kienerk mentre Nomellini e Tommasi continuano a partecipare ininterrottamente. Nel 1912 fa il suo ingresso alla mostra veneziana anche Arturo Dazzi, illustre scultore toscano di Carrara, che proprio nello stesso anno viene nominato membro della Giuria d'accettazione della mostra.²¹³ Dazzi espone in questa occasione due opere: un *Cristo* e un bellissimo *Ritratto della signorina Adriana Ceci* che figura anche tra le illustrazioni del catalogo.²¹⁴ L'opera rappresenta la donna seduta nell'atto delicato di sistemare il panno della gonna; la figura sinuosa e il gesto delicato sono rappresentativi del linguaggio armonioso di Dazzi che, agli esordi, manifesta lo studio approfondito di scultori rinascimentali applicato poi, a suo modo, alla realtà della vita reale, dove coglie la bellezza insita nei gesti più quotidiani.²¹⁵

²⁰⁸ ASAC, collezione Copialettere, vol. 102, p. 498: lettera 28 gennaio 1910

²⁰⁹ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole Nere", faldone b.029

²¹⁰ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole Nere", faldone b.038: lettera 12 gennaio 1912

²¹¹ *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1912*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1912, pp. 58, 101

²¹² ASAC, collezione Copialettere, vol.129, pp. 150-151: lettera 1 maggio 1912

²¹³ ASAC, collezione "Copialettere", vol.127, p.482: lettera risalente approssimativamente al febbraio/marzo del 1912, con la quale l'organizzazione comunica a Dazzi che è stato eletto a far parte della giuria d'accettazione assieme a Ciardi, Carena, Cariozzi e Trentacoste.

²¹⁴ *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1912*, op. cit., pp. 51, 106

²¹⁵ *Arturo Dazzi, dipinti e sculture dalla donazione Dazzi di Forte dei Marmi*, a cura di A. V. Laghi, Maschietto editore, Montecatini Terme 2002, p. 14

Dazzi espone, nuovamente, nel 1914 con quattro sculture ma senza far parte della giuria d'accettazione. Le opere sono una *Fontana*, un bassorilievo in gesso rappresentante *Il carro della Vittoria* posto a ornamento ai Giardini, una *Pietà* e un bronzo, *Ritratto della Contessina Mery Jeanne De Bertaux*.²¹⁶

Tra i lucchesi presenti alla Biennale del 1914 troviamo nuovamente Campriani, presente con soltanto due dipinti, *Mare di Scirocco* e *Mattino estivo*.²¹⁷ L'artista, ancora una volta, non riesce a vendere.

Nel 1914 espongono anche, di nuovo insieme, i due amici Moses Levy e Lorenzo Viani; alla loro seconda partecipazione. Levy presenza con un'incisione ad acquaforte dal titolo *Cortigiane*, nella Sala Internazionale 12.²¹⁸ Il fatto che l'artista scelga di portare un'incisione non è un caso ma rispecchia la sua attività del periodo, visto che tra il 1909 e il 1915 si distacca per un po' dalla tavolozza e si dedica alla pratica incisoria, probabilmente molto suggestionato anche dagli incontri con De Witt il quale non manca di esaltare la maestria tecnica in ogni tipo di incisione di Levy: che sia acquaforte, puntasecca, litografia o xilografia.²¹⁹

Il soggetto, due cortigiane, coincide probabilmente anche con il periodo di riscoperta da parte di Levy di scene di vita quotidiana a Tunisi, dove l'artista era nato e continua a risiedere a più riprese. Questo dal momento che si hanno altre incisioni dell'epoca che riportano lo stesso soggetto, anche se, oggi, non c'è traccia fotografica di quella esposta alla undicesima Biennale. L'incisione e in particolare, la xilografia, diventa nello stesso periodo uno dei mezzi prediletti anche da Lorenzo Viani che, però, nel 1914 porta alla Biennale un dipinto a olio su tela: *Viandante con organino*.²²⁰ L'opera continua a esprimere l'impegno di Viani nel ritrarre gli umili e reietti nella società della Viareggio che lui stesso abita al tempo. L'artista si trova, all'epoca in una condizione di miseria, visto che le sue opere così sconvolgenti e atipiche faticano a trovare acquirenti. Sia Vani che Levy tornano alla Biennale otto anni dopo, nel 1922, dopo il primo conflitto mondiale e la conseguente interruzione della manifestazione per sei anni.

La Biennale del 1914 segna la fine dell'incarico di Fradeletto come segretario generale ma anche la frattura più violenta con la Galleria Ca' Pesaro i cui rapporti con la Biennale, dopo la

²¹⁶ *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914, Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1914, pp. 64, 95, 116, 133

²¹⁷ *Ivi*, pp. 83, 93

²¹⁸ *Ivi*, p. 56

²¹⁹ C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, op. cit., pp. 23-24

²²⁰ *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914*, op. cit., p. 72

nomina di Barbantini non erano stati semplici. In quell'anno, alcuni degli artisti di Ca' Pesaro vengano rifiutati dalla Giuria della Biennale e allora organizzano una specie di "contro biennale" all'Hotel Excelsior a al Lido, nel mese di giugno.²²¹

I partecipanti così motivano la loro scelta nell'introduzione del loro catalogo:

E poiché la Giuria dell'XI esposizione ci ha respinti "quali pallidi ripetitori, che non sanno né ove volgersi né ove mirare", noi – pur rispecchiando indirizzi artistici diversi – abbiamo composti i nostri dissidi ideali in un affratellamento dignitoso per appellare alle competizioni artistiche. Abbiamo a tal uopo raccolte in una sala dell'Excelsior [...] le opere reiette.²²²

Come narra Bazzoni nelle sue memorie dedicate alla Biennale, però, si può dire che a seguito di questo evento la battaglia tra le due istituzioni va spegnendosi. Si hanno echi di conflitti ancora attorno al 1920, quando, di nuovo, alcuni artisti di Ca' Pesaro protestano per essere accettati alla Biennale ma in realtà con l'opera di Vittorio Pica, segretario generale dal 1920, anche la Biennale comincia ad aprirsi definitivamente alle novità più recenti e contemporanee.²²³

1.6 Giacomo Puccini e il club *La Bohème* a Torre del lago

Tra gli scritti di Lorenzo Viani, conservati nel fondo documentario a lui dedicato presso l'Archivio Storico del Comune di Viareggio, c'è il racconto di un episodio significativo per la storia artistica di questa zona, a cavallo tra Otto e Novecento: l'arrivo, nel 1891, di Giacomo Puccini a Torre del Lago, luogo dove si stabilirà definitivamente dopo pochi anni.²²⁴

La prima apparizione del compositore a Torre del lago, allora zona piuttosto isolata, ancora selvaggia ai margini del lago di Massaciuccoli, vede l'incontro con Ferruccio Pagni: pittore

²²¹ *Gli artisti di Ca' Pesaro: l'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di N. Stringa e S. Portinari, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 34-35

²²² Ibidem. il testo riporta citata parte dell'introduzione del catalogo.

²²³ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 84

²²⁴ Documento conservato nella sezione "Viani Scritti", scatola 2 n. 50, del Fondo archivistico "Lorenzo Viani" presso il Centro Documentario Storico, Archivio del Comune di Viareggio

livornese, allievo di Giovanni Fattori e tra i primi artisti a scegliere quel luogo ritirato per risiedervi.²²⁵

La carrozza che scorta Puccini accosta il Pagni che in quel momento sta dipingendo il lago e nasce, in quell'istante, un'amicizia che sarà duratura.

La conoscenza fu rapida, cordiale e fraterna: - Puccini questo è il Pagni. – Bravo, è venuto fra noi – disse il Pagni. – Ho l'impressione che qui ci starò bene, - Disse il maestro guardando il lago e i monti di Lucca e di Pisa.

Da quel giorno Puccini, come suoleva dire tante decine d'anni più tardi, “s'intorrelagò” e la “torrelagHITE” fu per lui come la miseria per quelli ai quali, quando gli entra addosso non gli esce più.²²⁶

Ferruccio Pagni, all'epoca, è un giovane di venticinque anni, stabilitosi a Torre del Lago l'anno precedente, in fuga da Firenze, dove era rimasto deluso dalla sua impossibilità di aderire pienamente agli ideali etici e al rigore stilistico dell'ultima lezione fattoriana.²²⁷

Oltre a questo motivo, non dobbiamo dimenticare un atteggiamento di diretta matrice decadente, insito in molti artisti del tempo, che spinge verso la fuga in terre incontaminate: un sentimento esplicitato, proprio in lucchesia, da Giovanni Pascoli, ritiratosi sul colle di Castelvecchio, dove aveva ricostruito la sua dimensione poetica.²²⁸

Giacomo Puccini nel 1891 ha trentatré anni ed è già sulla via della celebrità, tanto che intrattiene numerosi contatti con le personalità artistiche dell'epoca, sia di spicco che minori e sia in ambito toscano che piemontese e lombardo.²²⁹

Dopo qualche anno, il compositore si stabilisce definitivamente a Torre del Lago, all'incirca attorno al 1899 (prima era solito trascorrervi le estati assieme alla moglie Elvira e al figlio

²²⁵ R. Monti, *Una stagione d'immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, P. C. Santini, U. Sereni (Lucca, San Michele), Artificio, Firenze 1990, p. 108

²²⁶ Documento conservato nella sezione “Viani Scritti”, scatola 2 n. 50, del Fondo archivistico “Lorenzo Viani” presso il Centro Documentario Storico, Archivio del Comune di Viareggio

²²⁷ R. Monti, *Una stagione d'immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, op. cit., p.107

²²⁸ Ivi, p.108

²²⁹ P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (Lucca, Fondazione Ragghianti), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2018, pp. 70-72

Antonio, prendendo una casa in affitto ai margini del lago), acquista la casa torre sulle rive del lago di Massaciuccoli e la ristruttura nel giro di pochi anni, trasformandola nella sua residenza tanto amata e ancora oggi visitabile così come era ai primi del Novecento, quando Puccini vi risiedeva con la famiglia.²³⁰

La presenza a Torre del Lago del celebre Puccini, l'atmosfera di quiete e tranquillità del luogo, così selvatico e isolato da risultare ideale per chi ricerca il contatto con la natura, attira qui, attorno alla calamitante personalità del compositore, un gruppo nutrito di pittori. Una compagnia che, nel divenire dell'arte italiana di inizio secolo, popola ed è protagonista di questo piccolo e isolato angolo toscano.²³¹

La casa e, poi, la villa di Puccini, diventano subito, fin dagli anni Novanta del Novecento, il luogo prediletto di ritrovo della compagnia di artisti, frequentata negli stessi anni, saltuariamente, anche da un giovanissimo Lorenzo Viani, che nei suoi scritti ripercorre uno di questi incontri a casa del maestro, avvenuto nel 1904. Viani ricorda che, talvolta, Puccini, nel bel mezzo delle chiacchiere della serata, veniva colto da improvvisa ispirazione e, allora, si spostava nella sala accanto, dove c'era il pianoforte, iniziando a comporre; come per magia, tutti gli invitati si acquietavano.

Un giorno domandai al maestro se ai musicisti succedeva quello che di solito succede ai pittori ai quali anche nelle composizioni di fantasia risentono dei colori e delle forme che li circondano. – Sicuramente – rispose il maestro – Nella orchestrazione delle mie opere un ascoltatore accorto ed acuto sente che i flauti e gli obue hanno il risalto degli uccelli lacustri e di quelli di passaggio. Sul lago vi è una melodia lene di canne mosse dal vento, d'acque che si increspano sotto il libeccio e più lontano il ronzio verde cupo della pineta rotto di repente, questo accordo, dagli acuti dei uocelli, intristito talvolta dal suono rauco delle gru e dei corvi.²³²

²³⁰ <https://www.giacomopuccini.it/villa-puccini/> (consultato in data 22 settembre 2022)

²³¹ S. Bietoletti, *Il maestro, gli artisti, Torre del Lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., pp. 205-207

²³² Documento conservato nella sezione "Viani Scritti", scatola 2 n. 70, del Fondo archivistico "Lorenzo Viani" presso il Centro Documentario Storico, Archivio del Comune di Viareggio

Talvolta Puccini ricorre all'aiuto degli amici artisti, durante queste serate, per mettere a punto un'idea musicale: come avviene la sera in cui li coinvolge in un "concertino di bicchieri" da cui poi sarebbe nato "lo scampanio del preludio del terzo atto di *Tosca*".²³³

L'amore di Puccini per Torre del Lago lo rende insofferente nei periodi di lontananza, per lavoro, da questa terra. Nel 1898, da Parigi, il compositore scrive, all'amico lucchese Alfredo Caselli:

Odio i selciati!

Odio i palazzi!

Odio i capitelli!

Odio gli stili!

Amo lo bello stile del pioppo e dell'abete, la volta dei viali ombreggianti, e novello druido farvi mio tempio, mia casa, mio studio. Amo lo stendersi verde del fresco sotterfugio di bosco annoso o giovine. Amo il merlo, il capinero, il picchio! Odio il cavallo, il gatto, il passero dei tetti, il cane del lusso! Odio il vapore, il cappello a cilindro, il frak.²³⁴

Negli stessi anni, giungono a Torre del Lago i pittori Amedeo Lori e Antonio Discovolo, Raffaello Gambogi, i fratelli Tommasi che, assieme al fedele Ferruccio Pagni, costituiscono il club *La Bohème*, cenacolo degli artisti "satelliti" di Puccini, i quali, come lui, erano attratti dai paesaggi pacifici del lago, nei quali potevano elaborare in maniera lirica e intimista la loro arte.²³⁵ È viva, in questi autori, la necessità di porsi davanti al dato naturale, in un tentativo di identificazione del proprio "io" artistico: un atteggiamento che, per alcuni di loro, come il Pagni, assume i caratteri di polemica alternativa.²³⁶

Il club *La Bohème* nasce ufficialmente con l'acquisto, da parte del gruppo, di una capanna di legno in riva al lago che era stata di proprietà di un ciabattino, Giovanni Gambogi, conosciuto per il suo "ponce alla livornese", versione livornese del punch, dove Puccini e gli altri artisti si recavano spesso per svago. La capanna, piuttosto spartana, diventa sede dei ritrovi del gruppo

²³³ S. Bietoletti, *Il maestro, gli artisti, Torre del Lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 207

²³⁴ *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958, n. 185, p. 160, lettera di G. Puccini a Caselli, Parigi, 10 maggio 1898

²³⁵ R. Monti, *Una stagione d'immagini*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 113

²³⁶ Ivi, p. 115

che viene a chiamarsi club *La Bohème*, in onore dell'opera nascente di Puccini, che egli stava scrivendo negli stessi mesi, proprio a Torre del Lago.²³⁷

Dopo il successo de *La Manon*, i compagni di Puccini scelgono così questo modo originale di omaggiare *La Bohème* con l'augurio di essere, nuovamente, un successo per il compositore; inoltre, il nome pare perfetto dato lo stile di vita bohémien dei componenti del gruppo.

Il club *La bohème* attira tanti altri personaggi frequentatori di Torre del lago: intellettuali, dottori avvocati, artisti che lì si recano abitualmente dalla vicina Viareggio oppure saltuariamente da altre zone d'Italia.

Ospite di Ferruccio Pagni e anche lui presente alla serata a casa di Puccini che aveva visto i pittori intenti a “suonare” battendo i cucchiaini sulle coppe da champagne, è Plinio Nomellini, che si unisce a *La Bohème*. Egli arriva a Torre del Lago sul finire degli anni Novanta, catturato dalla bellezza del luogo, isolato e selvatico, in linea, secondo lui, alla propria sensibilità di allora, alla continua ricerca di un contatto con la natura.²³⁸

Negli anni Trenta del Novecento, Nomellini scriverà vari articoli per la terza pagina del quotidiano “La Nazione” e, in uno di questi, emerge tutto il suo amore per Torre del Lago, che resta vivo anche dopo decenni, riversandolo in una descrizione affettuosa e pittoresca del luogo, in cui abita, all'incirca, fino al 1913-1914.²³⁹

Nel 1905 anche Lorenzo Viani, sostenuto e legato da una forte amicizia a Nomellini, si “auto esilia” a Torre del lago, dove affitta una stanza squallida che adibisce a studio e dove frequenta il capanno del club *La Bohème*. Così come gli altri membri del gruppo, anche Viani predilige la solitudine delle rive del lago di Massaciuccoli alla chiassosa e mondana Viareggio, affollata di bagnanti.²⁴⁰

Viareggio, già dagli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento è luogo di villeggiatura prediletto dalla borghesia e, in questi anni, aprono, infatti, i primi stabilimenti balneari: il bagno Oceano, Nettuno, Balena.²⁴¹ Nel 1902, la passeggiata a mare è completamente rinnovata, con il moltiplicarsi dei bagni, dei negozi, alberghi, caffè-concerto e fanno la loro comparsa anche i

²³⁷ C. Cresti, *Fatti e misfatti di stili architettonici fra spiagge, darsene e “l'Alpe di Versilia”*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, op. cit., pp. 83-85

²³⁸ S. Bietoletti, *Il maestro, gli artisti, Torre del Lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 207

²³⁹ P. Nomellini, *Il figurinaio*, in “La Nazione”, 29-30 ottobre 1939

²⁴⁰ C. Cresti, *Fatti e misfatti di stili architettonici fra spiagge, darsene e “l'Alpe di Versilia”*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 85

²⁴¹ Ivi, p. 82

primi elementi decorativi di ispirazione liberty.²⁴² Si sviluppa, così, pienamente, una parte di città alternativa al vecchio borgo formato attorno alla Torre Matilde e composto dalle modeste case di pescatori, scenario del quotidiano di artisti come Viani.

Il liberty della Viareggio di questi anni è il risultato della voglia di allinearsi alle mode dell'epoca ricorrendo a soluzioni ornamentali usate dalla tradizione marinaresca locale (**Fig. 5**). Queste costruzioni, purtroppo, vanno distrutte nell'incendio che divampa la notte del 17 ottobre 1917; l'unica struttura a salvarsi e a oggi ancora visibile nella passeggiata è il negozio Martini (**Fig. 6**).²⁴³

Tra gli artisti che non disdegnano certamente la vita mondana di Viareggio dell'epoca c'è Galileo Chini che comunque entra anche a far parte della cerchia di amici di Puccini, al club *La Bohème*.

Nel 1908 Chini è a Viareggio, dove adorna, con le sue maioliche dallo stile liberty, alcune ville e facciate dei negozi della passeggiata a mare e nel tempo libero coglie l'occasione per far visita all'amico Nomellini a Torre del Lago.²⁴⁴

Non dobbiamo tralasciare, infatti, che è Nomellini a introdurre la conoscenza di Puccini all'artista fiorentino; una conoscenza che poi si trasformerà in duratura amicizia soprattutto dopo il ritorno di Chini dal Siam, quando quest'ultimo diverrà il referente principale per la messa in scena delle future opere del compositore.²⁴⁵

Chini, come gli amici Puccini e Nomellini, sceglie di risiedere nelle stesse zone, anche se, anziché Torre del Lago, predilige la pineta di Lido di Camaione, costruendovi la casa delle vacanze al suo ritorno dal Siam, nel 1914, su un terreno che aveva acquistato nel 1907 assieme a Nomellini.²⁴⁶ Una casa che lui stesso arreda e che oggi conserva parte dei mobili, dei dipinti e degli oggetti appartenuti alla famiglia dell'artista e che è divenuta una residenza d'epoca.

Galileo Chini resta dunque, anch'egli, affascinato da quelle zone della Versilia fra il Tirreno e le Apuane e una delle motivazioni di questo sentimento così forte, affine sicuramente a quelle

²⁴² C. Cresti, *Fatti e misfatti di stili architettonici fra spiagge, darsene e "l'Alpe di Versilia"*, in *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, op. cit., p. 82

²⁴³ *Stabilimenti balneari bruciati a Viareggio*, in "Corriere del pomeriggio", 18 ottobre 1917

²⁴⁴ M. Cancogni, *Chini e la Versilia*, in "Campus Maior: Rivista di Studi Camaioresi", n. 26, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2014, pp. 41-42

²⁴⁵ M. Bucci, *Galileo Chini e Giacomo Puccini in scena*, in *Giacomo Puccini, Galileo Chini: tra musica e scena dipinta: la favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, catalogo della mostra a cura di A. Belluomini Pucci (Viareggio, Villa Borbone), La torre di legno, Viareggio 2006, pp. 39-40

²⁴⁶ S. Panerai, *Galileo Chini a Lido di Camaione: dipinti e decorazioni dalla casa delle vacanze alla Chiesa del Sacro Cuore*, in "Campus Maior: Rivista di Studi Camaioresi", n. 26, op. cit., pp. 47-49

che spingono anche Puccini a risiedervi, è la somiglianza dei paesaggi attorno al lago di Massaciuccoli con quelli orientali. La riva del lago che coincide con i piedi delle colline, dove si trova il paese di Massaciuccoli, infatti, somiglia, con i suoi canali e la vegetazione di canne, giunchi, falaschi, assieme alle capannucce di pescatori con i piccoli barchini, a un paesaggio del Giappone o del Vietnam.²⁴⁷

Sia Chini che Puccini, è risaputo, sono fortemente attratti dal mondo esotico; questa loro caratteristica è in linea con il gusto per l'Oriente attivo in molti artisti all'epoca, preservatosi ormai da decenni, in maniera trasversale, all'interno delle discipline artistiche ed è anche una delle ragioni per cui si crea un rapporto così intimo tra i due: collaborazione lavorativa ma soprattutto amicizia.²⁴⁸

Niente di tutto questo, però, è la ragione della conoscenza tra Chini e Puccini che avviene, invece, per mano di Plinio Nomellini, il quale nel 1908 risiede da anni stabilmente a Torre del Lago e che porta avanti da tempo una fraterna amicizia con Chini.²⁴⁹ I due artisti avevano collaborato insieme in molte occasioni, la più importante, forse, la concezione e l'allestimento della celebre Sala del Sogno alla Biennale di Venezia del 1907: un successo internazionale che entusiasma la critica e gli artisti del tempo, compreso il Re d'Italia.²⁵⁰

Sia Nomellini che Chini contribuiscono alle decorazioni pittoriche interne della villa sul lago di Puccini, anche se in periodi diversi ma comprese tra il 1899 e il 1909. Nomellini nel 1899 aveva avuto il suo primo successo veramente importante alla Biennale di Venezia, dove aveva presentato il polittico *La Sinfonia della luna*, acquistato quell'anno, dalla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.²⁵¹

Puccini non visita quell'edizione della Biennale, come avviene, invece, nel 1905 per osservare appositamente le opere dell'amico Nomellini.²⁵² Tuttavia, ha l'opportunità di seguire l'elaborazione della *Sinfonia della Luna* e, così, ha modo di “comprenderne i motivi estetici

²⁴⁷ M. Cancogni, *Chini e la Versilia*, in “Campus Maior: Rivista di Studi Camaioresi”, n. 26, op. cit., pp. 39-40

²⁴⁸ S. Caccia, *Quel tocco un po' cinese. Note sugli Esotismi e Orientalismi tra Otto e Novecento*, in *Galileo Chini: tra musica e scena dipinta: la favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, op. cit., pp. 27-29

²⁴⁹ F. Benzi, *Chini e Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 271

²⁵⁰ *Il Re visita l'Esposizione di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 12 maggio 1907

²⁵¹ E. B. Nomellini, *Giacomo Puccini, Plinio Nomellini: Il fascino di un lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 304

²⁵² S. Bietoletti, *Il maestro, gli artisti, Torre del Lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 208

riecheggianti la visione della natura e dell'arte diffusa dalla cultura simbolista e di apprezzarne le qualità pittoriche".²⁵³

Puccini ha un'impressione davvero soddisfacente del lavoro di Nomellini visto che gli chiede di decorare le pareti del salotto della sua nuova dimora a Torre del Lago con figure allegoriche delle ore del giorno: immagini che, da quanto lasciano intendere i bozzetti preparatori, avevano intrinseche assonanze con il dipinto esposto alla Biennale.²⁵⁴ Il salotto rappresenta, per Puccini, il cuore della casa: sala da pranzo, stanza di lettura, di gioco, di studio, di ritrovo con gli amici e coinvolge nella sua realizzazione anche l'amico pittore Ferruccio Pagni.²⁵⁵ Il compositore segue sempre, molto attivamente i lavori in corso presso la sua casa e negli anni successivi arricchisce la parete superiore del camino con un grande pannello ceramico realizzato da Galileo Chini. L'artista riproduce l'immagine di un puttino coinvolto in un gioco sinuoso creato da un festone di rose rosa, arbusti, canne di bambù e nastri su fondo bianco e oro, in adesione alle più moderne inclinazione liberty.²⁵⁶

Il pannello originale di Chini è tutt'ora perfettamente visibile all'interno della residenza del compositore (**Fig. 7**), oggi trasformata in una Villa Museo, luogo di sepoltura del maestro e anche di conservazione, nell'archivio adiacente appositamente dedicato, di tutti i documenti appartenuti a Puccini e oggi, in parte, ancora in corso di catalogazione.

Il fregio di Nomellini, invece, risulta danneggiato dopo pochissimi anni dalla sua realizzazione: nel 1906 un giovane Viani viene "assoldato" da Puccini per restaurarlo ma il risultato non è duraturo e non si ha più traccia delle decorazioni.²⁵⁷ Pare che queste vengano sostituite con decori a tempera, a loro volta coperti con stoffe e riemerse, tra l'altro, un anno fa, a seguito di un restauro della parete che ha tolto i tessuti e di cui, però, non si conosce, al momento, l'autore. Galileo Chini, negli stessi anni, come Nomellini, è assiduamente impegnato nella realizzazione di opere per la Biennale di Venezia e anche Puccini, amante delle arti, si reca a più riprese in visita all'esposizione, per sostenere gli amici. Non abbiamo tantissimi documenti a testimonianza di questo ma sappiamo che, certamente, il compositore visita la Biennale nel

²⁵³ *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Edifir, Firenze 1999, p. 227

²⁵⁴ *I pittori del lago. La cultura artistica attorno a Giacomo Puccini*, catalogo della mostra a cura di G. Bacci Di Capaci, A. Conti (Seravezza, Palazzo Mediceo), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1998, p. 56

²⁵⁵ S. Bietoletti, *Il maestro, gli artisti, Torre del Lago*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 208

²⁵⁶ A. Belluomini Pucci, *Giacomo Puccini e Galileo Chini: un sodalizio in terra di Versilia*, in *Giacomo Puccini, Galileo Chini: tra musica e scena dipinta: la favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, op. cit., p. 17

²⁵⁷ Nel capitolo successivo, al paragrafo 2.2.2 *Lorenzo Viani e la Biennale del 1922* riporto l'episodio narrato da Viani stesso in alcuni suoi scritti conservati presso l'Centro Storico del Comune di Viareggio.

1895 e nel 1905, e lo fa, spesso, proprio in compagnia dei suoi amici artisti, di cui ama circondarsi.

1.6.1 Giacomo Puccini in visita alla Biennale del 1895

Fra i documenti relativi a Plinio Nomellini, conservati nell'apposita cartella a lui dedicata nel Fondo Ogetti presso l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, si trova un interessante biglietto scritto da Nomellini per l'amico, critico d'arte e giornalista toscano (**Fig. 8**).

Il biglietto manca di datazione, così come di qualsiasi riferimento temporale certo:

Carissimo,
non venni alla stazione telegrafandomi Puccini che sarebbe giunto alle 23.1/2 – giunse – dunque stamani. Ti troverai alla Esposizione avanti le 12? Ci sarò insieme a lui aspettandoti. Non sto a ringraziarti per il troppo, giusto, che di me hai scritto, pel vero! [...]
Addio, a più tardi. Tuo Nomellini!²⁵⁸

Nonostante i tentativi, non è dato sapere a quale anno e in quale periodo sia stato scritto il biglietto ma è plausibile pensare che Nomellini lo abbia affidato alle mani di qualcuno che, di lì a poco, lo avrebbe consegnato al destinatario e questo giustifica l'assenza di un indirizzo o di una data. Ogetti e Nomellini si scambiano spesso lettere e cartoline e, da questo documento, pare evidente che si fossero dati appuntamento a Venezia per visitare assieme la Biennale; molto probabilmente in occasione di una delle edizioni alle quali Nomellini stava esponendo alcune sue opere.

Questo documento testimonia anche un altro interessante avvenimento: è prova, infatti di una visita del maestro Puccini alla Biennale di Venezia.

Dai documenti d'archivio e dalla bibliografia, sappiamo che Puccini visita la Biennale durante la prima edizione, nel 1895 e poi nel 1905: in questo ultimo caso fortemente voluto dall'amico Nomellini che, quell'anno, si trova a esporre a Venezia ben otto dipinti nella Sala Toscana e a

²⁵⁸ Biglietto conservato oggi presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ogetti, cartella "Plinio Nomellini", n. 53, 15

collaborare alla realizzazione della stessa sala assieme a Giacomo Lolli, Domenico Trentacoste e Francesco Gioli.²⁵⁹

Che sia questa la Biennale a cui i due si danno appuntamento attraverso il biglietto? Oppure potrebbe riferirsi a un'edizione precedente o successiva, sicuramente antecedente al 1924, anno di morte del compositore.

Tuttavia, dalla bibliografia non emerge alcuna visita di Puccini alla Biennale tra il 1895 e il 1905; esistono, però, riferimenti certi sulla sua apparizione a Venezia in questi due anni specifici. Nel 1905, in una lettera a don Pietro Panichelli, da Milano, Puccini specifica che sarà alla Biennale di quell'anno per vedere “soprattutto le opere di Nomellini”.²⁶⁰

Nel 1895, invece, come si evince da due lettere raccolte nell'epistolario pucciniano, una del 6 maggio 1895 a Giuseppe Razzi, l'altra del 10 maggio 1895 a Ferruccio Pagni, sappiamo che Puccini, assieme alla moglie Elvira, visita l'edizione inaugurale della Biennale, di ritorno da un viaggio che aveva toccato Fiume, Budapest, Vienna, Lubiana e Trieste.²⁶¹

Nella biblioteca personale del compositore, conservata nell'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, è emerso un documento preziosissimo: un esemplare del catalogo illustrato della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia del 1895, ricco di annotazioni, commenti, segni a lapis e matita blu, strisce di carta tra pagina e pagina.²⁶²

Puccini acquista il catalogo (o lo ottiene in dono) in occasione della sua visita all'esposizione e lo costella di considerazioni personali e interrogativi: il tutto rivolto all'amico Ferruccio Pagni, cui il catalogo è evidentemente destinato dato che il nome “Ferruccio” ricorre spesso all'interno delle annotazioni.²⁶³ Si può ipotizzare che il pittore abbia chiesto all'amico di portargliene una copia al ritorno dal suo viaggio a Fiume, dove si era svolta una rappresentazione di *Manon Lescaut*, oppure che l'iniziativa sia stata di Puccini stesso.²⁶⁴ Il compositore, infatti, in alcune chiose di cui è cosparso il volume, si rivolge direttamente a Pagni.²⁶⁵ “Ti piace?” scrive sotto la riproduzione fotografica di G. Munthe *Le figlie dell'Aurora boreale e i loro galanti* (**Fig. 9**).

²⁵⁹ *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1905*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 121, 124

²⁶⁰ *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, op. cit., n.414, p. 291

²⁶¹ *Giacomo Puccini. Epistolario I (1877-1896)*, a cura di G. Biagi Ravenni e D. Schickling, Olschki 2015, pp. 401-403

²⁶² Il documento è conservato presso l'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, Elenco del materiale bibliografico, “Biblioteca personale”, n. 177

²⁶³ P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 84

²⁶⁴ *Ibidem*

²⁶⁵ *Ibidem*

C'è da chiedersi perché il documento sia rimasto nella biblioteca personale del compositore e non tra le carte di Ferruccio Pagni; probabilmente gli viene restituito dall'artista ma non lo sappiamo per certo.

Questo catalogo è la testimonianza di un dialogo su temi artistici che, come scrive Bolpagni nel suo saggio, “rispecchia fedelmente i gusti e le inclinazioni in fatto di pittura, scultura, disegno e incisione di Giacomo Puccini nel 1895, con molte conferme e alcune sorprese.”²⁶⁶ Vediamo quali.

Tra gli autori che più colpiscono Puccini, e che lui contrassegna con il simbolo “+” a margine del titolo delle opere o con commenti esplicitamente elogiativi ci sono: Carcano Filippo, riguardo cui scrive, nel margine inferiore della pagina, “per me è il migliore dell'esposizione” (pag.77) (**Fig. 10**); Guglielmo Ciardi (pag.80), Lorenzo Delleani (pag.85), Delug Alois (pag.86), Duran Carolus Auguste Emile (pag.88); Giovanni Fattori, segnando il simbolo “+” accanto al titolo *Butteri Maremmani* (pag.89); Pietro Fragiaco (pag.92), Emilio Gola (pag.96), Cesare Laurenti (pag.104), Franz Lenbach (pag.106); di Francesco Paolo Michetti (pag. 112) pone il segno su *La Figlia di Iorio*, Angelo Morbelli, Domenico Morelli (pag.114-115), Giuseppe Pellizza da Volpedo e scrive “bello” accanto a *Il trasporto di una vergine* di Gaetano Previati (pag.121-122).

Alcuni degli artisti che, invece, pur essendo di interesse rilevante per la storia, non guadagnano alcuna annotazione da parte di Puccini sono: Mosè Bianchi, Vincenzo Cabianca, Enrico Coleman, Nino Costa, Vittore Grubicy, John Everett Millais, Eugenio Prati, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Augusto Sezanne, Franz von Stuck, James McNeil Whistler.

Sembra, in maniera molto generica, che Puccini non resti toccato dall'arte simbolista e divisionista.²⁶⁷

Per quanto riguarda la parte illustrativa, con le fotografie delle opere inserite nella parte finale del catalogo, Puccini ci regala uno scorcio sul suo pensiero ancora più curioso, inserendo commenti, per gradi di apprezzamento, riguardo le opere più approvate e considerazioni, talvolta molto ironiche e ricche di entusiasmo, a margine delle illustrazioni che più lo colpiscono. Così, troviamo un “buono” sotto le foto di *Venti di Marzo* di Alois Delug (n.13), *Butteri Maremmani* di Giovanni Fattori (n.14) e *Un bel mattino* di Luigi Rossi (n.15). Sotto le

²⁶⁶ P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., pp. 83-84

²⁶⁷ Ibidem

riproduzioni di *Guarigione*, del tedesco Walter Firlé e della *Madonna degli Angeli* di Giulio Aristide Sartorio si legge l'annotazione "buonissimo" (n. 16-17). Il commento "bellissimo" appare in calce alle immagini di *Un saluto* di Pietro Fragiaco (Fig. 11), delle sculture *Lotta oscura* di Carlo Betta e *Impressione dal vero* di Paolo Troubetzkoy (fig.20). "Splendido" è aggettivo riservato al ritratto di *Sua Eminenza il Cardinale Manning* del britannico Walter William Oules (n.21) e a *S. Martino a 2.000 m* di Lorenzo Delleani (n.22). "Mirabile!", con tanto di punto esclamativo, è attribuito a *Ritorno dalla pesca al crepuscolo* del danese Laurits Tuxen (n.23).

Piuttosto ironica è la scritta "a puntini", inoltre sottolineata, in riferimento a *Processione* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (n.25). È noto, infatti, che in quel periodo Ferruccio Pagni stesse sperimentando la tecnica divisionista, con disapprovazione dell'amico musicista.²⁶⁸

Ciò che proprio non piace categoricamente a Puccini, è la produzione, presente in mostra, del norvegese Gerhard Munthe, cantore di miti nordici medievali trattati con linguaggio geometrizzante e bidimensionale che, per il maestro, è semplicemente "redio", che in lucchese colorito significa "ridicolo" (Fig. 9). Il commento è scritto in alto alla pagina e ripassato con matita blu; a margine, appare un "ti piace?" rivolto a Pagni e in basso, con una grafia diversa, probabilmente dell'amico, leggiamo "togo", che in vernacolo lucchese è sinonimo di "buffo".²⁶⁹

Puccini si rivolge a Pagni anche con alcuni inviti ironici: in corrispondenza delle opere di Victor Krämer, Peder Severin Kroyer, Carl Larsson e Philip László (pag.113) scrive, sul margine destro: "spennella"; poi, sempre infierendo sulle opere del povero Munthe, il compositore fa un cerchio attorno a tutti i titoli dei dipinti (pag.105) e scrive inequivocabilmente: "matto da legare" (Fig. 12); sono segnati (pag.121) i dipinti *Processione* e *Ritratto della Signora Sofia Abbiati* di Giuseppe Pellizza con accanto la scritta "puntini uso Ferruccio"; sul margine destro della pagina (pag.125), vicino ai titoli delle opere di Alfred Roll, Luigi Rosa e Luigi Rossi, Puccini goliardicamente riporta "lavora porco", come a voler spronare l'amico ad adoperarsi per eguagliare i risultati di questi artisti.

²⁶⁸ P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit., p. 85

²⁶⁹ Ibidem

L'esemplare del catalogo appartenuto al compositore conserva anche due caricature disegnate dal maestro: una, nelle ultime pagine del catalogo, dopo le illustrazioni riporta accanto la scritta "dal treno / che / corre".

La visita di Puccini alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia risulta molto fruttuosa e si tratta per lui di un'occasione per entrare davvero in contatto, forse per la prima volta, con la vastità e l'ampiezza del mondo artistico. Possiamo davvero immaginarci il compositore intento a passeggiare per le sale espositive armato di catalogo e matita, e pronto ad annotare istantaneamente le sue impressioni circa le opere che osserva. Come spiega Paolo Bolpagni, nel suo saggio: il gusto artistico di Puccini, all'epoca, è ancora fortemente legato al "vero ma anche a un lirismo espresso sia nel paesaggismo, sia nella ritrattistica."²⁷⁰

Gli apprezzamenti riservati agli artisti portano, poi, Puccini a conoscere di persona, successivamente, alcuni di loro, come Previati, Cremona e Troubetzkoy e tanti altri, ad alcuni di essi commissionerà anche qualche opera e loro stessi gliene faranno dono.

Tuttavia, prima di questi incontri ve ne sono due importantissimi, che segnano, più di altri, il gusto artistico di Puccini e l'inizio di un'amicizia e una collaborazione che dureranno per tutta la vita del compositore: sono quelli che, a pochi anni di distanza dal 1895, avvengono a Torre del Lago con Plinio Nomellini e Galileo Chini entrambi, tra l'altro, coinvolti per molti anni nella partecipazione alla Biennale di Venezia²⁷¹

1.6.2 Plinio Nomellini e Galileo Chini alla Biennale

Considerato il coinvolgimento di Plinio Nomellini e Galileo Chini nelle vicende artistiche della Versilia nei primi anni del Novecento, non possiamo tralasciare come in questo stesso periodo, parallelamente all'attività artistica svolta a Torre del Lago tra gli incontri del cenacolo pucciniano, questi due artisti siano partecipanti molto attivi alla Biennale, proprio durante le esposizioni amministrare da Fradeletto.

Le partecipazioni di questi due artisti a Venezia sono innumerevoli e si protraggono, naturalmente, anche nei decenni successivi alle edizioni guidate da Fradeletto; tuttavia, a fine Ottocento e inizio Novecento la loro presenza a Venezia è assai documentata e sono tantissime

²⁷⁰ P. Bolpagni, *Arti visive e musica nell'Italia di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento: il caso Puccini*, in *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, op. cit, p. 88

²⁷¹ Ibidem

le carte conservate presso l'Archivio della Biennale, che trattano questioni legate ai due artisti: telegrammi, lettere, cartoline e biglietti che, soprattutto tra il 1903 e il 1912, derivano spesso proprio da Torre del Lago e dai luoghi della Versilia.

C'è da dire, però, che nessuno dei due è presente alle prime due edizioni della Biennale, anche se, presso l'archivio veneziano, è conservata una preziosa lettera di Nomellini scritta da Genova, luogo in cui l'artista risiede all'epoca, il 10 novembre 1894 e indirizzata al Comitato dell'Esposizione.²⁷² In essa, l'artista dice che ha sentito voci su “questa mostra che sarà fatta” e allora si presenta, chiede se lo conoscono, dice che vorrebbe tanto partecipare e, dunque, richiede l'eventuale invito. Inoltre, espone brevemente la sua carriera artistica fino a quel momento: dice che è invitato abitualmente alle esposizioni di Brema, Vienna, Monaco ed elenca alcune delle altre mostre cui ha partecipato negli anni. Nonostante il tentativo, però, l'artista fa il suo primo ingresso alla Biennale successivamente, nel 1899, con *La Sinfonia della Luna*, quadro dal grande successo e che è testimone della sua svolta in chiave simbolista.²⁷³

Nomellini, insomma, sempre attento a tutte le iniziative artistiche allestite a livello nazionale, è subito pronto ad adoperarsi per partecipare. Questo artista si rivela il più eloquente di tutti e sono tantissime le lettere e i biglietti che invia a Fradeletto, Bazzoni, ma anche ai conoscenti e amici come Chini, Puccini, Ojetti.

L'Archivio Chini di Lido di Camaiore conserva le lettere arrivate all'artista da parte dell'amico Nomellini: le prime risalgono al 1904 ma sappiamo che il loro rapporto è già duraturo da anni, almeno dagli anni Novanta dell'Ottocento, quando partecipano agli incontri del club *La Bohème*, con Puccini, a Torre del Lago.²⁷⁴ In queste lettere, dei primi del Novecento, troviamo scambi di considerazioni su alcune tecniche artistiche, come in quella spedita da Nomellini il 30 ottobre del 1904 nella quale discute di pittura e colori;²⁷⁵ oppure, in un'altra lettera del 31 dicembre 1907, nella quale Nomellini, che già risiede stabilmente a Torre del Lago, comunica a Chini che restano pochi giorni per l'acquisto di un pezzo di pineta presso la Fossa dell'Abate,

²⁷² ASAC, Collezione “Autografi 1887-1938”, cartella b.012: lettera 10 novembre 1894

²⁷³ *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1899*, Catalogo Illustrato, p. 87

²⁷⁴ Rimando al paragrafo precedente a questo per approfondimenti.

²⁷⁵ Lettera conservata presso l'Archivio digitalizzato “Chini” di Lido di Camaiore, e parte Fondo Galileo Chini, doc. I, fascicolo 18

a Lido di Camaiore.²⁷⁶ Acquisto che, alla fine, i due faranno davvero, di lì a poco e su quel terreno Chini edificherà la sua cara casa delle vacanze nel 1914.²⁷⁷

Galileo Chini fa il suo primo ingresso alla Biennale di Venezia nel 1901, con il dipinto *Quiete*.²⁷⁸ All'epoca l'artista ha ventotto anni ma gode già di un'ampia e riconosciuta affermazione. Nel 1897, infatti, è tra i fondatori della manifattura "Arte della Ceramica": una piccola impresa che però nel 1898 vince subito la medaglia d'oro durante la sua prima partecipazione all'Esposizione Nazionale di Torino.²⁷⁹ A essere premiato è un campionario di maioliche interamente disegnato da Galileo Chini, che rivela subito la modernità delle sue creazioni.²⁸⁰ Il repertorio figurativo dell'artista è prevalentemente costituito da elementi vegetali a cui si abbinano raffinate sagome di cigni, rettili, pesci e volti femminili e, di solito, con stesure di colori uniformi. Per l'artista, l'ornamento non è fine a se stesso ma parte integrante di un progetto che ha per protagonista lo studio attento della correlazione tra struttura e forma: un intento sintomo di forte modernità all'epoca.²⁸¹ In occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, la manifattura viene nuovamente premiata con il grand prix e si afferma come illustre testimone della modernità della ceramica italiana. Nel 1903, l'Arte della Ceramica si è ormai imposta a livello internazionale ma questo successo non corrisponde all'armonia dei suoi componenti. Nel 1904 Galileo Chini lascia il suo incarico di direttore artistico e un anno dopo anche suo fratello si ritira. I due, allora, fondano nel 1906, a Borgo San Lorenzo nel Mugello, terra di origine della famiglia, le Fornaci di San Lorenzo: la loro nuova fabbrica. Con la nuova impresa di famiglia i Chini guadagnano ancora più successo di prima. Dal punto di vista stilistico si nota un cambiamento in favore di "evidenti riduzioni formali che anticipano moduli dello stile déco, un gusto che avrà grande sviluppo negli anni Venti e Trenta".²⁸² Tra il 1911 e il 1913 Chini si trova in Siam, voluto fortemente dal re Rama V, per decorare la cupola della Sala del Trono del Palazzo reale di Bangkok. La permanenza in

²⁷⁶ Lettera conservata presso l'Archivio digitalizzato "Chini" di Lido di Camaiore, e parte Fondo Galileo Chini, doc. II, fascicolo 8

²⁷⁷ S. Panerai, *Galileo Chini a Lido di Camaiore: dipinti e decorazioni dalla casa delle vacanze alla Chiesa del Sacro Cuore*, in "Campus Maior: Rivista di Studi Camaioresi", n. 26, op. cit., p. 47. Ne parlo nel paragrafo precedente a questo.

²⁷⁸ *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, Catalogo Illustrato, p. 56

²⁷⁹ *Manifattura Chini: Opere inedite dalla Collezione Marianna Mordini*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Lucca, Palazzo delle Esposizioni), Contemplazioni, Lucca 2020, pp.37-38

²⁸⁰ Ibidem

²⁸¹ *Manifattura Chini: Opere inedite dalla Collezione Marianna Mordini*, op. cit., p. 39

²⁸² Ivi, pp. 40, 50, 53

Siam contribuisce notevolmente ad accrescere la creatività dell'artista, il quale, un volta rientrato in Europa, aggiorna la propria produzione arricchendola di elementi iconografici orientali.²⁸³

Il sultano del Siam rimane incantato dal lavoro di Chini in occasione di una visita alla Biennale del 1907, dove l'artista allestisce, assieme a Nomellini, la celebre Sala l'Arte del Sogno, risultato di un progetto che ha una genesi non poco difficoltosa ma molto documentata e che è testimonianza della collaborazione affiatata tra i due artisti toscani.²⁸⁴ Chini inaugura, già nel 1903, la sua attività di allestitore alla Biennale di Venezia, quando gli viene affidata, assieme ad altri artisti toscani, la decorazione della Sala Toscana; l'artista realizza il soffitto e i progetti per il fregio, quest'ultimo realizzato da l'Arte della Ceramica.²⁸⁵ Alla stessa Biennale, Chini propone l'opera a tempera, di impronta simbolista *La Sfinge*, che Ugo Ojetto elogia dalle pagine del Corriere della sera così come commenta positivamente anche *Giovinezza Vittoriosa*, il dipinto esposto, quell'anno, da Nomellini.²⁸⁶

Proprio Ugo Ojetto, qualche anno più tardi, è il destinatario di una lettera "disperata" di Chini il quale cerca il sostegno del giornalista toscano per aiutare lui e Nomellini a risolvere le divergenze con Fradeletto, sorte in occasione dell'elaborazione del progetto per la Sala l'Arte del Sogno. La lettera è datata 2 luglio 1906 ed evidentemente è successo qualcosa di grave perché Chini spiega a Ojetto che Fradeletto ha revocato a lui e Nomellini l'incarico per l'allestimento della sala. Chiede allora, dopo aver spiegato la vicenda e i loro tentativi vani per convincere il segretario generale a restituire la commissione, di far loro il favore di mandare un telegramma a Fradeletto per fargli cambiare idea. "Ha l'entusiasmo di giovani che vogliono fare e a lui, aiutare in questo, non costa nulla" scrive riguardo al segretario dell'esposizione.²⁸⁷ Nella stessa lettera, Chini ammette di aver passato molto tempo a seguire importanti lavori nel Mugello, con la manifattura, ma spiega anche che sia lui che Nomellini hanno già fatto qualche sopralluogo per studiare gli spazi e che il progetto, se vuole essere preciso e ben fatto, richiede

²⁸³ *Manifattura Chini: Opere inedite dalla Collezione Marianna Mordini*, op. cit., p. 53

²⁸⁴ M. Bonatti Bacchini, *Galileo Chini pittore e alfiere delle arti decorative dal Simbolismo al Liberty al Déco*, in *Orizzonti d'acqua tra pittura e arti decorative: Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di M. Bonatti Bacchini, F. Bacci di Capaci (Pontedera, PALP-Palazzo Pretorio), Baldecchi & Vivaldi, Pisa 2018, p. 35

²⁸⁵ Per un approfondimento rimando al paragrafo 1.5.2 *1901-1907: dall'istituzione delle sale regionali alla prima partecipazione di Lorenzo Viani*.

²⁸⁶ U. Ojetto, *L'Esposizione di Venezia*, in "Corriere della Sera", 26 giugno 1903

²⁸⁷ Lettera conservata oggi presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ojetto, cartella "Galileo Chini", n. 19,1

molto tempo. Da questo si deduce che, probabilmente, Fradeletto lamenta agli artisti la lentezza nel presentare il piano di allestimento, cosa che, a lungo andare, potrebbe contribuire a revocare loro il compito assegnato.

Non è dato sapere se per merito realmente di Ojetti o di altri, però il compito di allestire la Sala l'Arte del Sogno viene restituito ai due artisti, che lavorano al progetto assieme. Bisogna specificare che, comunque, il primo ideatore della sala è Nomellini: il primo a intrattenere con Fradeletto i contatti epistolari, conservati nell'Archivio della Biennale, a Venezia.²⁸⁸ La volontà di Nomellini è, inizialmente, piuttosto vaga; non c'è l'intenzionalità di creare qualcosa di preciso, che sia una sala internazionale oppure una sala a soggetto e anche il tema e l'ordinamento generale restano per molto tempo indeterminati. Infatti, a dicembre del 1906 ancora non esiste un titolo; Nomellini propone "Sala del Pensiero Risorto" ma viene subito scartato da Fradeletto, che vuole puntare maggiormente a sottolineare il carattere di internazionalità dello spazio, da non confondere con lo spirito "risorgimentale".²⁸⁹ Nella lettera analizzata, effettivamente, la sala non viene mai nominata e il suo titolo definitivo appare negli scambi epistolari dopo il marzo del 1907. Dal punto di vista progettuale, almeno, la questione sembra risolta, visto che, nel febbraio 1907, una lettera di Bazzoni comunica a Chini l'approvazione dei disegni per la "sala".²⁹⁰ Tra marzo e aprile del 1907 sono due le lettere di Fradeletto: una indirizzata a Chini e l'altra a Nomellini, con le quali si esortano alla celerità i due artisti. In una di queste lettere Fradeletto scrive proprio un telegrafico e spazientito "noi arrabbiatissimi" e il motivo è il mancato arrivo del materiale per allestire lo spazio, a un mese dall'inaugurazione della Biennale.²⁹¹

Nonostante le incertezze, il progetto viene realizzato e, in aprile, il pubblico può finalmente visitare l'Arte del Sogno che vede, inoltre, la collaborazione dello scultore Edoardo De Albertis e la partecipazione, nel comitato ordinatore, di Gaetano Previati.²⁹²

Appena un mese prima dell'apertura, il 22 marzo del 1907, Nomellini scrive a Chini per chiedere ultime delucidazioni sulle opere da inviare a Venezia e per accordarsi sul dove alloggiare in città; in altre parole, l'artista cerca di esortare Chini a organizzare la partenza

²⁸⁸ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi: 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op.cit., pp. 130-131

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ ASAC, Collezione "Copialettere", volume 0.62, p. 9: lettera febbraio 1907

²⁹¹ ASAC, Collezione "Copialettere", volume 0.63, pp. 310, 497: lettere risalenti a marzo e aprile 1907

²⁹² *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, Catalogo Illustrato, p. 127

sempre più imminente e, probabilmente, si trova costretto a farlo considerate le ultime lettere di un irritato Fradeletto.²⁹³

Galileo Chini è coinvolto nella decorazione pittorica della sala e realizza, assieme alla manifattura, il pavimento in grès e il fregio dipinto lungo le pareti.²⁹⁴ Il soggetto dei pannelli che compongono il fregio superiore è un motivo ripetuto di fanciulli con ghirlande e nastri. Nell'abside si distende un corteo trionfale di giovinetti dal tono più classico rispetto ai piccoli putti danzanti lungo i lati della sala.²⁹⁵

L'Arte del Sogno è uno spazio dedicato al Simbolismo internazionale e qui espongono diciotto artisti, di cui dodici stranieri, tra i quali: Franz von Stuck con *Salomè*, Walter Crane con *Prometeo liberato* e Maurice Denis con *La Vierge à l'école*.²⁹⁶ Tra gli italiani, Nomellini espone quattro opere tra cui *Garibaldi* e *Gli insorti*, Previati presenta il trittico *Giorno*, Marius Pictor porta dei notturni e Chini espone *Il Giogo* e *Icaro*.²⁹⁷ Complessivamente, però, i vari artisti esibiscono opere dal carattere incompatibile e questo proprio a partire da Nomellini che dimostra di restare fedele alla sua prima impostazione, una proposta di temi "risorgimentali".²⁹⁸ Questa discordanza non passa inosservata e anche la critica contemporanea si esprime con valutazioni piuttosto negative.²⁹⁹ Ogetti si scaglia contro la scelta del titolo e gli intenti, giudicati fuori tempo e presuntuosi.³⁰⁰ Dopotutto, se da una parte la Sala consacra il Simbolismo, dall'altra coincide con il declino di questo movimento, diffuso in Europa dall'ultimo decennio dell'Ottocento.³⁰¹

Si rivela un successo, invece, alla Biennale di Venezia, il ciclo di affreschi realizzato da Chini nel 1909 per decorare le vele della cupola ottagonale del padiglione Italia: un incarico che

²⁹³ Lettera conservata presso l'Archivio digitalizzato "Chini" di Lido di Camaiore, e parte Fondo Galileo Chini, doc. II, fascicolo 8

²⁹⁴ E. B. Nomellini, *La sala "L'Arte del Sogno" alla VII Biennale di Venezia: dall'idea al compimento*, in *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Alessandria, Palazzo Asperia), Silvana editoriale, Milano 2005, pp. 171-173

²⁹⁵ Ibidem

²⁹⁶ *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, Catalogo Illustrato, pp. 127-130

²⁹⁷ Ibidem

²⁹⁸ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi: 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op.cit., p. 131

²⁹⁹ Ibidem

³⁰⁰ M. Bonatti Bacchini, *Galileo Chini pittore e alfiere delle arti decorative dal Simbolismo al Liberty al Déco*, in *Orizzonti d'acqua tra pittura e arti decorative: Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, op. cit., p. 35

³⁰¹ Ibidem

suggella il suo prestigio nel campo della decorazione murale.³⁰² Il ciclo, dal titolo *Le Vicende dell'Arte* rappresenta il tema dell'arte attraverso i tempi. Si tratta di un ciclo complesso, ripartito nelle otto vele e con la scansione figurativa organizzata in tre fasce: nella fascia superiore è raffigurato un motivo con dei putti; nei riquadri centrali vi è elaborato un racconto figurato che ricostruisce, attraverso citazioni tratte da capolavori passati, i periodi della storia dell'arte; nella fascia inferiore sono rappresentati scarabei e altri soggetti legati alla leggenda di Zeusi, dipinti su un blu intenso, come se fossero un tappeto.³⁰³

È la prima volta che a Chini è richiesto di realizzare un ciclo a carattere stabile, non provvisorio ma da conservare nell'edificio d'ingresso della Biennale. La cupola, completata dal velario realizzato dalle Fornaci di San Lorenzo rimane visibile fino al 1928, quando viene celata da una struttura progettata da Gio Ponti. Viene riscoperta nel 1986 e sottoposta a un impegnativo intervento di restauro.³⁰⁴

Intanto, Nomellini continua a proporre i suoi dipinti alla giuria della Biennale, partecipa ripetutamente, nel corso di tutti gli anni Dieci ma spesso non vende niente e questo lo irrita: sono innumerevoli le sue lettere all'amministrazione della mostra per cercare di far valorizzare maggiormente le sue opere.³⁰⁵ Seguono tante trattative e talmente tante lettere a riguardo che non basterebbe questo elaborato per esporle tutte. Comunque sia, un ulteriore riconoscimento e opportunità di lavorare ancora assieme all'amico Chini arriva nel 1910, quando entrambi vengono nominati commissari per la Sala della Toscana alla Biennale di quell'anno.³⁰⁶

L'anno successivo Chini parte per il Siam e vi rimane fino al 1913. Appena rientrato dal suo viaggio, nel settembre 1913, l'artista riceve un telegramma di Fradeletto nel quale gli comunica di volerlo coinvolgere nel progetto decorativo del salone centrale per la Biennale del 1914.³⁰⁷

L'artista si reca subito a Venezia per un primo sopralluogo dell'ambiente e, non molto tempo dopo, invia i disegni del suo progetto. In una lettera di Romolo Bazzoni del 29 novembre 1913, inoltre, all'artista viene comunicato che avrà una sala personale, "sala speciale" come la

³⁰² *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1909*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp.27-29

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ M. Bonatti Bacchini, *Galileo Chini pittore e alfiere delle arti decorative dal Simbolismo al Liberty al Déco*, in *Orizzonti d'acqua tra pittura e arti decorative: Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, op. cit., p. 36

³⁰⁵ La documentazione è conservata presso ASAC, sia nella collezione "Autografi" e "Copialettere" che nel Fondo storico serie "Arti Visive 1895-1944".

³⁰⁶ ASAC, Collezione "Copialettere", volume 106, p. 120: sono conservate le lettere di nomina di entrambi gli artisti

³⁰⁷ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi: 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 135

definisce Bazzoni, nella quale potrà esporre le sue opere più recenti, realizzate in Siam.³⁰⁸ Nella nota in calce alla lettera, Bazzoni accenna anche alla decorazione del salone: “Stasera parto per Roma dove mi tratterò Domenica e Lunedì. Se pel vostro progetto di decorazione desiderate conferire con me scrivetemi o telegrafatemi all’Albergo Nazionale ed in tal caso al mio ritorno mi fermerò a Firenze.”³⁰⁹ Tra fine novembre e fine dicembre, quindi, il progetto viene del tutto delineato: Bazzoni ha i disegni e ne riferisce a Fradeletto, il quale il 26 dicembre 1913 scrive a Chini: “[...] spero di venire costì il prossimo mese. Intanto vi ringrazio per l’ideata trasformazione del Salone centrale. Il nostro Bazzoni mi fece vedere il disegno, illustrandomelo con parecchi schiarimenti. È un colpo di bacchetta magica. Applausi! [...]”.³¹⁰ Anche se il progetto viene accettato favorevolmente, Chini ottiene la sicurezza di poter lavorare al salone soltanto nell’aprile del 1914: il figlio Eros, infatti, in una lettera scritta nel marzo 1974 alla Soprintendente della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Palma Lucarelli, testimonia che Fradeletto diede il via al lavoro di Chini solo a trentadue giorni dall’inaugurazione della Biennale.³¹¹

L’artista realizza i pannelli, a Firenze, in sedici giorni e li porta a termine a Venezia, dove può seguire meglio anche i lavori della decorazione architettonica del salone.³¹² L’ambiente viene radicalmente trasformato: vengono eliminati i tre archi a tutto sesto situati sui lati brevi e lunghi del perimetro e vengono aboliti i bassorilievi delle trabeazioni; le lesene corinzie vengono occultate da semplici parallelepipedi decorati verso l’alto da una corona stilizzata e la grande cimasa viene ricoperta da una decorazione astratta a mosaico.³¹³ Gli intervalli vengono tutti decorati in color giallo e oro a righe parallele e a motivi geometrici. Complessivamente, Chini ottiene un ambiente nuovo e svecchiato dall’aura ottocentesca, ampliato dal bianco predominante e improntato a una rigorosa linearità, sconosciuta alla Biennale fino al 1910, anno dell’allestimento della sala di Klimt.³¹⁴

³⁰⁸ Lettera conservata presso l’Archivio digitalizzato “Chini” di Lido di Camaiore, e parte Fondo Galileo Chini, doc. III, fascicolo 5

³⁰⁹ Ibidem

³¹⁰ Lettera conservata presso l’Archivio digitalizzato “Chini” di Lido di Camaiore, e parte Fondo Galileo Chini, doc. III, fascicolo 5

³¹¹ M. Margozi, *La Primavera di Galileo Chini: Da Venezia a Montecatini 1914-2014*, Maschietto Editore, Firenze 2014, p.8

³¹² Ivi, p. 11

³¹³ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi: 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 135

³¹⁴ Ibidem

Il salone accoglie la personale di scultura di Ivan Meštrović ed è completato dalle panche ideate dalla ditta Carlo Spicciani di Lucca, prodotte perché fossero in armonia con il resto dell'ambiente e, dunque, anch'esse in bianco, giallo e oro.³¹⁵ Anche i sostegni delle sculture richiamano le linee delle decorazioni circostanti. È evidente che Chini, scegliendo tali moduli decorativi verticali con prevalenza del bianco e dell'oro, tiene conto della lezione secessionista viennese. Sotto l'influenza della Biennale del 1910 "al carattere narrativo-allegorico di precedenti esperienze qui ne subentra uno prevalentemente decorativo-simbolico."³¹⁶

La recente esperienza orientale, in questo ciclo decorativo, non lascia traccia ma i dipinti nati dalle suggestioni del viaggio in Siam vengono tutti raccolti nella sala che ospita la mostra individuale di Chini ricca di paesaggi, ritratti e nature morte che restituiscono un po' dell'atmosfera vissuta dall'artista in quei luoghi esotici.³¹⁷

I diciotto pannelli dedicati alla Primavera nel salone centrale, invece, sono un diretto omaggio alla Secessione viennese, concretizzato nella pioggia astratta di motivi geometrici, cerchi, triangoli, e in una cascata di fiori stilizzati, il tutto risplendente grazie a all'inserimento di lamine metalliche in oro e alluminio.³¹⁸ Chini ha ben chiaro in mente il suo progetto e infatti, nella presentazione della sala sul catalogo, scrive di voler dipingere "non oggetti ardui ed astrusi, non quadri! Soltanto gamme e forme di colore e composte tonalità gradevoli [...]"³¹⁹

Il ciclo decorativo non richiede una lettura in sequenza, sono le cascate dorate a guidare l'attenzione dello spettatore. Le ninfe e fanciulle raffigurate vengono letteralmente investite dalla pioggia luminosa e floreale che le ricopre in nome di una rinascita, così come tutto rinasce a Primavera, stagione che a Venezia, in particolare, corrisponde, con la Biennale, alla rinascita artistica che avviene ciclicamente. Scrive Chini sul catalogo:

Mentre attendevo a questo lavoro, venivo pensando a tante cose, diverse nelle loro apparenze, ma consentanee nel loro spirito. Pensavo alle logge fiorite delle città italiane, ai giardini della nostra patria, immenso giardino del mondo, al sole che indora e vivifica, alla luna che inargenta e carezza, alla primavera che allietta questa dolce Venezia quand'essa

³¹⁵ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi: 1903-1920*, in *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 135

³¹⁶ Ibidem

³¹⁷ M. Bonatti Bacchini, *Galileo Chini pittore e alfiere delle arti decorative dal Simbolismo al Liberty al Déco*, in *Orizzonti d'acqua tra pittura e arti decorative: Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, op. cit., p. 39

³¹⁸ Ibidem

³¹⁹ *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 26

accoglie gli artisti di tutto il mondo, all'arte, primavera spirituale che eternamente rispunta.³²⁰

La decorazione di Chini riscuote un apprezzamento da parte del pubblico, tanto che la casa editrice milanese Bestetti e Tumminelli si affretta a pubblicare un consistente numero di tavole a colori dei lavori eseguiti dall'artista per la Biennale, che comprendono sia gli affreschi della cupola realizzati nel 1909 sia i pannelli della *Primavera*.³²¹ La disposizione di alcuni pannelli e i loro titoli ci sono noti grazie a questa pubblicazione che è stata piuttosto pionieristica dal punto di vista della stampa a colori (**Fig. 13**). Sappiamo anche che lo stesso Chini va a ritoccare le stampe personalmente per rendere meglio le gamme cromatiche.³²²

Dal punto di vista della critica, si hanno opinioni divergenti. Ugo Ojetti, pur ammirando il lavoro di Chini, non lo esalta totalmente e pare non approvare più di tanto le scelte dell'artista:

La sala diventa, all'occhio, più vasta e più alta; pare che tutta la primavera di fuori si ordini qui dentro in queste colonne fiorite senza perdere niente del suo barbaglio e del suo profumo. Ma noi avremmo sperato, da un decoratore e da un toscano come il Chini qualche cosa di più nostro. Si badi: anche la Francia è malata della stessa malattia, e i nuovi audaci risoluti novatori di Vienna e di Monaco hanno ormai invaso Parigi e il gusto parigino. Ma non credevamo che proprio Galileo Chini e proprio qui a Venezia si sarebbe, con tanta grazia e tanta virtuosità, adattato a questo dominio.³²³

Anche Arduino Colasanti, sulla rivista *Emporium* non appoggia le scelte di Chini, lo accusa di aver reso pesante la “raffinatissima e deliziosamente artificiosa sensibilità di un Klimt” e di aver usato i suoi “motivi” soltanto per assoggettarsi alla “moda del momento”.³²⁴

Terminata la manifestazione, i diciotto grandi pannelli vanno a occupare lo studio fiorentino di Chini, in via del Ghirlandaio numero 46, accanto alla casa dell'artista. Qui restano fino allo spostamento dello studio nella Villa di Lido di Camaiore, avvenuto alla morte dell'artista, nel

³²⁰ XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 26

³²¹ M. Margozi, *La Primavera di Galileo Chini: Da Venezia a Montecatini 1914-2014*, op. cit., p. 11

³²² Ibidem

³²³ U. Ojetti, *L'undicesima Biennale veneziana*, in “Corriere della Sera”, 23 aprile 1914

³²⁴ A. Colasanti, *Esposizioni italiane: La mostra internazionale d'arte a Venezia*, in “Emporium”, vol. XL, n.235, luglio 1914, p. 22

1956.³²⁵ Si attesta al 1964 la prima esposizione nella quale i pannelli vengono portati in mostra, dopo di che appariranno saltuariamente e mai tutti insieme.³²⁶

Con l'esperienza veneziana del 1914 Chini presenta la maturità artistica raggiunta nel suo stile e subito dopo, l'Accademia di Belle Arti di Firenze gli conferisce la Cattedra di Decorazione. Intanto, l'artista continua anche la sua attività di scenografo e di decoratore, cui si dedica con passione per tutti gli anni Venti. Numerosi sono gli incarichi e le partecipazioni a manifestazioni nazionali e internazionali; presenza alla Biennale di Venezia sia negli anni Venti che Trenta, partecipando, per l'ultima volta, nel 1936.³²⁷

Anche Nomellini continua a presenziare attivamente all'esposizione internazionale di Venezia, fino al 1942. Morirà l'anno successivo. Dal 1919 l'artista livornese non abita più a Torre del Lago ma il rapporto d'amicizia e collaborazione tra lui e Chini continua: nel 1929 scrive la presentazione per una mostra di Chini a Livorno e nel 1935 i due espongono insieme a Montecatini.³²⁸

Torre del Lago e Lido di Camaiore, resteranno per sempre luoghi prediletti dai due artisti che vi si ritrovano nelle loro case delle vacanze, senza mai dimenticare il sodalizio con Giacomo Puccini, per il quale Chini lavora, per tutti gli anni Venti, alla realizzazione delle scenografie delle sue opere, tra cui la celeberrima *Turandot*.³²⁹

³²⁵ M. Margozi, *La Primavera di Galileo Chini: Da Venezia a Montecatini 1914-2014*, op. cit., p. 12

³²⁶ Per una ricostruzione della storia di queste esposizioni rimando al libro citato nella nota precedente di M. Margozi, pp. 12-22

³²⁷ M. Margozi, *La Primavera di Galileo Chini: Da Venezia a Montecatini 1914-2014*, op. cit., p. 42

³²⁸ Ibidem

³²⁹ M. Bucci, *Galileo Chini e Giacomo Puccini in scena*, in *Giacomo Puccini, Galileo Chini: tra musica e scena dipinta: la favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, op. cit., pp. 48-54

CAPITOLO SECONDO

Anni Venti: dalle Biennali di Vittorio Pica alla prima di Antonio

Maraini

2.1 La nomina di Vittorio Pica a Segretario generale

Nel 1919 cade l'amministrazione del sindaco Filippo Grimani, rimasta al governo di Venezia per più di venti anni. Essendo la giunta Grimani dimissionaria, la città viene retta dal commissario governativo Nunzio Vitelli e di conseguenza, la presidenza della Biennale, fino ad allora istituzionalmente propria del capo del Comune, viene ad essere affidata a una diversa identità.³³⁰ Il nuovo presidente nominato è Giovanni Bordiga, novarese ma profondamente legato a Venezia e soprattutto alla Biennale, alla quale aveva collaborato come assessore della giunta Selvatico e intimo amico di quest'ultimo. Nel 1920 Davide Giordano diventa, a Venezia, il primo sindaco fascista d'Italia e Bordiga, che nel frattempo si era avvicinato all'ideologia, è confermato nel suo incarico di presidente dell'Esposizione.

Vittorio Pica è intanto diventato segretario generale, subentrando a Fradeletto, che si dimette definitivamente a seguito della caduta della giunta Grimani.³³¹ Pica è, al tempo, uno scrittore affermato: passato dalla critica letteraria a quella artistica proprio nei primi anni di formazione della mostra veneziana, nel 1897 è stato tra i vincitori del primo concorso per la critica, istituito direttamente dalla Biennale e creato per attirare su Venezia l'attenzione degli studiosi e averne l'appoggio. Pica gode anche di innumerevoli relazioni in campo artistico, è un uomo dalla vasta cultura e larga fama, soprattutto in ambito artistico contemporaneo.³³²

Al suo arrivo, nel 1920, il nuovo Segretario generale ritiene sia giunto il momento di aggiornare la Biennale e di aprirla alle più recenti novità artistiche, cosa che farà durante tutte le Biennali che si trova ad amministrare, quelle del 1920, 1922, 1924 e 1926, tanto che nel 1922 la Giunta

³³⁰ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 31

³³¹ *Ibidem*

³³² *Vittorio Pica e la ricerca della modernità: Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Mimesis, Milano 2016, pp. 9-10

civica presieduta da Giordano gli affianca un Consiglio Direttivo di sette membri a fronte della nuova tendenza di apertura alla modernità da lui intrapresa.³³³

Nel 1922 il Segretario generale apre le porte della Biennale alle mostre di Amedeo Modigliani, Edgar Degas, Paul Cézanne e anche a una mostra di scultura africana, allora in una fase di riscoperta da parte dei pittori postimpressionisti. Le opere di questi artisti sconvolgono all'epoca, tanto che anche il sindaco Giordano esprime, con una lettera pubblica, la sua piena disapprovazione.³³⁴

La vivacità e la modernità di Pica si scontrano con l'amministrazione comunale, nonostante la delega della presidenza. La situazione politica di Venezia è, oltretutto, instabile al tempo e anche sull'esposizione gravano le spese dovute alla riparazione dei danni di guerra, tutti fattori che concorrono ad ostacolare il nuovo Segretario generale; "Si crea così una profonda frattura e contraddizione tra i diversi piani gestionali dell'Esposizione, e ha inizio un periodo di pesanti ingerenze da parte dell'amministrazione municipale a livello sia di orientamento artistico che di assetto istituzionale".³³⁵ Ciò avviene nonostante l'indiscusso successo di critica, di pubblico e di vendite della XII Biennale, nel 1920.

2.2 Le prime due Biennali di Vittorio Pica: 1920 e 1922

La dodicesima Biennale di Venezia apre al pubblico il 15 aprile del 1920 ospitando circa seicento artisti in un clima vivace e moderno, frutto della dirigenza di Pica. Già nel 1920 però i dissapori che intercorrono tra la Presidenza e il segretario generale si manifestano, visto che l'aperto anti-accademismo dell'esposizione viene come giustificato in una lettera inviata dalla Giuria al presidente Giovanni Bordiga, il cui testo è riportato nel catalogo.³³⁶

La lettera, infatti, a un certo punto dice:

La Giuria chiamata a scegliere le opere degli artisti concorrenti alla XII Mostra, ha creduto, per un riguardo al turbamento lasciato in tutti gli animi dalla guerra mondiale, di dover usare una certa larghezza nell'ammettere le manifestazioni di pittura, scultura e bianco-nero delle tendenze più diverse e ha inteso favorire [...] le aspirazioni giovanili, al fine di

³³³ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 31

³³⁴ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 119-120. Nel testo è riportata la lettera integrale del sindaco Giordano.

³³⁵ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, op. cit., p. 31

³³⁶ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., pp. 67-69

ottenere un complesso di opere rispecchiante le inquiete e tormentose ricerche dell'attuale generazione.³³⁷

La posizione della Giuria si rivela ambigua e lascia intravedere un certo disordine interno all'organizzazione che, tuttavia, non frena Pica dal sostenere le proposte della nuova Biennale. Nel 1920, al padiglione olandese, viene ospitata una retrospettiva dedicata a Van Gogh, mentre, in quello francese, il curatore Paul Signac, oltre a esporre diciassette delle sue opere propone le retrospettive di Cézanne (con ventotto opere), Georges Seurat e Odilon Redon.³³⁸

Nello stesso padiglione sono presenti anche due quadri di Henri Matisse e di Pierre Bonnard. Il pubblico e i giornali di allora accolgono con delusione l'esposizione di Cézanne: un po' per il fatto di vedere esposte lì, per la prima volta, delle opere in realtà già famose e risalenti a venti ma anche trenta anni prima, un po' perché non lo comprendono e come loro, anche alcuni dei critici più famosi tra cui Ugo Ojetti.³³⁹

Meno violenta ma comunque abbastanza disastrosa, è l'accoglienza riservata nel 1922 ai dodici dipinti di Modigliani esposti alla XIII Biennale, cui il pubblico è ancora una volta impreparato. La stampa tende a soffermarsi sulla vita di eccessi dell'artista, scomparso nel 1920, più che sulla sua produzione.³⁴⁰ Il catalogo riporta soltanto alcuni cenni biografici su Modigliani assieme all'elenco delle opere esposte.³⁴¹

Oltre alla mostra di Modigliani a sconcertare il pubblico, per l'atipicità di tale arte, è anche lo spazio dedicato alla mostra d'Arte Africana curato dal critico Carlo Anti.³⁴² La mostra suscita la curiosità dei visitatori ma è una curiosità vuota poiché manca un accostamento sensato e che giustifichi la presenza di un'esposizione del genere. Si arriva infatti a notare, in questa Biennale del 1922 così aperta alle novità, la grande assenza di una sala di pittura e scultura cubista:

³³⁷ *XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1920, Catalogo Illustrato*, Bestetti & Tumminelli, Venezia 1920, p. 11

³³⁸ A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, in "Art e Dossier", op. cit., pp. 21-22

³³⁹ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., pp.77-79. La Mononi fa riferimento in particolare alle opere *La Signora Cézanne* (1875), *La casa nella foresta di Fontainebleau* (1898) e *L'Autoritratto* (1898). Vengono anche riportati nel testo degli estratti di alcune frasi di disapprovazione verso le opere di Cézanne appartenenti ad alcune critiche di Ojetti, Oppo e Tevez dell'epoca.

³⁴⁰ A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, in "Art e Dossier", op. cit., p. 21

³⁴¹ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922, Catalogo Illustrato*, Bestetti & Tumminelli, Venezia 1922, p. 57-58

³⁴² Ivi, pp. 42-44

mancano Pablo Picasso e Georges Braque, così come uno spazio dedicato alla pittura metafisica.³⁴³

È alla luce di questo che si fa sentire anche l'esigenza di una maggiore inquadratura della figura di Modigliani e forse è proprio per questo che il pubblico non comprende.³⁴⁴ Tuttavia, Pica non è refrattario verso l'arte che al tempo veniva definita più tradizionale e infatti, fanno parte dell'Esposizione del 1922 anche una mostra individuale su Antonio Canova, Francesco Hayez e anche altri esponenti dell'Ottocento.³⁴⁵

L'arte dell'Ottocento è quella che, sul finire del secolo, apre la strada alla modernità e la Biennale sceglie di valorizzarne alcuni dei protagonisti principali; l'esposizione, però, dimostra, in generale, di omaggiare saltuariamente i pittori e gli scultori dell'Ottocento, prediligendo gli autori più celebrati di quest'epoca, senza darne, così, una visione a tutto tondo ed esaustiva.³⁴⁶ Questo fatto spinge Nino Barbantini, direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, a proporre e allestire, nel 1923, una grande mostra sul ritratto veneziano dell'Ottocento. L'evento riscuote grande successo e approvazione, dato che permette di conoscere gli autori veneziani del XIX secolo ancora poco noti al pubblico, a fronte della maggior popolarità dei più celebri, presenti, invece, alla Biennale.³⁴⁷

2.2.1 Arte toscana e lucchesi alla Biennale del 1920

L'Ottocento è un secolo i cui protagonisti principali si sono ormai in gran parte spenti, anche se echi di questo periodo avvolgono ancora la Biennale e questo non solo per le mostre che periodicamente vengono dedicate all'arte di tale secolo ma anche per la presenza di ancora molti artisti che si sono formati alla scuola ottocentesca.

Uno di loro è senz'altro Alceste Campriani, ormai presenza costante dell'Esposizione e in parallelo, ancora Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca. La direzione dell'Istituto segna buona parte della vita di questo artista, formatosi all'Accademia di Napoli e gran viaggiatore ma ormai stabilmente legato a Lucca, oltre che dal lavoro, da un forte sentimento di affetto per

³⁴³ I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, op. cit., pp. 84-85

³⁴⁴ Ibidem

³⁴⁵ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922, Catalogo Illustrato*, Bestetti & Tumminelli, Venezia 1922, p. 57-58

³⁴⁶ *Omaggio a Michelangelo Grigoletti (1801-1870)*, catalogo della mostra a cura di V. Gransinigh (Pordenone, Palazzo Ricchieri), Antiga Edizioni, Treviso 2021, pp. 113, 120

³⁴⁷ Ibidem

questa città. Le terre della lucchesia, così come era stato per alcune delle Biennali precedenti cui aveva partecipato, ispirano numerosi dei suoi dipinti che non mancano di essere esposti anche alla Biennale del 1920. Dei tre dipinti che Campriani espone i due dal titolo *Sulla spiaggia di Viareggio* e *Ultimi raggi nella pineta* (entrambi del 1920) ospitati nella Sala 21 sono quelli che rimandano ai luoghi sul mare della Versilia.³⁴⁸

Viareggio, in particolare, località che al tempo era sempre più popolata da personaggi illustri: musicisti, letterati, artisti, intellettuali, vede in questi anni proprio la sua stagione più fiorente dal punto di vista artistico, che si protrae fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale.

Campriani, così come tanti altri, resta spesso affascinato dalla darsena e dai colori viareggini ma non tralascia di dipingere anche scene cittadine all'interno delle mura della sua amata Lucca, dove, tra i suoi più cari e promettenti alunni, spicca Mario Lippi, anche lui coinvolto nella partecipazione alla Biennale del 1920.³⁴⁹ Nonostante le forti lacune sulla vita di questo artista, da alcuni giornali dell'epoca conservati in un fascicolo, presso l'Archivio della Biennale, è stato possibile conoscerne, anche se in minima parte, la personalità.³⁵⁰

Mario Lippi viene ricordato da molti come “un pittore molto timido, dall'aspetto distinto e dai modi signorili, con carattere mite e cordiale”.³⁵¹ Sono tutte caratteristiche che lo rendono un autore molto solitario, come d'altra parte sono piuttosto solitarie quasi tutte le personalità artistiche nate nel centro di Lucca e fin qui analizzate. Che sia un caso o no, di fatto, gli artisti che abitano e lavorano entro le mura cittadine sono anche i più chiusi agli stimoli esterni alla città, come se questa facesse da fortificazione al loro modo di esprimersi, che, però, viene quasi sempre a essere scosso da uomini come Campriani, i quali arrivano a Lucca da altre realtà.

Mario Lippi si forma così sulla pittura di origine napoletana di Campriani, diplomandosi all'Istituto di Belle Arti nel 1910 e mantenendo poi per tutta la vita l'impronta ricevuta durante gli anni di studio.³⁵² Grazie alla guida continua di Campriani, Lippi comincia a esporre anche fuori dalla città, sempre restando in Toscana; cosa già molto significativa per una tra le personalità artistiche più chiuse. Almeno fino a tutti gli anni Trenta si ha traccia di alcune esposizioni e personali tenute a Viareggio dove Lippi si reca spesso a dipingere, come il suo

³⁴⁸ [ASAC Dati: Artista \(labiennale.org\)](http://ASAC Dati: Artista (labiennale.org)) (consultato in data 19 maggio 2022). Non avendo a disposizione le pagine esatte sul catalogo, mi sono affidata al sito internet dell'archivio.

³⁴⁹ Fondazione L. Ragghianti, Lucca: [Archivio Storico degli ARTISTI LUCCHESI \(fondazioneragghianti.it\)](http://Archivio Storico degli ARTISTI LUCCHESI (fondazioneragghianti.it)) (consultato in data 19 maggio 2022)

³⁵⁰ Il fascicolo fa riferimento alla raccolta documentaria sui singoli artisti, presente in ASAC a Venezia ed è il numero 28849.

³⁵¹ *Una mostra postuma del pittore Mario Lippi*, in “Il tirreno”, Lucca 16 settembre 1954

³⁵² C. Spicciani, *Mario Lippi*, in “L'artigiano”, Lucca, 5 ottobre 1935

maestro.³⁵³ Il 1920 è l'anno in cui l'autore partecipa, per la prima e ultima volta, alla Biennale e ciò non meraviglia visto il carattere estremamente riservato di questo artista. La stampa di alcuni decenni successivi rimarca ancora questo suo carattere e riporta addirittura: "Questo suo temperamento lo portava ad avere quasi un senso di pudore nel presentare al pubblico le sue opere".³⁵⁴ Comunque sia, nel 1920 l'artista fa parte degli espositori della Sala Internazionale con il quadro *Il Serchio*.³⁵⁵

La predilezione per il genere del paesaggio è resa nota negli articoli dell'epoca e di fatto, con il dipinto del 1920 porta alla Biennale uno spaccato della campagna lucchese dalla quale passa il fiume Serchio ma di cui purtroppo non si ha neppure una riproduzione fotografica. Sappiamo però che, in linea con il suo temperamento, l'atteggiamento mite di questo artista lo porta a scegliere di dipingere con gamme di colori tenui che poi decide di utilizzare per tutta la vita. Allo stesso modo, Lippi sceglie di restare per sempre a dipingere paesaggi dedicati alla lucchesia, dalla campagna alle mura, alle vie del centro città ma anche la darsena viareggina e i luoghi della Versilia.³⁵⁶

A essere originario della Versilia e in particolare, di Camaiore, è un altro degli artisti lucchesi che ha il piacere di esporre alla Biennale del 1920: Cornelio Palmerini. Il Palmerini è un giovane scultore e incisore che espone a tutte le Biennali dirette da Vittorio Pica e sicuramente avrebbe partecipato anche alle successive se non fosse deceduto improvvisamente nel 1927, a soli trentacinque anni. Nel 1920, il giovane artista partecipa con un *Cristo* in legno e con *La Neve*, una scultura in marmo.³⁵⁷ Palmerini si era diplomato nel 1912 con il massimo dei voti e un premio speciale di scultura all'Accademia di Carrara, dove aveva studiato anche Arturo Dazzi, il quale a Carrara sarà poi professore dal 1924 al 1929. Proprio Dazzi lo ammette nel suo studio a Roma nel 1913 e qui il giovane rimane per più di un anno. Palmerini aveva conosciuto Dazzi attraverso il Prof. Rivalta, insegnante del corso di scultura dell'Istituto Regio di Belle Arti di Firenze, che il giovane frequenta dopo l'Accademia a Carrara. Rivalta riconosce il potenziale di questo scultore e così lo presenta ad alcuni artisti del tempo, tra cui Dazzi e Nomellini, i quali lo indirizzano e lo spronano.³⁵⁸ Anche Dazzi partecipa alla Biennale del 1920, con una scultura

³⁵³ C. Spicciani, *Mario Lippi*, in "L'artigiano", Lucca, 5 ottobre 1935

³⁵⁴ *Una mostra postuma del pittore Mario Lippi*, in "Il tirreno", Lucca 16 settembre 1954

³⁵⁵ [ASAC Dati: Ricerca avanzata opere d'arte \(labiennale.org\)](https://www.labiennale.org) (consultato in data 19 maggio 2022). Non avendo a disposizione le pagine esatte sul catalogo, mi sono affidata al sito internet dell'archivio.

³⁵⁶ C. Spicciani, *Mario Lippi*, in "L'artigiano", Lucca, 5 ottobre 1935

³⁵⁷ *Cornelio Palmerini 1892-1927*, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini (Camaiore, Complesso Monumentale la Badia), Lupi Renzo, Camaiore 2001, pp. 6-7

³⁵⁸ *Ibidem*

in marmo rosa dal titolo *Serafina*.³⁵⁹ L'artista è alla sua seconda partecipazione dopo quella alla Biennale del 1914, nella quale inoltre, aveva fatto parte della Giuria d'accettazione. Il fatto che Dazzi resti, negli anni, all'interno del circuito della Biennale è determinante perché lo porta a essere nominato nuovamente membro della stessa Giuria nel 1924. Assieme a Dazzi, anche un altro toscano ha accesso a uno dei ruoli cardine dell'apparato decisionale dell'esposizione veneziana, il critico Ugo Ojetti, che nel 1924 diventa membro del Consiglio direttivo dell'Esposizione.³⁶⁰

I ruoli di Dazzi e Ojetti determinano sicuramente un maggior ingresso di toscani all'Esposizione che in effetti tendono ad aumentare sempre di più fino a raggiungere l'apice di presenze durante le successive Biennali, quelle di Maraini.³⁶¹

2.2.2 Lorenzo Viani e la Biennale del 1922

Alla Biennale del 1922 altri due artisti molto legati all'ambito toscano, Plinio Nomellini e Domenico Trentacoste fanno parte della Giuria d'accettazione delle opere e senz'altro il loro operato, assieme a quello esterno di Dazzi, che si mobilita pur non essendo membro dello stesso organo decisionale per quell'anno, determinano l'ammissione di Lorenzo Viani.³⁶²

L'artista partecipa con un capolavoro indiscusso e all'epoca, enormemente sconvolgente: il dipinto *La Benedizione dei morti del mare* (**Fig. 14**) oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani di Viareggio.³⁶³

D'altra parte, è nota la stima che Plinio Nomellini prova per Viani, considerato un grande amico, collega e compagno di avventure al club pucciniano *La Bohème* a Torre del Lago, assieme agli altri grandi artisti toscani dell'epoca.³⁶⁴ “Anche il maestro (Puccini) lo ammirava moltissimo ed osservava i disegni di quel bravo giovane “dalla testa leonina” e col Nomellini conveniva che era una buona promessa per l'arte. E non si sbagliavano.”³⁶⁵

³⁵⁹ [ASAC Dati: Ricerca avanzata opere d'arte \(labiennale.org\)](http://ASAC.Dati:Ricerca_avanzata_opere_d'arte_(labiennale.org)) (consultato in data 20 maggio 2022). Non avendo a disposizione le pagine esatte sul catalogo, mi osno affidata al sito internet dell'archivio.

³⁶⁰ F. Fergonzi, *Gli artisti toscani alla Biennale di Venezia: uno sguardo per cominciare*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale

³⁶¹ Ibidem

³⁶² F. Fergonzi, *Gli artisti toscani alla Biennale di Venezia: uno sguardo per cominciare*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

³⁶³ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, op. cit., p. 118

³⁶⁴ R. Cortopassi, *Paesaggio pucciniano: i bohèmiens di Torre del Lago*, Vallerini, Pisa 1926, pp. 19-20

³⁶⁵ Ivi, p. 20

All'interno del fondo archivistico "Lorenzo Viani" presso il Centro documentario storico del Comune di Viareggio è possibile consultare la corrispondenza in entrata indirizzata all'artista viareggino tra cui sono conservate anche alcune lettere da Nomellini cariche di affetto, di stima e di convinto sostegno. In una di queste, datata 6 gennaio 1908, scritta quando ancora Nomellini vive a Torre del Lago, l'artista esprime tutta la sua piena fiducia nell'opera del Viani, ed è convinto della buona riuscita dei suoi nuovi lavori; lo sprona affinché non smetta di studiare, elaborare, perfezionarsi e nel fare questo non mancano dei riferimenti anche all'Esposizione veneziana cui sicuramente Viani ambisce a partecipare.³⁶⁶

Nomellini riconosce già all'epoca la grandezza di visione dell'artista viareggino e lo sprona su tutti i fronti, anche a non smettere mai di candidarsi alla Biennale.³⁶⁷ A tal proposito in un'altra lettera del 24 ottobre 1908 Nomellini rimarca l'importanza della manifestazione veneziana: in quel periodo Viani si trova a Parigi ma l'amico da Viareggio gli scrive, tra le altre cose, "Pensa che tu non bisogna che dimentichi Venezia sicché la prima cosa che dovrai fare è mandare, alla fine di questo mese ed alla metà di quest'altro, a chiedere la scheda".³⁶⁸

La "scheda" cui Nomellini fa riferimento è quella di notificazione delle opere, utile a presentarle alla Giuria di accettazione della Biennale, che poi avrebbe scelto da questa, se e quali ammettere.³⁶⁹

L'amicizia e il sostegno reciproco tra Viani e Nomellini durano per moltissimi anni, tanto che nel maggio 1932 esce un bellissimo articolo scritto da quest'ultimo e dedicato all'amico viareggino dal titolo *Un articolo di Plinio Nomellini sull'arte di Lorenzo Viani*.³⁷⁰ Lo scritto si apre con il ricordo affettuoso degli incontri tra i due artisti proprio a Venezia, dove in occasioni

³⁶⁶ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Trascrizioni": lettera 6 gennaio 1908

³⁶⁷ Da ricordare che al tempo di questo scambio epistolare Viani aveva all'attivo soltanto una partecipazione alla Biennale di Venezia, risalente al 1907, quando aveva partecipato con due disegni. Sicuramente l'impronta tradizionalista delle Biennali di Fradeletto non lasciava troppo spazio alle novità dei linguaggi artistici contemporanei, tantomeno quando, come nei dipinti di Viani, si trattava di portare davanti al pubblico opere in cui la miseria e il dolore umani contemporanei venivano esasperati.

³⁶⁸ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Trascrizioni": lettera 24 ottobre 1908

³⁶⁹ Le schede di notificazione del Viani non sono tuttavia conservate in ASAC e neppure presso il centro documentario storico di Viareggio si è conservata alcuna copia. Spesso, infatti, come è successo per altri artisti, venivano compilate più schede, non soltanto una copia. Queste erano complete dei dati dell'artista e di tutte le opere da presentare assieme al titolo, la tecnica, le misure e il valore attribuitegli. A completare la presentazione concorrevano anche le schede informative di ogni artista, riportanti i dati personali e la storia della carriera artistica del candidato. Anche molte di queste sono conservate presso ASAC (sia nel fondo storico serie "Scatole nere" che nella raccolta documentaria serie "Artisti") ma nessuna in riferimento a Lorenzo Viani.

³⁷⁰ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, Fondo archivistico "Lorenzo Viani": Articolo archiviato sotto la dicitura "Senza testata" ma datato 28 maggio 1932

delle Biennali, o per altri lavori, si ritrovavano spesso, quasi sempre casualmente, e si fermavano insieme volentieri a bere, parlare e ammirare le bellezze della laguna. Nomellini regala ai lettori una descrizione sincera, con cui dà modo di attestare la conoscenza profonda del Viani, come uomo prima che artista e dunque, di saper comprendere pienamente il risultato della collisione tra queste due essenze: una grande arte che tuttavia per troppi, all'epoca, resta incompresa. Scrive Nomellini "Il Viani da quando lo conobbi giovinetto, svelto e magrolino, è rimasto, nell'animo, tale e quale. [...] Natura lo fecondò di talento, non di quello dei genialoidi di sola apparenza [...] ma rafforzato dalle più aspre esperienze della vita [...]".³⁷¹ In poche righe successive e in maniera concisa, Nomellini riesce a dare un senso completo all'arte dell'amico, senza ricadere in inutili elogi o sproloqui, ma scrivendo molto oggettivamente: "Prepotente gli sorse il bisogno del figurare e del narrare tutto il tumulto che l'agitava nell'interno, con rapida violenza: nel segno e nello scritto, esporre l'anima intera ed ignuda; sua e di quelli che gli erano, nella ventura, compagni, fermando l'essenziale [...]".³⁷² Infine, questa pillola critica sull'arte del Viani inserita in una specie di album di ricordi messo per iscritto in un articolo di giornale, viene sancita da alcune parole efficaci alla comprensione di un'arte così nuova, e che riconoscono, implicitamente, il suo nobile intento: dare voce ai diseredati. "[...] il Viani volse l'occhio alla poveraglia con cui aveva comunanza di vita, e sulla quale la miseria disperata imprimeva il marchio della più cupa tristezza".³⁷³

Nonostante l'ampio appoggio di alcuni, per altri personaggi l'arte del Viani resta un mistero e tra loro vi è anche l'illustre Giacomo Puccini che, già all'epoca degli esordi dell'artista viareggino, vede con un po' di scetticismo la sua opera. In un interessante scritto (**Fig. 15**) di Viani risalente ai primi anni del Novecento, precisamente tra il 1901 e il 1903, quando era poco più che ventenne, l'artista descrive un episodio divertente e significativo: una conversazione tra lui e Puccini nella villa di Torre del Lago.³⁷⁴ Viani si trovava alla casa del maestro perché

³⁷¹ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, Fondo archivistico "Lorenzo Viani": Articolo archiviato sotto la dicitura "Senza testata" ma datato 28 maggio 1932

³⁷² Ibidem

³⁷³ Ibidem

³⁷⁴ Lo scritto in questione non risulta essere mai stato pubblicato dall'artista ed è conservato in forma originale presso al Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Viani scritti" (scatola 2, n.70). La forma del documento fa pensare che si tratti di una bozza, anche per le numerose cancellature e annotazioni a margine, un episodio appuntato senza uno scopo preciso ma probabilmente parte di una raccolta di altri scritti che poi sarebbero stati forse destinati alla pubblicazione. Questo perché è presente anche il titolo: *Ricordo di Giacomo Puccini-Non vedo l'ora di intorrelagarmi*. È assente invece una datazione e anche l'episodio narrato non viene collocato in modo preciso nel tempo, anche se, da alcuni elementi contenuti nel testo, ovvero il riferimento al periodo di composizione della *Butterfly* (che è stimato tra il 1901 e il 1903) e il rimando alla preparazione del dipinto *La giovinezza vittoriosa* di Nomellini (esposto alla Biennale del 1903) fanno

direttamente incaricato da Plinio Nomellini di restaurare un dipinto realizzato da lui, a tempera, sulla parete dello studio di Puccini. L'opera, *La donna lunare*, era stata realizzata da Nomellini pochi anni prima ma il salmastro l'aveva danneggiata.³⁷⁵ Essendo l'autore originario "infervorato"³⁷⁶ nella preparazione del dipinto *La giovinezza vittoriosa* per la Biennale del 1903, non aveva potuto provvedere alla sua sistemazione, come richiesto da Puccini e allora, era stato assoldato il giovane Viani, che nel suo scritto racconta:

Fu il peso più grande che la mia coscienza di giovane pittore aveva soppesato. Quell'incarico mi mise in più diretta intimità col Maestro. Giacomo Puccini, come ognuno sa, aveva un debole per i pittori e si compiaceva di parlare con loro di pittura e si divertiva anche a schiribizzare delle caricature. Mentre io calcavo le linee tracciate da Nomellini e le ravvivavo con delle tempere, il maestro mi domandava perché io mi ostinassi a disegnare e a dipingere quei mannati e sciamannati: - Ma dove li vede lei?

- Maestro li abbiamo qui sul lago a portata di mano!

- Non è vero. - "Mundo", per esempio, è uno. Mundo era un vecchio quasi centenario dai piedi gonfi e tribolati [...]

- Tutto va bene ma vorrei sapere chi è che si deve mettere per la casa l'effigie di "Mundo" che così ridotto fa compassione a vederlo.

- Ma io - rispondevo con certo ardore - le dipingo per me queste figure. - Ma l'arte deve arrivare al pubblico. Il pubblico ha i suoi diritti, i quadri debbono dilettere, decorare, riposare [...].

- Io [...] rimanevo della mia opinione [...].³⁷⁷

L'affezione verso i poveri e i diseredati caratterizza tutta l'opera del Viani, dagli esordi fino al suo epilogo. L'origine di questa scelta, che per il pittore resta per sempre categorica, è

dedurre che l'episodio si sia svolto in questo lasso di tempo, che peraltro coincide con un periodo di intensa attività del club *La Bohème*, di cui anche Viani era frequentatore.

³⁷⁵ Nomellini, su richiesta di Puccini, aveva dipinto un fregio raffigurante figure e la flora e fauna tipiche dell'ecosistema attorno al lago, che il maestro amò per tutta la vita. Nonostante l'intervento di salvataggio del Viani, l'opera non si è conservata e non ne abbiamo più traccia anche se di recente, nel 2021, come diffuso dalla cronaca locale, un intervento di restauro ha fatto sì che emergessero i dipinti realizzati in sostituzione di quelli del Nomellini e che risalgono a un'epoca non più tarda del 1910. Dunque, il fregio del Nomellini ebbe vita molto breve.

³⁷⁶ Nel testo originale è proprio così che Viani definisce l'amico impegnato a lavorare per concorrere alla Biennale.

³⁷⁷ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Viani scritti" (scatola 2, n.70)

sicuramente riconducibile all'infanzia, quando, assieme alla famiglia, si trova in una condizione di forte povertà dopo che il padre perde il lavoro.³⁷⁸

L'esistenza di Viani, da questo momento in poi, è segnata da un'estrema povertà che lo spinge nei bassifondi della Viareggio di allora, dove familiarizza con tanti personaggi esasperati da questa condizione, che lui stesso vive. Nel 1893 diventa garzone nella bottega del barbiere Fortunato Primo Puccini, dove rimane per qualche anno e dove sono di passaggio molti personaggi illustri dell'epoca: Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio e anche Plinio Nomellini, colui che lo convince a intraprendere gli studi artistici a Lucca e poi a Firenze, all'Accademia del nudo, seguendo i corsi di Giovanni Fattori.³⁷⁹ In un racconto autografo successivo, sicuramente solo uno dei tanti testi che rivivono le esperienze vissute, Viani riprende un simpatico aneddoto risalente agli anni in cui era garzone: il giorno in cui fu mandato a radere la barba a Gabriele D'annunzio.³⁸⁰ Al tempo il poeta si trovava ad alloggiare spesso a Viareggio, dove risiedeva alla Versiliana, in una villa dentro a un pineto tra le Alpi Apuane e il mare. Avendo sentito che il Puccini aveva raso la barba anche a Carlo di Borbone, aveva subito mandato un inserviente perché prenotasse il servizio. Viani rivive quell'episodio, descrive nitidamente il servo che entra nella bottega e poi scorta lui e il suo compagno barbiere alla villa dal poeta e non risparmia commenti sul fatto che D'Annunzio fosse già molto vicino alla vecchiaia a giudicare dal suo aspetto.

Dal carattere da sempre molto ribelle e introspettivo, Viani sente fin da giovane il bisogno di dar voce alla miseria, alle persone relegate ingiustamente nei bassifondi della società così come era successo a lui, e lo fa non solo attraverso la pittura ma anche a parole, scrivendo molti racconti che successivamente diventano opere di narrativa complete, che vanno ad arricchire il suo corpus artistico.³⁸¹

Sostenuto da fedelissimi amici come Nomellini, incompreso da altri, ma mai sminuito, il Viani studia e si perfeziona restando coerente al suo modo di essere: si mostra sofferente verso

³⁷⁸ Il padre era servitore presso la famiglia Borboni, che risiedeva nella Villa Reale della pineta levante di Viareggio. Attorno al 1893 l'uomo perde il lavoro e la famiglia cade inevitabilmente in povertà.

³⁷⁹ C. Giorgetti, *Lorenzo Viani – Andrea Lippi, un "incontro": affinità, divergenze, conseguenze. La lezione di Giovanni Pisano*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi: la lezione di Giovanni Pisano, altre fonti, letture e scritti*, a cura di C. Giorgetti, R. Morozzi, M. Pacini Fazzi Editore, Lucca 1995, p. 114

³⁸⁰ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Viani scritti" (scatola 2, n.72). Le cancellature e le annotazioni secondarie presenti nel testo fanno supporre che si trattasse di una bozza, non è risaputo se per uno scritto destinato alla pubblicazione o ad essere mantenuto privato. Non è presente neppure la data di stesura, mentre appare un titolo che recita "D'Annunzio in Versilia".

³⁸¹ *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli e P. Pacini (Roma, Palazzo Braschi e Viareggio, Palazzo Paolina), Mazzotta, Milano 1986, p. 36

qualsiasi forma di accademismo e allora dipinge i suoi diseredati a modo suo. La drammaticità di questa sua arte sconvolge ma contribuisce a creare la leggenda di “Viani pittore della povera gente”.³⁸²

Alla Biennale del 1907 e del 1914 ciò è già ampiamente chiaro ma questo intento raggiunge l’apice nel 1922 con *La Benedizione dei morti del mare*: il quadro, un olio su tela, colpisce per tanti motivi ed è considerato una delle opere più importanti e spartiacque del Viani, e ne consacra la grandezza, finalmente, anche a un pubblico più ampio.

Alla Biennale del 1922 infatti, *La Benedizione dei morti del mare* ottiene un riconoscimento ufficiale: il Premio Marini Missana e questo, sicuramente, contribuisce ad amplificare l’eco del suo potente messaggio. Il dipinto rappresenta un momento significativo della vita della povera gente di Viareggio: la benedizione dei propri concittadini scomparsi nel mare, soprattutto pescatori, giovani o anziani uomini che nello svolgere il loro duro lavoro vengono risucchiati dalle acque e non fanno più ritorno dalle loro famiglie. La scena descrive la processione che, annualmente, si tiene in città per commemorare i dispersi e tra i toni cupi dei personaggi raffigurati emerge lo scintillio del Crocifisso centrale, unica nota di colore e rappresentazione del celebre Volto Santo, il Crocifisso ligneo venerato da secoli a Lucca e conservato nella cattedrale di S. Martino.³⁸³ Quest’opera rende, ovviamente, protagonisti, ancora una volta, i reietti e gli umili e costituisce non solo uno spartiacque importante nell’opera di Viani ma è anche la summa di tutte le sue esperienze passate. Nella sua formazione da autodidatta, in strada, Viani è quasi analfabeta ma riesce comunque ad avvicinarsi a scrittori quali Victor Hugo,

³⁸² Lorenzo Viani, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli e P. Pacini, op. cit., p. 23

³⁸³ Il Crocifisso, chiamato “Volto Santo” era originariamente policromo e considerato acheropita dalla leggenda; è conservato in un apposito tempietto progettato da Matteo Civitali e collocato a sinistra della navata centrale della Cattedrale di S. Martino a Lucca. La leggenda vuole che l’oggetto, scolpito da Nicodemo in un pezzo di cedro dal Libano, fosse stato posto su una barca e affidato al mare aperto. Rinvenuto davanti al lido di Luni fu trasferito a Lucca ai tempi del Vescovo Giovanni, nell’VIII secolo circa. Nei secoli, l’opera avrebbe operato numerosi miracoli, diventando il riferimento principale della religiosità di tutta la lucchesia. In realtà ad oggi l’opera è quasi unanimemente attribuita ad un maestro lombardo della metà dell’XI secolo, cioè quando il Papa di allora, Alessandro II, promosse il rinnovamento della chiesa di S. Martino. I documenti parlano comunque di un Crocifisso precedente a questo, andato poi perduto. Durante le feste di settembre, dette proprio di “Santa Croce”, l’opera viene adornata con ori e pietre preziose (conservati nel Museo dell’Opera del Duomo) e ogni anno, la sera del 13 settembre si svolge una processione che la vede passare per le vie principali della città. Il Crocifisso non ha mai abbandonato Lucca, tantomeno è stato mai portato a Viareggio per ricorrenze come *La Benedizione dei morti del mare* e ciò non è mai avvenuto neppure in epoca antica, come testimoniano *Le storie del Volto Santo* affrescate da Domenico Rosselli nel 1482 sul muro interno al termine della navata del Duomo di S. Martino.

Michail Bakunin, Fëdor Dostoevskij e artisti che si dedicano alla rappresentazione dei poveri e dei reietti.³⁸⁴

È fondamentale l'incontro con Giovanni Fattori, da cui eredita l'equilibrio e la sobrietà ma ancora più determinante è lo studio della letteratura, che nella rappresentazione dei poveri si può dire percorritrice dei tempi.³⁸⁵ L'artista trae molti insegnamenti dai libri e fra le opere più influenti per Viani c'è sicuramente quella di Dostoevskij, il quale nobilita la miseria e nutre simpatia per gli umiliati e gli offesi.³⁸⁶ Il motivo per cui Viani è attirato in particolar modo dallo scrittore russo non è solo il fatto che renda protagonisti della sua opera i pazzi, le prostitute, i poveri, ma anche il suo provenire da una condizione di sofferenza per fame e povertà vissute in prima persona, proprio come era successo a lui.

Oltre a queste influenze, non dobbiamo dimenticare i viaggi a Parigi di Viani, dove ha modo di conoscere Van Gogh e anche un altro personaggio fondamentale: il Picasso del periodo blu, quello de *La madre con il bambino* (1903), *Poveri in riva al mare* (1903) e *Vecchio chitarrista cieco* (1903).³⁸⁷

A Parigi però, la condizione della povera gente secondo Viani è diversa, perché nella città francese questa fetta della società può comunque godere di una qualche forma di conoscenza dello svago, un'illusione del piacere e una pausa dalla miseria, mentre a Viareggio questo non è concepibile. Antonella Serafini ci aiuta a comprenderlo in un suo bellissimo saggio su Viani scrivendo: "Viani fu il pittore di vedove e marinai di un piccolo borgo dove il dolore - muto e analfabeta - non aveva che in Dio, nella religione l'unica speranza di riscatto, nella preghiera l'unica espressione concepita e saputa dire".³⁸⁸ Non c'è insomma speranza di svago nei reietti di Viani, l'unico rifugio è la preghiera ed è per questo che nella sua opera li inserisce in legame diretto con il sacro, attraverso l'iconografia del divino.³⁸⁹ Questo porta a comprendere la rivoluzione di Viani a partire da *La Benedizione dei morti del mare*.

³⁸⁴ A. Serafini, *L'iconografia del dolore: Lorenzo Viani e Giovanni Pisano. Ipotesi e suggestioni*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., p. 31

³⁸⁵ Come A. Serafini tiene a specificare nel suo interessantissimo saggio: "Nella lettura quindi tutto questo (la rappresentazione dei reietti) avviene prima che nell'arte figurativa, dove questo tipo di iconografia era ancora in fieri." (Ivi, p. 34)

³⁸⁶ A. Serafini, *L'iconografia del dolore: Lorenzo Viani e Giovanni Pisano. Ipotesi e suggestioni*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., p. 34

³⁸⁷ Ivi, p.38. A proposito dell'esperienza parigina del Viani, da citare come fonte anche lo scritto *Parigi*, pubblicato nel 1925, in cui l'artista racconta in prima persona il suo soggiorno nella capitale francese e tutti gli incontri con i personaggi dell'epoca, anche di spicco come un breve e fugace incontro proprio con Picasso.

³⁸⁸ Ivi, p. 40

³⁸⁹ Ibidem

Viani cresce in un clima politico anarchico, nel quale l'ideale politico va spesso a trasformarsi in ideale religioso. La sua idea di Cristianesimo vede principalmente Cristo come difensore della povera gente, giunto per loro. "Cristo era venuto per i poveri, Cristo era nei poveri, dunque Viani disegna, dipinge una schiera di Gesù Cristi sotto forma di storpi, di ciechi rosi dalla fame, dal peccato ma anche rosi da un'idea".³⁹⁰

La forma con cui Viani sceglie di comunicare nel suo dipinto risente, non a caso, dell'arte dei pittori Primitivi toscani, i primi a portare una delle più grandi trasformazioni nella rappresentazione del Cristo: la sua umanizzazione.³⁹¹ Con i Primitivi, la storia religiosa e divina viene portata a essere vissuta nella vita reale; gli spazi, i gesti e i sentimenti seguono quelli reali degli uomini. Questa laicità e l'immediatezza della forma espressiva, sono caratteristici dello stile del Viani. La semplificazione non è una scelta casuale ma ha lo scopo di intensificare l'espressione, di rendere più diretto il senso di ciò che viene rappresentato.³⁹² I Primitivi narravano di un Dio non più giudice implacabile ma presente nella vita degli uomini, partecipe e suo fratello nel dolore e nella gioia. Nell'esprimere questi concetti, per fare in modo che arrivassero chiari alla gente, questi pittori sceglievano forme altrettanto chiare e sintetiche e così sceglie di fare Viani.³⁹³

Tutto ciò che il pittore fa, lo fa per il suo popolo e per renderlo partecipe a trecentosessanta gradi della sua arte. "La comunanza di vita che io ho col popolo, il quale mi espresse dalle sue viscere e da cui non mi sono mai, mai staccato; perché col popolo e in mezzo al popolo io vivo e vivendo creo con amore i miei eroi", scrive Viani nei suoi taccuini.³⁹⁴

L'impianto formale de *La Benedizione dei morti del mare* è un chiaro riferimento a una rappresentazione sacra, individuabile nella costruzione delle figure in gruppi, al cui centro è isolata, ieratica, la Croce, simbolo della religiosità dei lucchesi. Il Volto Santo non era mai stato portato fuori dalle mura di Lucca, quindi siamo di fronte ad un risultato di pura fantasia dell'autore.³⁹⁵ Ciò che invece è ripreso meticolosamente dal dato reale è la sofferenza impressa sui volti dei personaggi, non propriamente volti ma piuttosto maschere che, però, assieme ai loro gesti, aiutano a trasmettere la profonda disperazione della condizione di emarginati e di

³⁹⁰ A. Serafini, *L'iconografia del dolore: Lorenzo Viani e Giovanni Pisano. Ipotesi e suggestioni*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., p. 34

³⁹¹ Ivi, p. 23

³⁹² Ivi, pp. 24, 29

³⁹³ Ivi, p. 24

³⁹⁴ Lorenzo Viani, *Testi inediti e rari*, a cura di L. Petruni Cellai, Pezzini, Viareggio 1982 p. 85

³⁹⁵ C. Giorgetti, *Lorenzo Viani – Andrea Lippi, un "incontro": affinità, divergenze, conseguenze. La lezione di Giovanni Pisano*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., p. 100-101.

persone sole di fronte al proprio dolore. I gruppi, così disposti, rimandano a una scena di Crocifissione, quella del pulpito realizzato da Giovanni Pisano per il Duomo di Pistoia e anche a scene della vita di Cristo.³⁹⁶ In particolare, le donne all'estrema sinistra sembrano rimandare ad un'Adorazione del bambino, le due figure in secondo piano e decentrate a sinistra richiamano la Pietà mentre le donne a destra sembrano essere una Madonna sostenuta dalle pie donne. Le tre donne all'estrema destra invece rispecchiano la condizione di donne rassegnate alla loro condizione e aggrappate disperate ai loro figli. L'attenzione per la donna è costantemente presente in Viani, che sia madre, vedova, prostituta, il pittore non smette mai di dar voce alla sfera femminile.³⁹⁷

La sintesi che Viani attua tra linguaggio antico e linguaggio moderno è funzionale alla trasmissione di un messaggio di fede che vede nel popolo rappresentato l'interlocutore principale. Secondo Viani, il popolo deve riconoscersi nella rappresentazione e perché questo accada, le forme della rappresentazione devono essere ben comprensibili a chi, ignorante e diseredato, non ha altra forma di apprendimento che le immagini.³⁹⁸ È questo il motivo per cui, negli stessi anni, si dedica anche alla xilografia, altro campo di sintesi efficace tra linguaggio antico e moderno.³⁹⁹

Il periodo cui si fa riferimento, però, non è il 1922 perché in alcuni testi si ritiene che *La benedizione dei morti del mare* sia stata realizzata tra il 1913 e il 1916, ovvero nel momento apice del raccordo tra pittura primitiva antica e moderna in Viani.⁴⁰⁰ A sostegno di questa tesi, c'è il fatto che le prime xilografie vengono date alla stampa proprio negli stessi anni, nel 1914 circa, e ci sono lettere di amici e conoscenti di Viani che ce ne parlano con meraviglia. In una lettera inviata da Ettore Cozzani, direttore de "L'Eroica", e datata 14 maggio 1914 è racchiusa la reazione dello scrittore ad una delle prime xilografie di Viani: "Hai capito a meraviglia che cosa sia il legno; non hai che da studiare un po' di più l'effetto dei rapporti, lasciando i chiaroscuri con le raschiature del legno [...]".⁴⁰¹ La lettera è un incoraggiamento a Viani e in

³⁹⁶ A. Serafini, *L'iconografia del dolore: Lorenzo Viani e Giovanni Pisano. Ipotesi e suggestioni*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., pp. 61-62

³⁹⁷ Ivi, p. 30

³⁹⁸ Ibidem

³⁹⁹ *Lorenzo Viani xilografo*, a cura di R. Fini, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1976, pp. 16-17

⁴⁰⁰ In particolare, mi riferisco al volume su Lorenzo Viani di I. Cardellini Signorini dove a tal proposito si dice (p.244-245) che anche il critico Carlo Ludovico Ragghianti ritenesse papabile il periodo 1914-1916 per la realizzazione dell'opera proprio per la linea artistica del Viani di quel periodo, fortemente riferita all'arte medievale e in particolare primitiva.

⁴⁰¹ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Trascrizioni": lettera 14 maggio 1914

essa è esplicita anche la richiesta per la realizzazione di altre xilografie, in formato più piccolo, per poterle inserire in un articolo sul periodico.⁴⁰²

Successivamente, in una cartolina postale dell'11 gennaio 1915 Emilio Mantelli elogia alcune xilografie di Viani dopo averne presa visione per la prima volta e riguardo ad una in particolare, *Il cimitero*, gli scrive “Questa è una cosa che si avvicina al perfetto, perché hai fatto anche del colore col nero”.⁴⁰³ La durezza delle linee xilografiche e la sintesi a cui costringono, esasperata anche nelle opere pittoriche come ne *La Benedizione dei morti del mare*, è una scelta ragionata perché vuole esprimere la durezza della sofferenza di cui Viani si fa paladino.⁴⁰⁴ Oggettivamente, siamo di fronte a un tipo di arte le cui forme si spostano in modo deciso dal gusto dell'epoca e per questo, in tanti, tra il pubblico, non riescono ad andare oltre l'aspetto estetico e giudicano l'opera del Viani non gradevole, anche se, almeno alla Biennale del 1922, se ne riconosce la grandezza morale premiando *La Benedizione dei morti del mare*.

Il dipinto non trova acquirenti durante l'Esposizione e all'Archivio della Biennale, a Venezia, tra i documenti non sono presenti neppure tracce di proposte con offerte e trattative. Questo non è motivo di abbattimento per Viani, che continua imperterrito a proporre la sua opera e a tal proposito, Antonella Serafini, nel suo saggio, molto significativamente, scrive: “Egli altresì sapeva di non fare una pittura gradevole, né questo gli interessava, egli non cercava il senso estetico ma quello morale; la certezza di assolvere ad una funzione altissima qual era il riscatto dei disperati non poteva essere certo barattata con l'asservimento alla gradevolezza”.⁴⁰⁵

Alla fine, però, la grandezza di Viani e de *La benedizione dei morti del mare* ottiene il riconoscimento che merita, complice anche il fatto che il quadro fosse stato premiato alla Biennale. Nel 1925, infatti, il dipinto viene acquistato nella città natale dell'artista.

⁴⁰² Cozzani esprime proprio il desiderio di voler pubblicare un articolo sulle xilografie di Viani anche se, a tal proposito, le informazioni contenute nella lettera circa la concreta realizzazione di questo rimangono piuttosto vaghe.

⁴⁰³ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico “Lorenzo Viani”, sezione “Trascrizioni”: cartolina 11 gennaio 1915

⁴⁰⁴ A. Serafini, *L'iconografia del dolore: Lorenzo Viani e Giovanni Pisano. Ipotesi e suggestioni*, in *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi*, op. cit., p.48

⁴⁰⁵ Ivi, p.44

2.2.3 L'origine di una Galleria d'arte moderna a Viareggio

Negli anni subito seguenti il conferimento del Premio Marini Missana alla Biennale del 1922 alla sua opera *La Benedizione dei morti del mare*, Viani inizia a godere di un maggior prestigio, sia presso gli amici e conoscenti che presso le istituzioni, soprattutto quelle della sua città natale, Viareggio. A testimonianza di questo ci sono molte lettere di sostegno e di elogio indirizzate all'artista e conservate presso il fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario del Comune di Viareggio. Tra tutte le lettere di approvazione, ce n'è una che testimonia efficacemente la piccola esplosione di un'approvazione che prima del 1922 era ancora timida nel manifestarsi.⁴⁰⁶ Si tratta di una lettera del 9 luglio 1923 proveniente da Roma, scritta da Italo Sottini, intellettuale e amico di Viani e che recita ad un certo punto "[...] come ti dissi a proposito del Ceccardo, mentre tu sei ben piantato nella migliore tradizione toscana assurgi però a visioni più profonde e più vaste e più ricche di umanità: lo stile risente di questo più alto volo della mente e del cuore e raggiunge spesso le solitarie vette della grande arte".⁴⁰⁷

Con queste parole, Sottini non dà soltanto un giudizio critico chiaro e definito dell'arte del Viani ma lo isola rispetto agli altri artisti dell'epoca per grandezza. Il giudizio di questo scrittore, che è contemporaneo di Viani, in realtà anticipa la considerazione della critica successiva riguardo l'opera di questo grande artista. Nel libro di Ida Cardellini Signorini, infatti, colei che ha dedicato per lunghi anni approfonditi studi a Viani per poter dare vita ad un volume completo ed esaustivo su di lui, questo concetto di grande unicità del Viani è ripreso e approfondito.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Sottolineo "piccola" perché per quanto questi giudizi siano favorevoli, di fatto la fortuna critica del Viani a livello nazionale non è totale. Come molti articoli degli anni Sessanta evidenziano (ASAC, raccolta documentaria, cartella "Lorenzo Viani" n.44825), questo artista viene assai trascurato criticamente e anche dopo la morte, avvenuta nel 1936, non se ne parla quasi da nessuna parte per un decennio circa. Viani viene valorizzato successivamente, dalla fine degli anni Quaranta in poi, quando gli viene dedicata un'importante mostra a Palazzo Strozzi a Firenze, organizzata tra gli altri da Carlo Ludovico Ragghianti.

⁴⁰⁷ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Trascrizioni": lettera 9 luglio 1923

⁴⁰⁸ In un articolo di S. Giannelli dal titolo *Si prepara il catalogo dell'opera di Viani* apparso su "Il Popolo", Roma, il 4 novembre 1965 e conservato in ASAC (raccolta documentaria, cartella "Lorenzo Viani" n.44825) si parla della ricerca della prof.ssa Cardellini Signorini, allora docente di Storia dell'arte all'Università di Pisa. L'articolo, oltre a evidenziare l'avvio di questa ingente ricerca su tutta l'opera del Viani, vuole anche essere un appello a tutti i collezionisti e possessori di opere di questo artista perché contribuiscano a fornire materiale utile agli studi della dott.ssa Cardellini Signorini. Questo dà un'idea dell'importanza che questo volume, pubblicato nel 1978, ha ancora oggi all'interno della bibliografia dedicata a Lorenzo Viani.

La Cardellini Signorini sposta Viani su un piano superiore rispetto, sia all'arte piena di retaggi ottocenteschi della sua epoca, sia alle avanguardie emerse al tempo in Italia e all'estero. Scrive infatti:

Non sono solo questi i debiti, che l'arte italiana ed europea deve riconoscere finalmente a Viani – la lotta in quegli anni contro il decadentismo e le accademie – ma il coraggio [...] di bruciare le avanguardie, dichiarandosene al di fuori, e con tale spregiudicata intelligenza, da mettere di fronte ad ogni artista, come un dovere, la propria libertà illimitata: i fauves, Picasso, i futuristi, gli espressionisti, si è visto, non sono ignorati, ma direi fagocitati da un antropofago insaziabile, fino a ridurli alla dimensione di un «caso personale»; e in un aggiornamento e svecchiamento, aperto critico rapido, della cultura toscana e locale⁴⁰⁹

Nonostante ne sia riconosciuta la grandezza tra i contemporanei, con elogi anche da parte del critico Ugo Ojetti e dell'influente artista Leonardo Bistolfi⁴¹⁰, specie successivamente al 1922, la massima valorizzazione dell'opera di Viani arriva soltanto a partire da un decennio dopo la sua morte, quando viene allestita un'importante mostra sull'artista a Palazzo Strozzi a Firenze.⁴¹¹ Da questo momento in poi fioriscono studi critici, mostre e approfondimenti su Viani, che raggiungono l'apice negli anni Sessanta e Settanta. In questo periodo la fama dell'artista è consacrata e viene riconosciuto come uno dei massimi pittori del Novecento italiano.⁴¹²

In tutta la stampa posteriore alla morte di Viani riecheggia spesso il fatto che alla Biennale del 1922 *La Benedizione dei morti del mare* fosse stata premiata e difatti, questo evento innesca il meccanismo di valorizzazione della sua opera che, nonostante esploda a livello nazionale solo in tempi tardi, ha origini ben precedenti, nel 1925 e a Viareggio, città natale di Viani.

Nel 1925, l'amministrazione della città vede come capo Podestà Luigi Leonzi, gerarca fascista. L'Italia, politicamente, sta attraversando il periodo di piena affermazione del Partito Nazionale

⁴⁰⁹ I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, CP & S, Firenze 1978, p. 37

⁴¹⁰ Anonimo, *Lorenzo Viani artista incompreso?* in "La Stampa", anno 95 n. 261, 3 novembre 1961. Nel 1915 Bistolfi presenta addirittura una delle prime mostre personali di Viani, che si tenne a Milano.

⁴¹¹ Ibidem. Nella mostra è coinvolto in prima persona il critico Carlo Ludovico Ragghianti, che negli stessi anni è parte della Commissione per le Arti figurative della Biennale di Venezia dove era in programma una mostra su Viani proprio nello stesso periodo. La concomitanza degli eventi scatena non poche polemiche tra Ragghianti e il resto della Commissione, il tutto testimoniato da alcune lettere conservate in ASAC in un'apposita cartella. La questione viene approfondita qui al capitolo IV.

⁴¹² E. Battisti, *A vent'anni dalla morte del maestro la pittura di Viani diventa "popolare"*, in "Corriere di Sicilia", Catania, 8 luglio 1955

Fascista. Nel 1922, con la marcia su Roma, Mussolini diventa capo del Governo e nel 1925, anno dell'omicidio di Matteotti, il suo controllo delle istituzioni va sempre più espandendosi. Anche a livello territoriale il partito gode di ampi consensi e in molte città compresa Viareggio, i vertici delle istituzioni non smentiscono affatto questa presa di potere ma la legittimano.

È proprio durante l'amministrazione di Leonzi che Viani viene esaltato e valorizzato come mai prima di allora, a livello locale, nella sua città d'origine. Le ripetute partecipazioni alla Biennale di Venezia e il premio ottenuto tre anni prima, nella città lagunare, offrono a Viani ampi margini di attività presso i suoi conterranei e nel 1925, sia lui che le istituzioni, si impegnano per l'allestimento di una sua importante personale da tenersi nello stesso anno a Villa Paolina, dimora seicentesca situata a ridosso della celebre passeggiata della città e già allora sede di esposizioni, come avviene tutt'oggi.

L'evento è di tale importanza che in una lettera del 21 maggio 1925 (**Fig. 16**) Leonzi in persona scrive a Franco Ciarlantini, l'allora capo dell'ufficio stampa del Partito Nazionale Fascista a Roma per comunicargli il grande impegno dell'organizzazione nel far sì che la mostra di Viani si riveli un assoluto successo. Nella stessa lettera, si sottolinea, inoltre, l'intento di “[..] rendere un ben meritato onore ad un concittadino che ha saputo vittoriosamente affermarsi nel campo artistico fino a conquistare l'ambita ammirazione e l'amicizia preziosa del beniamino Duce”.⁴¹³ L'affermazione di Viani è, dunque, nota anche ai vertici più alti del partito fascista e come auspicato dall'amministrazione di Viareggio, la mostra a Villa Paolina si rivela un successo, soprattutto a livello locale. I viareggini vanno alla mostra, la visitano volentieri e riconoscono la grandezza insita nelle opere di Viani, che elevano artisticamente la loro città. Questo avviene anche perché il ceto sociale della città, fatto di poveri, emarginati e reietti che Viani ritrae, si sente compreso, considerato e riconosce nell'artista una persona come loro che, in più, ha avuto l'ardore di portare la classe di emarginati viareggina sulle vette della grande arte, con il dipinto *La Benedizione dei morti del mare*. Anche il dipinto premiato alla Biennale viene esposto nella grande personale di Viani a Villa Paolina nel 1925 e, inutile dire, riscuote un successo enorme, approvato all'unanimità dalla popolazione.

Stando così le cose, di lì a poco avviene un fatto notevole: l'amministrazione di Viareggio decide, con un'apposita riunione della Giunta comunale e all'unanimità, di acquistare il dipinto *La Benedizione dei morti del mare* per dodicimila lire. La decisione è testimoniata da un

⁴¹³ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico “Lorenzo Viani”, sezione “Corrispondenza in entrata”, cartella n.106: lettera 12 maggio 1925

importante documento dell'epoca ovvero la delibera ufficiale della Giunta comunale (**Fig. 17**) con cui l'acquisto del dipinto viene approvato.⁴¹⁴ La data di approvazione attestata è il 25 settembre 1925 mentre la riunione della Giunta era avvenuta il 25 agosto 1925.⁴¹⁵ Nelle sue parti maggiormente significative il documento recita:

La Giunta: presa in considerazione la proposta fatta da molte autorevoli personalità, ed appoggiata da una larga corrente dell'opinione pubblica locale, perché il Comune si renda acquirente del quadro del concittadino pittore Lorenzo Viani raffigurante con singolare e potente espressione artistica una delle più caratteristiche e suggestive cerimonie del popolo marinaro di Viareggio [...] Delibera di acquistare il grande quadro La Benedizione dei morti del mare del pittore Lorenzo Viani per il prezzo convenuto di L.12mila stabilendo che sia per ora collocato nell'aula consiliare del civico palazzo [...]

Con “autorevoli personalità” non si fa riferimento soltanto ai vertici dell'amministrazione della città ma anche a illustri personaggi di competenza indiscussa in campo artistico quali Leonardo Bistolfi e Ugo Ojetti, che sicuramente visitarono la mostra del 1925 e vengono citati apertamente nel documento.

Il successo della personale del pittore viareggino è determinante nel confermare la proposta dell'acquisto del quadro, e anche nella delibera questo punto viene chiaramente espresso con: “una tale proposta è oggi ripresa con maggiore entusiasmo in presenza dell'esito clamoroso e lusinghiero ottenuto dal pittore Viani con la sua mostra personale inaugurata a Palazzo Paolina”. Inoltre, la Giunta tende a sottolineare che “Viareggio patria di Lorenzo Viani deve pertanto essere lieta ed orgogliosa che la sua Amministrazione, seguendo l'esempio di Milano, Firenze, Bologna, Torino e Faenza, si assicuri il possesso di una fra le più belle e grandiose espressioni dell'arte di questo valoroso concittadino, che fu anche premiato alla Biennale di Venezia”. Il ritrovamento di questo documento permette di aprire innumerevoli considerazioni e sono tanti gli spunti di riflessione che fornisce. Anzitutto, la delibera ci dà modo di

⁴¹⁴ Il documento fa parte del registro ufficiale delle deliberazioni della Giunta comunale del 1925, pagina 490, ed è conservato presso il Centro documentario del Comune di Viareggio. Si tratta di una testimonianza importante, che conferma le informazioni bibliografiche sull'acquisto del quadro da parte del Comune per dodicimila lire nel 1925 ma le arricchisce di ulteriori informazioni tralasciate dai libri anche se estremamente significative per comprendere il clima che si respirava all'epoca in una piccola cittadina come Viareggio riguardo a un'artista noto a livello nazionale, ancora largamente incompreso ma allo stesso tempo premiato alla Biennale.

⁴¹⁵ Non sappiamo quale sia stato il periodo preciso di durata della personale di Viani di quell'anno a Villa Paolina, ma è probabile che la mostra si fosse chiusa poco prima della riunione della Giunta, visto che il successo dell'esposizione è tra gli elementi principali che determinano la decisione finale.

comprendere i cambiamenti nella considerazione del Viani all'epoca, tra i suoi contemporanei e conterranei, in più apre le porte ad alcuni quesiti che nascono spontanei dopo la sua analisi: ad esempio, tutto questo unanime sostegno all'artista sarebbe accaduto ugualmente se egli non fosse stato premiato alla Biennale qualche anno prima? E per quale motivo le amministrazioni viareggine hanno aspettato tre anni dopo il successo a Venezia, che viene sottolineato tra i motivi di prestigio, prima di valorizzare l'opera del loro concittadino il cui valore peraltro era già stato riconosciuto in precedenza da altre città italiane?⁴¹⁶

Sicuramente il tipo di amministrazione locale di allora e il riconoscimento ottenuto alla Biennale hanno avuto un peso significativo nell'approvazione della decisione, probabilmente ha influito anche l'intento di non "sfigurare" di fronte alla presa di posizione di illustri studiosi dell'epoca e quello di riparare al fatto che altre città avessero riconosciuto la grandezza di Viani prima della sua città natale ma sono tante le considerazioni che possono essere fatte in merito alla questione. Ciò che è certo è che l'acquisto del dipinto di Viani, oltre a dare prestigio sia al pittore che all'amministrazione, poiché finalmente riconoscente di avere tra i suoi concittadini un illustre artista, ha anche un altro valore molto significativo. L'acquisizione del *La Benedizione dei morti del mare* rende di fatto manifesta, per la prima volta, l'intenzione di istituire un nucleo iniziale di opere per creare una raccolta d'arte moderna della città di Viareggio. Come viene riportato nell'importante testimonianza fin qui citata, infatti, l'amministrazione accetta di assecondare pressioni del popolo e di illustri personaggi "col lodevole intento di assicurare al Comune la proprietà del quadro anzidetto, sia come meritato onore alla originalità e potenza dell'arte del Viani sia come iniziale formazione di una spiccata galleria di arte moderna da istituirsi nello storico palazzo che fu già residenza di Paolina Bonaparte [...]"⁴¹⁷

In occasione dell'evento, Ugo Ogetti riceve un telegramma con il quale gli viene comunicato che il Comune ha acquistato davvero il quadro e gradirebbe alcune sue parole a riguardo, per celebrare e rimarcare l'importante acquisizione: "Vostra parola compiacimento sarebbe opportuna et ambita Sindaco Ingegnere Leonzi." Si legge nel documento (**Fig. 18**).⁴¹⁸ Ogetti invia, allora, un biglietto con poche ma significative righe di compiacimento e riprova del suo

⁴¹⁶ In riferimento a questo punto rimando al passo del documento subito sopra citato, in cui si elencano le città in cui erano già stati fatti acquisti di opere del Viani.

⁴¹⁷ La citazione è sempre parte del documento fin qui analizzato, racchiuso nel registro ufficiale delle deliberazioni della Giunta comunale del 1925, pagina 490, e conservato presso il Centro documentario del Comune di Viareggio

⁴¹⁸ Telegramma conservato oggi presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ogetti, cartella "Lorenzo Viani", n. 77,9

sostegno all'opera di Viani. Una versione in "brutta" di questo piccolo intervento è conservata nel Fondo Ojetti, presso l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (**Fig. 19**) e conferma così il coinvolgimento del critico toscano nella scelta decisiva dell'amministrazione: coinvolgimento avvalorato anche dal resto dei documenti analizzati.⁴¹⁹ Le parole di Ojetti vengono pubblicate l'8 agosto del 1925 sul giornale "L'intrepido" (**Fig. 20**), come parte di un articolo per celebrare l'importante acquisto del quadro di Viani e recitano: "[...] mi rallegro cordialmente allo annuncio che il Comune ha comperato il quadro "La Benedizione dei morti del mare" riconoscendo così la nobiltà e originalità dell'arte tragica e rude con cui questo viareggino sa rivelare le sue pene e le sue speranze".⁴²⁰

A oggi, la collezione di opere di Lorenzo Viani a Viareggio di proprietà del Comune è conservata nello storico Palazzo delle Muse, sede della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea intitolata proprio all'artista. Qui è naturalmente confluito anche il quadro *La Benedizione dei morti del mare* assieme a tutte le altre opere di Viani e non solo, appartenenti alla collezione Comunale.

Il documento della delibera della Giunta costituisce la prima notizia certa di un acquisto di un'opera da parte dell'amministrazione comunale e dunque il dipinto di Viani, come confermato anche dal documento, quando parla dell'intento di voler costituire il nucleo per una galleria d'arte moderna della città, è la prima opera a divenire patrimonio pubblico della città di Viareggio.⁴²¹ In seguito, gli acquisti del Comune riguardano quasi esclusivamente le opere di Lorenzo Viani e si protraggono in un lungo periodo di tempo, fra il 1925 e il 2007,⁴²² quando viene effettuata l'ultima acquisizione con *Il Volto Santo*, opera risalente al 1913-1915, coeva a *La Benedizione dei morti del mare* ed esposta nel 1931 alla Quadriennale di Roma.⁴²³

Un grande impulso alla collezione è dato, nel 1979, dall'acquisto di cinquanta opere del Viani dalla raccolta Varraud Santini.⁴²⁴ I coniugi Jean Varraud e Giuseppina Santini avevano acquistato tra il 1919 circa e il 1930-32 una serie di quadri, acquarelli e disegni di Viani. Cinquanta pezzi in tutto che testimoniano la complessa ricerca del pittore e che racchiudono

⁴¹⁹ Documento conservato oggi presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ojetti, cartella "Lorenzo Viani", n. 77,9

⁴²⁰ Articolo apparso su "L'intrepido - Lucca", 8 agosto 1925. Un ritaglio del testo è conservato presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ojetti, cartella "Lorenzo Viani", n. 77,9

⁴²¹ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, a cura di A. Serafini, Pacini editore, Pisa 2008, p. 13

⁴²² *Ivi*, p. 14

⁴²³ [GAMC-Viareggio](#) (consultato in data 6 luglio 2022)

⁴²⁴ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, op. cit., p. 13

anche le prime versioni dei reietti del rione in cui nacque, in più, la serie in riferimento ai soggetti ripresi durante le permanenze a Parigi.⁴²⁵ Tutte queste opere erano conservate dai Varraud a Santini a Villa dei Fiori, a Bagni di Lucca e solo dopo la loro morte i figli decidono di vendere la casa e la collezione di opere del Viani. È questa, probabilmente, l'acquisizione maggiore per numero di pezzi.⁴²⁶

Nel 1993, invece, avviene la donazione al museo della collezione appartenente al medico Giuliano Lucarelli e la moglie Luciana Oppizzi.⁴²⁷

I due coniugi avevano acquisito, negli anni Sessanta, la maggior parte delle opere donate al museo, tra cui nove dipinti di Lorenzo Viani. Si tratta di una porzione significativa della loro grande collezione che racchiudeva, tra le tante opere, anche capolavori di Spartaco Carlini, Felice Casorati, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Renato Guttuso, Moses Levy. A fronte di questi, importanti, ingrandimenti, si decide di trovare una sede per ospitare le opere e così la galleria prende vita finalmente nel 1994, inizialmente allestita nelle sale di Villa Paolina, davanti alla celebre passeggiata dei viali a Mare.⁴²⁸

Tra la fine degli anni Novanta e i primi anni duemila la raccolta si estende ancora di più attraverso acquisti di opere di molti altri artisti del Novecento da alcuni collezionisti e tramite cospicue donazioni da parte degli eredi di artisti, come avviene per le opere di Moses Levy e Alfredo Catarsini, altri due grandi artisti legati a Viareggio e anche a Lorenzo Viani. Per quanto riguarda la collezione di opere del Viani, nel duemila, il Comune acquista diciassette matrici xilografiche che sono tutt'oggi esposte nelle sale, accanto alle altre opere.⁴²⁹

Nel 2004, invece, vengono ottenute in comodato dalla Rete Ferroviaria italiana altre due importanti opere del maestro: *Lavoratori del porto e partenza del marinaio* (1934-1936) e *Lavoratori del marmo in Versilia* (1934-1936). Questi due dipinti erano stati commissionati a Viani nel 1934 dal Ministero delle Comunicazioni Ferrovie dello Stato per abbellire la sala d'attesa della prima classe della stazione ferroviaria di Viareggio.⁴³⁰ Questa è l'ultima acquisizione di un nucleo di opere realizzate da Viani prima dell'ultimo acquisto, effettuato nel 2007.

⁴²⁵ [GAMC-Viareggio](#) (consultato in data 6 luglio 2022)

⁴²⁶ Ibidem

⁴²⁷ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, op. cit., p. 13

⁴²⁸ Ibidem

⁴²⁹ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, op. cit., p. 23

⁴³⁰ Ibidem

Tutte queste opere, oggi, sono raccolte nella Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea della città che ha sede nello storico Palazzo delle Muse, edificato alla fine dell'Ottocento: prima ospedale, poi scuola e in seguito sede della Biblioteca e dell'Archivio Storico, oltre che della galleria e di spazi per mostre temporanee dedicate ad artisti contemporanei. *La Benedizione dei morti del mare* è stato ufficialmente il primo pezzo costitutivo di questa collezione di cui fanno parte anche numerosi altri artisti, uno tra questi in particolare condivise con Viani una duratura amicizia e più di una partecipazione alla Biennale, anche quella del trionfo, nel 1922.

2.2.4 Altri artisti lucchesi alla Biennale del 1922

Come Viani, anche Moses Levy nel 1922 torna a partecipare alla Biennale, dopo la pausa dovuta al conflitto mondiale. Sia Levy che Viani, legati da una profonda amicizia fin dagli anni di frequentazione dell'Istituto d'Arte a Lucca, erano rimasti molti attivi a livello artistico negli anni Dieci, nonostante la guerra, e avevano partecipato a numerose mostre, soprattutto a Viareggio, che si stava confermando una meta molto ambita da tutti gli artisti e intellettuali dell'epoca, poiché centro culturale molto attivo.

Nell'ottobre del 1915, si tiene al Gran caffè Margherita di Viareggio una esposizione d'arte di Levy e Viani.⁴³¹ La mostra è, a oggi, avvolta da un alone di mistero perché è testimoniata soltanto da un trafiletto apparso il 10 ottobre 1915 su "La Gazzetta della Riviera", rivista diretta da Rodolfo Morandi che dice "Al Margherita hanno esposto una quantità di opere pregevolissime i noti e valorosi pittori Viani e Levy"⁴³² e da una xilografia realizzata da Viani come logo della mostra (**Fig. 21**).

Il 1916 è un momento cruciale del percorso artistico di Levy: avviene infatti la cessione all'avvocato Luigi Salvatori e all'intellettuale Enrico Pea del corpus completo delle sue opere dello studio di Rigoli, comprese le matrici di xilografie ed acqueforti.⁴³³

Si tratta di una decisione dolorosa per l'artista ma lo apre a una nuova fase dedicata alla pittura che chiude il periodo di produzione totale di incisioni cui si era dedicato, grossomodo, a partire

⁴³¹ R. Mazzoni, *Mosès Levy e Viareggio: un connubio amoroso* in *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, catalogo della mostra a cura di A. Belluomini Pucci (Viareggio, Galleria d'Arte moderna e Contemporanea Lorenzo Viani), Tommasi, Lucca 2019, p. 34

⁴³² Ibidem, il testo originale dell'articolo è citato nel saggio di Mazzoni

⁴³³ A. Belluomini Pucci, *Mosès Levy, la vibrante sintesi della bellezza* in *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 15

dal 1909.⁴³⁴ Poco dopo, nel 1917, Levy si trasferisce stabilmente a Viareggio; nello stesso anno tiene una mostra a Roma, al Teatro Quirino e fino almeno al 1918 partecipa attivamente alla gran parte delle numerose esposizioni organizzate in Versilia, dove andavano riunendosi sempre più esponenti delle avanguardie.⁴³⁵

Tra il 1916 e il 1918, a Forte dei Marmi, vengono organizzate importantissime mostre che, di fatto, riuniscono molti influenti artisti dell'epoca. Un posto privilegiato è, ovviamente, riservato agli artisti attivi in Versilia: Nomellini, Chini, Viani, i fratelli Tommasi, Simi, Viner, Giovanni e Tullio Campriani.⁴³⁶ Levy partecipa almeno a due di queste esposizioni.⁴³⁷

A Viareggio, le avanguardie si affermano con decisione grazie a una collettiva al Kursaal nella seconda metà di agosto del 1918 e a cui partecipa anche Lorenzo Viani. La rassegna, dal titolo emblematico "La pittura d'avanguardia" vede l'incontro significativo tra la metafisica di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà e il futurismo di Fortunato Depero, Enrico Prampolini e Primo Conti. Purtroppo, non viene creato alcun catalogo della mostra ma esiste un presunto bozzetto dell'esposizione, conservato al Mart di Rovereto.⁴³⁸ L'evento resta, pertanto, invaso da un alone di mistero ma se ne ha traccia nel discorso per una conferenza che il pittore e scrittore Filippo De Pisis tiene a Viareggio, la sera del 29 agosto 1918 per presentare l'esposizione. In questa conferenza De Pisis, riguardo alle opere di Levy, parla di "Impressioni di caffè notturni a carbone su carta gialla" e di creazioni prossime al futurismo con "Accenni a scomposizione di piani e spettralizzazione di corpi".⁴³⁹

⁴³⁴ A tal proposito è da ricordare che alla sua, al tempo ultima, partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1914 aveva esposto una acquaforte, *Cortigiane* che coincideva con il periodo di intenso studio e produzione delle tecniche incisorie in cui aveva messo da parte per un po' la tavolozza. Rimando per questo al Capitolo I.

⁴³⁵ A. Belluomini Pucci, *Mosès Levy, la vibrante sintesi della bellezza* in *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 15

⁴³⁶ Giovanni e Tullio Campriani sono i figli di Alceste Campriani, il direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca e molto attivo alla Biennale, cui partecipa ben quattordici volte nel periodo 1895-1926. A differenza di Alceste Campriani però, i due figli non esporranno mai alla Biennale, questo nonostante i tentativi vani del padre di far ammettere almeno il più giovane, Tullio, testimoniati soprattutto da alcune lettere conservate in archivio ASAC nel Fondo storico che cito in parte nel Capitolo I.

⁴³⁷ R. Mazzoni, *Mosès Levy e Viareggio: un connubio amoroso* in *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 35

⁴³⁸ Ivi, p. 36

⁴³⁹ Ibidem. Le citazioni presenti nel saggio sono tratte da F. De Pisis, *Pittura Moderna. Conferenza tenuta a Viareggio nel Teatro del Casino la sera di giovedì 29 agosto 1918*, Ferrara, Taddei Neppi, 1919, p. 17

La pittura d'avanguardia innesta anche un dibattito sul *fauvisme*, che ha inizio attraverso Carrà, il quale, nel 1919, scrive un articolo intitolato "Parere intorno a Henry Matisse e André Derain" con il quale promuove il successo di Matisse tra i contemporanei.⁴⁴⁰

Anche Levy sembra interessarsi, al tempo, alla pittura di Matisse e "sembra accoglierne l'ebbrezza visiva e le discordanze cromatiche, al punto che le sue opere si pongono all'attenzione del pubblico".⁴⁴¹ Le opere di Levy, a questo punto, risentono della permanenza viareggina e ritraggono la vita balneare, le atmosfere di festa e spensieratezza delle attività da spiaggia in vacanza e ne sono un esempio *La folla di sera sul lungomare di Viareggio*, *Il Cinema Eolo*, *Donne al caffè*, tutti dipinti realizzati in questo periodo e che vanno a costituire, forse, il tempo più felice della sua vicenda artistica.⁴⁴² Anche la partecipazione alla Biennale del 1922 risente di questo tempo gioioso e colorato visto che espone un dipinto ad olio, *Signore sulla spiaggia*, nella sala numero 35.⁴⁴³

Alla luce dell'analisi fin qui condotta sia sulla pittura di Moses Levy che su quella di Lorenzo Viani, la Biennale del 1922 fornisce uno spunto di riflessione riguardo un confronto tra le ricerche di questi due artisti. In questa edizione, infatti, molto più che nelle due precedenti a cui gli artisti parteciparono sempre assieme, emerge chiaramente una divaricazione netta tra i due.⁴⁴⁴ Nonostante la vicinanza, la forte amicizia, la condivisione degli stessi luoghi, le opere di Levy e di Viani sono contrapposte e fanno emergere due aspetti tra loro lontani ma entrambi costituenti della stessa città in cui vivevano, Viareggio. Da una parte Levy ritrae scene affollate di bambini che giocano in spiaggia, di signore intente a rilassarsi nei caffè, una Viareggio serena e spensierata che contrasta con la visione disperata sui poveri e reietti della società viareggina del Viani, portata all'apice con *La Benedizione dei morti del mare* proprio alla Biennale di quello stesso anno.

L'arte di Levy portata alla Biennale fino a quel momento risente di ampi cambiamenti: da soggetti della tradizione verista e macchiaioli come *Raccolta delle olive* nel 1907 e poi passando dai ritratti malinconici di *Cortigiane*, esposto a Venezia nel 1914 l'artista passa alla rappresentazione dello svago della vita moderna e della società borghese che ogni estate popola la Versilia, meta di villeggiatura. Il tutto descritto con uno stile che si sposta da una pittura più

⁴⁴⁰ A. Belluomini Pucci, *Mosès Levy, la vibrante sintesi della bellezza in Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 16

⁴⁴¹ Ibidem

⁴⁴² Ibidem

⁴⁴³ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, op. cit., p. 120

⁴⁴⁴ Il riferimento è alla Biennale del 1907 e del 1914, analizzate nel Capitolo I.

riferita ai macchiaioli degli inizi a quella divisionista, per poi arrivare a un'emulazione di tratti *fauves* di Matisse e di suggestioni dal futurismo di Carrà. Viani invece resta costantemente coerente alle sue rappresentazioni di emarginati e reietti della società e al suo linguaggio unico di intellettuale che va oltre i movimenti artistici dell'epoca, creando uno stile suo unico, cui resta sempre fedele.

Tra le numerose mostre a cui Levy partecipa, sempre a Viareggio tra gli anni Dieci e Venti, ce n'è una dedicata all'arte antica e moderna al Kursaal, nel 1920, organizzata dal collega pittore Tullio Campriani.⁴⁴⁵ Un articolo dell'epoca sul settimanale "Il Libeccio" introduce alcuni degli artisti che espongono anticipando che "sono raccolte le opere di pittori viventi ben noti agli *habitué* di Viareggio" e continua con "Venezia sorride pel magico pennello di Alceste Campriani; Tullio Campriani ha una bella marina e varie altre tele; [...] Levy ci dà alcune delle sue multicolori visioni della spiaggia".⁴⁴⁶ Anche in questa esposizione, in linea con il percorso dell'epoca, Levy espone le scene di festa e di vacanza a Viareggio ma questa testimonianza è interessante anche perché testimonia la presenza attiva, nelle mostre viareggine, anche di Alceste Campriani, padre, peraltro, del Tullio organizzatore dell'evento, anche lui pittore e disperatamente ricorso più volte all'aiuto del padre per essere accettato alla Biennale di Venezia, cosa che non avverrà mai, per sua sfortuna.

Alceste Campriani, invece, a quel tempo ha all'attivo già ben undici partecipazioni alla Biennale, è ancora direttore dell'Istituto di Belle Arti di Lucca, dove continua a risiedere e non manca, a Venezia, neppure nel 1922, quando porta due opere: *Mattino toscano* e *San Francesco, il sermone degli uccelli*.⁴⁴⁷ Alla Biennale precedente, nel 1920, l'artista aveva portato scene di Viareggio, dove si recava spesso per dipingere oltre che per partecipare ad eventi artistici e come lui, faceva anche un altro artista che troviamo sempre alla Biennale del 1922: il versiliese Giuseppe Viner, ora alla sua terza partecipazione.⁴⁴⁸ Egli espone nella stessa sala di Levy, la numero 35 e anche lui partecipa con una sola opera dal titolo *Blocchi di marmo* (1922) parte del filone verista della propria ricerca, con il quale dona spazio agli ambienti e ai lavoratori delle cave di marmo di Carrara seguendo ancora un linguaggio che vede nell'impianto

⁴⁴⁵ R. Mazzoni, *Mosès Levy e Viareggio: un connubio amoroso* in *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 36

⁴⁴⁶ Ibidem. Nel testo viene citata una parte di questo articolo.

⁴⁴⁷ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, op. cit., p. 106

⁴⁴⁸ La figura di Giuseppe Viner è stata introdotta in precedenza nel capitolo I, in occasione della sua prima partecipazione alla Biennale.

strutturale della composizione la fermezza tipica dei dipinti macchiaioli mentre tratti più vicini al divisionismo nella stesura del colore.⁴⁴⁹

Per quanto riguarda la scultura, invece, a rappresentare l'arte lucchese e versiliese alla Biennale del 1922 è Cornelio Palmerini, con *Desiderio*, una statua in marmo e *Gli orfani* un gruppo scultoreo in legno, entrambe realizzate nel 1922 quando l'artista stava vivendo gli anni di più fervente attività e stava riscuotendo anche un discreto successo tra i critici, tanto che, dopo la Biennale del 1920, le opere lì esposte erano state vendute e anche nel 1922 riceve numerose commissioni per sculture funebri.⁴⁵⁰

La Biennale del 1922 vede una maggior presenza di artisti versiliesi, piuttosto che originari di Lucca e la situazione non cambia neppure nell'edizione successiva, anche se il legame che intercorre tra questi due territori, così vicini, li pone sempre in un rapporto di inevitabile influenza reciproca e di lì a poco, con la prima Biennale di Antonio Maraini e poi, negli anni Trenta, l'estrema vitalità della vita artistica viareggina porterà effetti notevoli anche sugli artisti della vicinissima Lucca. Cosa che del resto stava già silenziosamente, in parte, accadendo.

2.3 Le ultime due Biennali di Vittorio Pica: 1924 e 1926

Il primo aprile del 1924 apre al pubblico la terza Biennale in cui ad essere segretario generale è Vittorio Pica. Si tratta della Biennale con la maggior concentrazione di artisti espositori tra quelle sotto la guida del critico, con un totale di tremilatrecento sette opere esposte e novecento settantadue artisti totali in mostra.⁴⁵¹ L'evento continua a confermarsi un successo di pubblico e questo nonostante ci siano ancora contrasti significativi tra l'amministrazione e il segretario generale. Per la XIV Biennale, Davide Giordano diviene Commissario straordinario del Comune e la presidenza della mostra rimane a Bordiga, con un consiglio direttivo di otto membri.⁴⁵²

Sono i pieni anni Venti e a livello artistico nazionale, oltre alle avanguardie, si va ad affermare il gruppo Novecento, un movimento artistico nato a Milano nel 1922, inizialmente denominato

⁴⁴⁹ *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, op. cit., p. 121

⁴⁵⁰ *Cornelio Palmerini 1892-1927*, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini, op. cit., pp. 6-7

⁴⁵¹ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., appendice finale

⁴⁵² Ivi, p.121

Sette pittori del Novecento e sostenuto fortemente dalla critica e collezionista veneziana Margherita Sarfatti e il gallerista Lino Pesaro.⁴⁵³

Dopo la prima mostra del gruppo a Milano, alla Galleria Pesaro nel 1923, cui aveva partecipato all'inaugurazione anche Mussolini in un clima politico di piena presa di potere del regime fascista e di vicinanza alla Sarfatti, la collezionista riesce a portare il gruppo ad esporre a Venezia alla Biennale del 1924.⁴⁵⁴

La Sarfatti proviene da un'influente famiglia veneziana ed è cresciuta a stretto contatto con l'ambiente intellettuale della città, ha studiato con molti personaggi illustri dell'epoca che le hanno fatto da maestri tra cui Antonio Fradeletto, primo segretario generale della Biennale. Proprio alla Biennale dei primi anni del Novecento, la Sarfatti affina i suoi strumenti di analisi e critica dell'ambiente artistico dell'epoca e da lì poi, la vicinanza con Mussolini e l'attività di collezionista la spingono a collaborare con significativi artisti dell'epoca.⁴⁵⁵ La Sarfatti è una donna estremamente capace di muoversi tra i vertici più alti dell'universo intellettuale del tempo, ma l'avvento del fascismo e la tendenza nuova che caratterizza lo stile degli artisti del gruppo Novecento la spingono a volersi rendere artefice di un'arte che incarni lo spirito del regime fascista; questo non piace a molti suoi colleghi, tra cui anche Antonio Maraini e Ugo Ojetti, altre due importanti presenze alla Biennale.

Ojetti aveva iniziato la sua carriera come critico d'arte, scrivendo soprattutto riguardo alla Biennale di Venezia; nel 1899 i suoi scritti sull'esposizione gli valgono il Premio per la critica e successivamente scrive riguardo a tutte le Biennali.⁴⁵⁶ L'attività di Ojetti alla Biennale, però, non si limita soltanto alla scrittura ma col tempo prende parte attivamente alla sua organizzazione, diventando membro, a ogni edizione, di apposite commissioni o Commissario di speciali mostre artistiche.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Il gruppo nasce nel periodo di piena affermazione del regime fascista, in un momento nel quale c'è la volontà di farsi nuovi interpreti di uno spirito nuovo del Novecento, che porta a un allontanamento da parte di alcuni artisti dalle avanguardie e un ritorno all'antichità e alla purezza delle forme, un cosiddetto "Ritorno all'ordine". I membri originari del gruppo sono Achille Funi, Mario Sironi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi. Rimando, per ulteriori approfondimenti, a E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano: Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti (1920-1932)*, Allemandi, Torino 2005

⁴⁵⁴ F. Benzi, *Margherita Sarfatti. Una donna per l'arte*, in *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi (Roma, Galleria Russo), Silvana, Milano 2020, pp. 18-19

⁴⁵⁵ Ivi, pp. 9-10

⁴⁵⁶ Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia, a cura di F. Fergonzi, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

⁴⁵⁷ Ibidem

L'attività della Sarfatti e di Ojetti si va così ad incontrare all'edizione della Biennale del 1924, dove quest'ultimo realizza la personale di Ubaldo Oppi, artista che inizialmente avrebbe dovuto esporre nella mostra del gruppo Novecento promossa dalla Sarfatti dal titolo "I sette pittori di Novecento", che poi divengono inevitabilmente sei con la fuoriuscita di Oppi.⁴⁵⁸ Nelle prefazioni delle due rispettive mostre i due critici sembrano sfidarsi a colpi di penna. Ojetti, di fatto, insinua che il gruppo Novecento non abbia un'identità ben definita, scrivendo invece di Oppi: "Ecco un'arte che si parte dal vero, ma lo domina lo sceglie e lo ordina per creare qualcosa che sia più durevole e consolante della fugace realtà".⁴⁵⁹

Nella prefazione della Sarfatti, invece, riguardo agli ormai sei pittori di Novecento si legge "I sei di oggi si sono accorti di avere da un pezzo combattuto a contatto di gomiti. Portano nell'arte ognuno una visione propria ma, pur nella libertà dei temperamenti e delle convinzioni individuali, tendono concordi verso alcune essenziali unità", quasi confermando l'opinione di Ojetti, e possiamo dire, di altri studiosi e critici tra cui anche Maraini, sul gruppo.⁴⁶⁰

Questo è il clima che si respira in ambito artistico nazionale, filtrato attraverso gli eventi della Biennale che in quegli anni ospita anche altri importanti eventi. Sempre nel 1924, si tiene la mostra individuale di Antonio Maraini, futuro segretario generale, con sculture tendenti all'impressionismo e al futurismo.⁴⁶¹ Oltre a questa, vi è anche una mostra dell'artista Felice Casorati, introdotta da una presentazione sul catalogo di Lionello Venturi.⁴⁶²

Nel 1926, poi, viene nominato in sostituzione di Giordano, come Commissario del comune, il dott. Bruno Fornaciari, che eleva il Consiglio direttivo della Biennale a tredici membri nominando come suo presidente Bordiga.⁴⁶³

Tra le mostre rilevanti offerte a pubblico in quell'anno c'è quella curata da Filippo Tommaso Marinetti sul Futurismo italiano, tenuta al padiglione dell'U.R.S.S. e oltre ai movimenti d'avanguardia, si mantiene un occhio anche alla tradizione di fine Ottocento con una mostra dedicata a Giovanni Segantini, con prefazione di Nino Barbantini. Infine, Maraini cura la presentazione di una personale dedicata a Felice Carena, un artista che fu docente

⁴⁵⁸ *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, op. cit., risorsa in formato digitale

⁴⁵⁹ *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1924, p. 121

⁴⁶⁰ *Ivi*, pp. 76-77

⁴⁶¹ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n.38, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2014, p. 135

⁴⁶² *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato*, op. cit., p. 88

⁴⁶³ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 121

all'Accademia di Firenze, e tra l'altro, seguì anche la formazione di alcuni pittori lucchesi di spicco che qui si spostavano a studiare, come Giuseppe Ardinghi, Mari Di Vecchio e altri che verranno analizzati nei capitoli successivi.

Con la chiusura di questa quindicesima Biennale, che si conferma ancora una volta un successo di pubblico, anche se in forma leggermente minore rispetto alle tre precedenti, Vittorio Pica ormai malato, ma anche sfinito da anni di lavoro contrastato manda le dimissioni e lo fa con una lettera ufficiale del 25 aprile 1927 che chiude, non senza amarezza, il suo operato all'interno dell'amministrazione della Biennale.⁴⁶⁴

2.3.1 I lucchesi alla Biennale del 1924 e del 1926

Per quanto riguarda la partecipazione degli artisti toscani e lucchesi, la Biennale del 1924 rispecchia, quasi perfettamente, la situazione dell'edizione precedente. Galileo Chini, Plinio Nomellini e Lodovico Tommasi, ancora tra i più illustri artisti toscani dell'epoca continuano a partecipare attivamente e Nomellini è membro della Giuria d'accettazione delle opere, assieme a lui, anche un altro toscano, Domenico Trentacoste, che è addirittura Presidente di Giuria.⁴⁶⁵

Tra gli artisti che la Giuria ammette, nel 1924, è presente Lorenzo Viani, che partecipa con un pastello, *Il pianeta della fortuna*, presente anche nell'apparato illustrativo del catalogo e un dipinto a olio dal titolo *Veglia funebre*.⁴⁶⁶

Il fatto che Viani risulti anche in quell'anno nella lista degli artisti "Ammessi" è un segnale eloquente, che denota la non ancora piena approvazione del suo tipo di arte, questo nonostante il successo alla Biennale precedente del 1922 con *La Benedizione dei morti del mare*.⁴⁶⁷ È evidente che l'artista viareggino non viene ancora ritenuto adatto a ricevere un invito e sicuramente, perché le sue opere ancora sconvolgono parte dell'opinione pubblica e certamente, una porzione dell'organizzazione della Biennale stessa. Anche per l'edizione del 1924 sembra logico dedurre che Viani abbia avuto il sostegno dei toscani presenti nella Giuria di accettazione, così come era successo nel 1922⁴⁶⁸, soprattutto se pensiamo che Nomellini era

⁴⁶⁴ Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 32

⁴⁶⁵ Ivi, pp. 3-5

⁴⁶⁶ Ivi, p. 115

⁴⁶⁷ Ivi, p. 12

⁴⁶⁸ F. Fergonzi, *Gli artisti toscani alla Biennale di Venezia: uno sguardo per cominciare*, in *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, op. cit., risorsa in formato digitale. Fergonzi è fortemente convinto del

grande amico di vecchia data del Viani, suo sostenitore da sempre e tra coloro che lo spronavano a non dimenticare mai di inviare le opere alla Biennale ogni anno.⁴⁶⁹ Comunque sia, Viani non è tipo da preoccuparsi per inviti mancati o vendite non effettuate alla Biennale, la sua arte differente lo coinvolge a tal punto da sacrificare volentieri il gradimento del pubblico e degli acquirenti in cambio dell'assoluta libertà nella rappresentazione del suo popolo di reietti, confinati ai margini della società. In più, come di riflesso al premio ricevuto a Venezia nel 1922, Viani sta iniziando comunque a vendere maggiormente al di fuori del circuito Biennale.

In alcune lettere ricevute dall'artista e conservate a Viareggio, si hanno tracce di trattative e talvolta, anche conferme di acquisto: ne è un esempio la lettera del 22 giugno 1922 dalla Società di Belle Arti di Firenze con la quale gli viene comunicato che la Commissione per gli acquisti ha deciso di acquisire due suoi disegni per mille lire.⁴⁷⁰ Da qui è tutto un crescendo per l'artista: le vendite piano piano si concretizzano fino ad arrivare alla notevole acquisizione del Comune della sua città della grande tela de *La Benedizione dei morti del mare* e con queste, seguono anche i primi inviti ufficiali alle Biennali in cui Antonio Maraini è segretario Generale, dal 1928 in poi.

Tra gli artisti lucchesi a essere costantemente preoccupato del successo alla Biennale vi è invece Alceste Campriani, sempre in moto con lettere e telegrammi, prima a Fradeletto e poi, a Bazzoni, per riuscire a piazzare le sue opere a qualche acquirente, spesso non riuscendoci. Non è il caso della Biennale del 1924, che segna la ben tredicesima e penultima partecipazione di Campriani, in cui nel registro vendite ufficiale della manifestazione è segnato l'acquisto del dipinto Mareggiata sul golfo di Napoli da parte nientemeno che del Re d'Italia.⁴⁷¹ Un tale riconoscimento, arrivato dopo decenni di partecipazioni alla Biennale, deve aver fatto sobbalzare il Campriani che quell'anno partecipava con altri quattro quadri: tutti paesaggi aventi per soggetto i luoghi attorno al Vesuvio, la sua terra d'origine.⁴⁷² Purtroppo, non sono state rinvenute lettere in archivio che testimoniano la reazione del Campriani a seguito di questo

fatto che la presenza di Toscani all'interno di alcuni apparati cardine della Biennale sia stata determinante al successo di artisti come Viani. Da non dimenticare che nel 1924, Ugo Ojetti anch'egli toscano, diventa membro del consiglio direttivo dell'esposizione.

⁴⁶⁹ Ci sono lettere conservate all'interno del fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario storico del Comune di Viareggio in cui Nomellini sottolinea spesso questo aspetto. Ne parlo anche nei paragrafi precedenti.

⁴⁷⁰ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Corrispondenza in entrata", cartella n.72: lettera 22 giugno 1922

⁴⁷¹ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole nere-Arti Visive 1895-1944", faldone b043

⁴⁷² *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato*, op.cit., p.24

acquisto ma sicuramente, sarà stato molto esaltato visto il suo impegno nelle partecipazioni alla Biennale.

A dire il vero, per la Biennale del 1924, ma anche per la successiva, del 1926, i documenti d'archivio che riguardano questi artisti lucchesi scarseggiano notevolmente e quindi, non è stato possibile ricostruire una storia della corrispondenza tra loro e l'organizzazione della Biennale, come è accaduto in precedenza. Certamente il catalogo è una risorsa fondamentale e grazie a questo sappiamo che anche Moses Levy, Giuseppe Viner e Cornelio Palmerini per la scultura, si presentano nuovamente alla Biennale di quell'anno.

Levy partecipa con due litografie che rimandano allo studio della figura umana, *Donna seduta* e *Due figure*. L'artista si trova ancora, nel pieno del periodo viareggino e nella città balneare risiede da anni in pianta stabile, partecipando attivamente alla gran parte delle principali esposizioni che qui e anche altrove, a livello nazionale, si tengono all'epoca. A proposito di esposizioni ed eventi, è interessante notare come negli stessi anni Lucca, pur essendo città vicinissima a Viareggio e luogo di formazione spesso prediletto dagli artisti di entrambe le città, sia invece piuttosto "spenta" a livello espositivo. Il vero centro della vita artistica lucchese è Viareggio e con lui, la Versilia, tanto da attirare anche grandi artisti e intellettuali dell'epoca. Addirittura, ci sono artisti originari di Lucca che per questi motivi decidono di trasferirsi a Viareggio o Torre del Lago, ambienti ritenuti più stimolanti.⁴⁷³

Chi ritiene invece più stimolante la tranquillità di un paesino tra le montagne della Garfagnana è l'artista Umberto Vittorini, tra i lucchesi a esporre per la prima volta alla Biennale di quell'anno. Vittorini nasce a Barga nel 1890 e si forma alla scuola d'arte di Lucca e anche a quella di Pisa. In giovane età, da studente, Vittorini partecipa attivamente alle discussioni artistiche e intellettuali dell'epoca e sicuramente, viaggia anche a Parigi in visita al fratello che qui viveva. In Francia il pittore scopre Picasso, Braque, Brancusi, ma non ne rimane colpito particolarmente e rientra in patria portandosi dietro, piuttosto, echi dell'impressionismo di Cézanne e Sisley, che unisce poi alle suggestioni dei suoi amati macchiaioli.⁴⁷⁴ Nel 1910 e negli anni subito successivi, Vittorini espone molto a Firenze, poi, nel 1913, a Roma alla Prima

⁴⁷³ È questo il caso, ad esempio, dei coniugi Di Vecchio-Ardinghi: due importanti artisti originari di Lucca che poi negli anni Trenta si trasferiscono a Viareggio. Questi due personaggi vengono analizzati approfonditamente nel capitolo successivo poiché anch'essi partecipanti alla Biennale ma anche perché fautori di un risveglio della vita artistica di Lucca, nonostante il primato indiscusso della Versilia.

⁴⁷⁴ *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi (Barga Museo archeologico loggetta del podestà) Nuova Linotypia, Pisa 1988, p.10

Secessione, a fianco di Levy e Morandi e figurando sul catalogo con l'introduzione di Plinio Nomellini.⁴⁷⁵

L'artista, tuttavia, sente spesso il richiamo del suo paese natale, Barga, e qui si rifugia molto spesso, sfuggendo alla fervente vitalità delle città per godere della solitudine e studiare la natura, suo soggetto prediletto. La stampa dell'epoca definisce i quadri di Vittorini "un'emozione visiva"⁴⁷⁶ e sul suo modus operandi si legge "è un paesaggista scrupoloso".⁴⁷⁷

Anche Ojetti visita una mostra di questo pittore a Livorno, nel 1923 e ne scrive successivamente, affermando: "ricorda proprio i francesi".⁴⁷⁸

L'artista partecipa alla Biennale nel 1924 con un solo dipinto, *Donne e putti* nella Sala 32.⁴⁷⁹ Il mondo pittorico di Vittorini è, in questi anni, abbastanza armonioso, dalle tinte accese e dai toni che rimandano all'arte di Oskar Kokoschka ma di lì a qualche anno, con il trasferimento a Milano nel 1929 e l'avvento della Seconda guerra mondiale, i colori vanno incupendosi cambiando profondamente il suo modo di dipingere.⁴⁸⁰ Di indole solitaria e piuttosto impopolare, Vittorini è comunque molto analizzato dai critici dell'epoca e su di lui scrive un articolo anche Carlo Carrà, nel quale prova a dare una definizione al suo stile, per poi infine affermare: "Spieghiamoci meglio: volendo definire questa pittura si potrebbe dire che essa è impressionista, ma d'un impressionismo non alla carlona bensì prezioso di armonizzazioni di toni e poetico per combinazioni di luci e di ombre."⁴⁸¹

Ci sono poi due artisti versiliesi che, di nuovo, partecipano alla Biennale nel 1924; uno di loro è Giuseppe Viner con *La Mina* (**Fig. 22**), dipinto oggi di proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, dove si trova esposto e che venne acquistato dagli eredi dell'artista nel 1931.⁴⁸² Il quadro rappresenta il paesaggio di una cava di marmo mentre viene effettuata un'esplosione al suo interno, anzi ritrae l'attimo subito successivo alla detonazione. Non sappiamo se esistano più versioni dello stesso soggetto e di conseguenza, non c'è certezza che l'opera conservata a Palazzo Pitti sia effettivamente la stessa che è stata esposta a Venezia

⁴⁷⁵ *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi, op. cit., p. 10

⁴⁷⁶ N. Bertocchi, *Il pittore Umberto Vittorini*, in "Le forze nuove", 28 agosto 1932

⁴⁷⁷ L. Toesca, *La vigorosa pittura di Vittorini alla San Michele*, in "Il telegrafo-da Lucca", 25 marzo 1965

⁴⁷⁸ *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi, op. cit., pp.18-19

⁴⁷⁹ *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato*, op.cit., p.103

⁴⁸⁰ *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi, op. cit., p.15

⁴⁸¹ C. Carrà, *Umberto Vittorini*, in "L'Ambrosiano", 14 aprile 1932

⁴⁸² L'informazione proviene dalla scheda museale dell'opera, fornita dalla dott.ssa V. Gavioli, curatrice dell'arte del Novecento, arte Contemporanea, della Moda e del Costume della Galleria d'Arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze. Sul catalogo invece, il riferimento è: *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Catalogo Generale*, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, Sillabe, Livorno 2008, p.1944

nel 1924. Ad avvalorare questa incertezza contribuisce il fatto che il dipinto di Palazzo Pitti risalga agli anni 1900-1910 e che nella scheda informativa dettagliata dell'opera non sia presente alcun riferimento sulla partecipazione del quadro alla quattordicesima Biennale. Tuttavia, grazie a un confronto tra la fotografia del quadro presente nella scheda di catalogazione dell'opera fornita dalla dott.ssa Gavioli, curatrice dell'Arte del Novecento di Palazzo Pitti, e tra quella conservata presso l'Archivio della Biennale, a Venezia, anch'essa purtroppo non datata ma riferita alla Biennale del 1924, sembra proprio che le due opere corrispondano. Il confronto delle fotografie sembra, dunque, dare per certo che il dipinto di Palazzo Pitti sia quello che l'artista ha esposto alla sua ultima Biennale. Il modo migliore per avvalorare l'ipotesi sarebbe vedere il retro del quadro, come è stato fatto per quello di Giorgio Lucchesi alla Pinacoteca di Palazzo Mansi di Lucca, ma in questo caso, nonostante gli sforzi, non è stato possibile effettuare l'operazione. Di certo, sappiamo, invece, che questa partecipazione di Viner corrisponde alla sua ultima presenza alla Biennale, prima del tragico suicidio che avviene l'anno dopo, nell'ottobre 1925. Il pittore aveva perso un figlio per meningite nel 1923 e questo evento aggrava il suo stato di salute mentale, già compromesso da una forte depressione cronica.⁴⁸³

L'altro versiliese che partecipa a questa edizione della Biennale è lo scultore Cornelio Palmerini che porta un'opera in legno, *La via che impaura*.⁴⁸⁴ Anche questo artista, come Viner, scompare prematuramente, se anni dopo; l'ultima Biennale alla quale partecipa è quella del 1926.⁴⁸⁵

La quindicesima Biennale non vede arrivare a Venezia nuovi pittori lucchesi ma piuttosto, ne vede andare via uno importante tra loro, che aveva fatto da apripista, nel 1895, alla partecipazione di questi artisti all'Esposizione veneziana e che, da sempre, si era impegnato profondamente per farne il più possibile, tanto da arrivare a ben quattordici presenze: Alceste Campriani. Fin dal suo arrivo a Lucca come Direttore dell'Istituto di Belle Arti, Campriani era stato uno stimolo fondamentale per i giovani artisti della città; i suoi insegnamenti all'epoca considerati nuovi avevano risvegliato dal torpore di decenni di inattività l'arte della città toscana e certamente è anche merito suo se dal 1900 c'è un aumento, seppur inizialmente timido, nella presenza degli artisti lucchesi alla Biennale.⁴⁸⁶ L'artista lascia il ruolo di Direttore dell'Istituto d'Arte nel 1921,

⁴⁸³ Anonimo, *La retrospettiva del pittore Viner*, in "Il Telegrafo", sezione di Carrara, 6 luglio 1961

⁴⁸⁴ *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato*, op.cit., p.64

⁴⁸⁵ *Cornelio Palmerini 1892-1927*, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini, op. cit., pp.6-7

⁴⁸⁶ Questi aspetti e la figura di Alceste Campriani vengono analizzati in questa sede più approfonditamente nel capitolo I.

con il pensionamento, ma continua con energia l'attività pittorica, tanto che è presente a tutte le Biennali di Pica, il quale tra l'altro, nel 1903 gli aveva dedicato un dettagliato approfondimento sulla rivista *Emporium* e che, per coincidenza, termina anch'egli il suo operato alla Biennale proprio nel 1926. Come a sancire l'affetto per i luoghi lucchesi che lo avevano accolto tanti anni prima, Campriani espone nella Sezione italiana, Sala 32 e 33, due paesaggi dedicati alla spiaggia di Viareggio e alla vista delle Alpi Apuane dal lago di Massaciuccoli.⁴⁸⁷ Purtroppo, ci sono molte lacune della documentazione d'archivio del fondo storico relativa a questa Biennale e non ci sono tracce di eventuali acquisti o trattative per questi quadri di Campriani, l'ultima vendita che l'artista riesce a concludere a Venezia risale alla Biennale precedente del 1924. Il pittore muore a Lucca, pochi anni dopo, nel 1933 e resta molto elogiato nella città, dove tutt'oggi alcuni suoi quadri, tra cui il celebre *Autoritratto* sono conservati nella Pinacoteca di Palazzo Mansi.⁴⁸⁸

Nello stesso anno 1926, anche lo scultore Cornelio Palmerini partecipa per l'ultima volta alla Biennale, non per una sua decisione ma per una prematura scomparsa del giovane che, tra i molti meriti ha senz'altro anche quello di aver rappresentato la lucchesia a Venezia, anche dal punto di vista scultoreo, laddove a prevalere erano pittori. Palmerini è nella lista di coloro che sono stati ammessi dalla giuria e partecipa con la scultura in legno *Affanno di bimba*, nella sala 16 della sezione italiana.⁴⁸⁹ Ancora una volta, il lavoro di questo artista riceve grandi apprezzamenti e l'anno dopo, viene chiamato dal suo vecchio maestro Arturo Dazzi per lavorare assieme a lui alla realizzazione del monumento alla *Vittoria* commissionatogli per la città di Bolzano.⁴⁹⁰

Così come il suo ex allievo, anche Dazzi espone alla quindicesima Biennale ma ottiene lo spazio per una mostra individuale, che sul catalogo è introdotta da un testo di Michele Biancale nel quale il critico ripercorre la carriera dello scultore fino ad allora.⁴⁹¹ Le opere in esposizione sono circa dodici e spaziano dalla scultura in marmo a quella in bronzo e pietra e ritraggono, nella quasi totalità, figure umane in cui emerge lo studio approfondito di un passato scultoreo

⁴⁸⁷ *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1926, pp. 121, 124

⁴⁸⁸ *Museo Nazionale di Palazzo Mansi*, a cura della Redazione Arte della libreria dello Stato di Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, p.43

⁴⁸⁹ *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 67

⁴⁹⁰ *Cornelio Palmerini 1892-1927*, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini, op. cit., pp. 6-7

⁴⁹¹ *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 146

arcaico e classico che poi contamina anche le forme più vicine alla contemporaneità e nelle quali Dazzi si è cimentato sempre a tutto tondo.

Nel 1926 si fa sentire però l'assenza di Lorenzo Viani e per la prima volta vediamo Moses Levy partecipare all'Esposizione senza l'amico viareggino. L'opera portata in concorso è *La fidanzata* ed è l'unico pezzo con cui l'artista di origini tunisine partecipa quell'anno.⁴⁹²

Lorenzo Viani, nello stesso periodo, non aveva lasciato, seppur momentaneamente, solo la Biennale ma stava maturando la decisione di lasciare l'insegnamento della Storia dell'arte all'Istituto d'Arte Passaglia di Lucca, a cui per qualche anno si era dedicato.⁴⁹³ Nel 1927 l'artista lascia la cattedra e lo si deduce da una lettera dell'allora Direttore dell'Istituto, il prof. Ricci, che si dice rammaricato per il rifiuto dell'offerta dell'insegnamento per quell'anno accademico.⁴⁹⁴ Viani, però, rinuncia per motivi di salute e la sorte vuole che il suo posto sia preso per quell'anno e per i successivi due dall'artista Pio Semeghini, veneziano che si lega a Lucca per un lungo periodo e che compare anche alla Biennale del 1926 con: un ritratto, una natura morta e un paesaggio veneziano.⁴⁹⁵ L'arte di Semeghini risente, già all'epoca, delle forti influenze assimilate con frequenti viaggi a Parigi, dove apprezza particolarmente Cézanne e Delacroix.⁴⁹⁶ Nel 1919 l'artista inizia a far parte degli espositori della Galleria Ca' Pesaro che volevano portare avanti un'arte più nuova contro il borghesismo statico che imperava dentro la Biennale, rendendola chiusa alle novità. Negli stessi anni, Semeghini espone molto a Padova, Trieste, Torino, Milano e riguardo le sue opere, Umbro Apollonio scrive che sono evidenti i riflessi del neoimpressionismo di Cézanne, Matisse e Dufy assieme, però, a un'attenzione all'arte dei maestri Veneti e Lombardi del Quattrocento, soprattutto nella luce "che non è impressionista ma costante e astratta".⁴⁹⁷ Il disegno iniziale e la realtà come punto di partenza per visioni più personali costituiscono la base del metodo di Semeghini che poi, nel corso della propria carriera, passa attraverso più stili, anche se mai in modo netto. Un altro aspetto che l'artista non abbandonerà mai è l'attaccamento a Venezia, sempre presente nei suoi dipinti di paesaggi. La città non viene mai lasciata definitivamente e infatti, la parentesi lucchese dura

⁴⁹² XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 139

⁴⁹³ L'artista vi fa subito ritorno nel 1928, per la prima volta dietro invito ufficiale.

⁴⁹⁴ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Corrispondenza in entrata", cartella n.145: lettera 3 febbraio 1927 Non è specificato il nome, soltanto il cognome.

⁴⁹⁵ XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 105

⁴⁹⁶ L. Magagnato, *Pio Semeghini: opere scelte*, Gian Ferrari, Milano 1984, p. 3

⁴⁹⁷ U. Apollonio, *Pio Semeghini e il suo posto nella pittura moderna*, in "Vernice", febbraio 1948 (indicazione del giorno assente)

appena due anni.⁴⁹⁸ A differenza di Campriani, Semeghini non si sente a suo agio nella città toscana, non riesce a inserirsi pienamente nell'ambiente artistico e se ne allontana. Questo nonostante Lucca inizi ad essere, negli stessi anni, più partecipe agli eventi culturali dell'epoca, con esposizioni e mostre che raggiungono il periodo di maggior attività negli anni Trenta.

2.4 La prima Biennale di Antonio Maraini: 1928

La lettera con cui Vittorio Pica si dimette, nel 1927, segna un “finale pacato e allo stesso tempo amaro al suo incarico di Segretario generale”.⁴⁹⁹ Pica è consapevole del lavoro che ha svolto ma anche attento alle pressioni esterne e così, decide di farsi da parte lasciando il campo “ad un uomo nuovo, non compromesso da precedenti battaglie e anche da precedenti vittorie nel campo dell'arte”, come lui stesso scrive nella sua lettera.⁵⁰⁰

L' “uomo nuovo” è Antonio Maraini, scultore e critico d'arte affermato, che già aveva fatto parte del circuito organizzativo della Biennale, dove era stato nominato membro del Consiglio direttivo e dove nel 1924 aveva esposto con una personale di ben quarantotto opere.⁵⁰¹ Subito dopo, con sua grande sorpresa, gli viene proposto l'incarico di segretario generale e lui accetta. Maraini si trova a dover gestire un periodo molto delicato per l'Esposizione. Il conte Pietro Orsi era stato nominato Podestà di Venezia e la presidenza della Biennale era tornata ad essere assunta dal capo dell'amministrazione comunale.⁵⁰² Orsi è amico dei fondatori della Biennale e quindi, viene mosso sicuramente da passione nel presiederla; è lui che nomina Maraini terzo segretario generale ed è sempre lui che riduce il Consiglio direttivo a nove membri, per poi sopprimerlo del tutto a partire dalla Biennale del 1930.⁵⁰³

Antonio Maraini accresce notevolmente i motivi di interesse della Biennale, crea nuove iniziative e apre le porte alle correnti giovanili in maniera ancor più rilevante rispetto a Pica. Si può dire, inoltre, che con Orsi e Maraini si apre un nuovo periodo caratterizzato da una

⁴⁹⁸ L. Magagnato, *Pio Semeghini: opere scelte*, Gian Ferrari, Milano 1984, p. 10

⁴⁹⁹ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 32

⁵⁰⁰ Ibidem. Il testo riporta una citazione della lettera indirizzata da Vittorio Pica a Pietro Orsi del 25 aprile 1927, conservata in ASAC, “Fondo Storico serie 1895-1930”, Sotto serie Ufficio Stampa, fascicolo “Esposizione”

⁵⁰¹ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, in “Saggi e memorie di storia dell'arte”, n.38, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2014, p. 135

⁵⁰² R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 121

⁵⁰³ Ivi, p. 122

collaborazione tra presidenza e Segretario generale che sembra quasi richiamare i tempi delle prime Biennali.⁵⁰⁴

Il rispetto dei ruoli e la distinzione degli ambiti di lavoro creano un clima di armonia che consente a Maraini di intraprendere importanti iniziative, anche dopo la chiusura della sedicesima Biennale, per sancire la continuità del suo operato e che portano alla nascita dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea.⁵⁰⁵

Maraini non limita il suo operato all'organizzazione della Biennale del 1928 soltanto ma si adopera, fin dalla sua nomina di segretario generale, a rafforzare la Biennale come Istituzione della Città di Venezia, con lo scopo di non limitarne le attività ai soli periodi di apertura dell'esposizione. Il 14 luglio 1927, il nuovo segretario generale scrive una relazione dettagliata al Podestà Orsi: si tratta di un lungo testo conservato oggi nel fondo storico Ojetti, presso l'Archivio della Galleria d'Arte moderna di Roma nel quale, di fatto, Maraini rende noti alcuni punti fondamentali attorno ai quali organizza il suo operato.⁵⁰⁶

Il pensiero cardine che emerge subito chiaro dalla relazione è la volontà di conferire continuità all'istituzione Biennale creando, di fatto, una raccolta organizzata e metodica di tutti i documenti, i materiali e le testimonianze prodotte a ogni edizione nel corso dei trent'anni dall'apertura della prima mostra. Nel suo scritto, Maraini si dice rammaricato del fatto che non si sia pensato prima a istituire una raccolta del genere ma fornisce subito le indicazioni valide per cominciare a realizzarla: tra cui l'istituzione di una biblioteca e di un archivio fotografico.⁵⁰⁷

Scrivendo Maraini nella relazione, riguardo all'istituzione delle Biennali veneziane e al suo scopo: "sarebbe un centro di studi, cui gli storici dell'arte moderna nell'avvenire ricorreranno, come alla più sicura e documentata fonte di notizie di ogni genere, sugli artisti operanti dallo scorcio del secolo decimo nono a speriamo a tutto il ventesimo".⁵⁰⁸ Chiarito il progetto, Maraini chiede una nuova sede idonea per la segreteria della Biennale e questa viene individuata a Palazzo Ducale. L'8 novembre 1928, in una sala al pianterreno di Palazzo Ducale, viene inaugurato il

⁵⁰⁴ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 33

⁵⁰⁵ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, op.cit., p. 139

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 140

⁵⁰⁷ *Ibidem*

⁵⁰⁸ *Ibidem*. Il saggio riporta in forma integrale il testo della lettera di Maraini al Podestà Orsi e questa citazione è tratta da lì.

nuovo Istituto storico d'Arte Contemporanea e la direzione è affidata a Domenico Varagnolo, un commediografo che, fin dal 1905, lavorava nella segreteria dell'esposizione.⁵⁰⁹

La nascita dell'Istituto storico d'arte Contemporanea è un evento di grande importanza non solo perché la Biennale diventa istituzione con più funzioni culturali, oltre che quella di organizzare mostre ma anche perché porta a distaccare, fisicamente, la segreteria dal Comune di Venezia.⁵¹⁰

Tale mossa dà avvio, di fatto, al processo di separazione della Biennale dall'amministrazione comunale, che culmina nel gennaio 1930 quando la nuova istituzione diventa Ente autonomo.

In tutto questo, la Biennale del 1928 si rivela la migliore nel periodo tra le due guerre e ciò è frutto del ritrovato equilibrio tra presidenza e amministrazione, che permette a Maraini di presentare in autonomia novità e avanguardie.⁵¹¹

In effetti, guardando a tutti gli eventi presentati alla Biennale di quell'anno si ha un'idea di come Maraini abbia optato subito per un'apertura notevole verso la rappresentazione di quante più correnti artistiche, sia contemporanee che passate. Gli eventi spaziano da una mostra sul Futurismo alle tante esposizioni individuali: tra cui quelle su Henri Matisse ed Emile Nolde, più una retrospettiva di Paul Gauguin. L'apertura verso la scuola francese è testimoniata da una grande mostra su "La scuola di Parigi" con opere di Marc Chagall, Max Ernst e tanti altri.⁵¹²

Il rispetto per la tradizione italiana dell'arte dell'Ottocento resta e nel 1928, viene organizzata un'importantissima retrospettiva dal titolo "Mostra della pittura italiana dell'800".⁵¹³

La Commissione organizzatrice per questa mostra, di notevole grandezza, ospita infatti le opere di più di novanta artisti, è composta da nomi illustri del panorama artistico dell'epoca: Nino Barbantini, Cipriano Oppo, Emilio Cecchi e lo stesso Antonio Maraini per citarne solo alcuni. Insieme a questi, spiccano anche i nomi di due Commissari in particolare, Ugo Ojetti e Margherita Sarfatti, che si trovano quindi a collaborare nonostante le divergenze precedenti.⁵¹⁴

⁵⁰⁹ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 32

⁵¹⁰ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, op.cit., p. 141

⁵¹¹ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 33

⁵¹² <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=2&c=f> (consultato in data 13 luglio 2022). Purtroppo, la copia di cui sono riuscita a entrare in possesso per quanto riguarda la Biennale del 1928 è incompleta e manca di molte parti relative alle sezioni con cui vennero organizzati gli eventi. Per questo motivo, oltre alla bibliografia, ho usufruito del sito internet dell'archivio Asac di Venezia, molto dettagliato per quanto riguarda gli elenchi di tutti gli eventi di ogni singola Biennale.

⁵¹³ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=2&c=s&s=4086> (consultato in data 13 luglio 2022)

⁵¹⁴ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", op. cit., p. 121

Ugo Ojetti aveva aperto nel 1920 la rivista di critica e arte “Dedalo”, che dura fino al 1933 e nella quale l’Ottocento riveste un ruolo molto importante, oltre a essere l’unico campo assieme al contemporaneo, su cui Ojetti interviene personalmente.⁵¹⁵ Tra il 1899 e il 1900 il critico tiene due importanti conferenze sull’arte dell’Ottocento e poi continua a esserne divulgatore anche negli anni successivi, sia attraverso “Dedalo” che con mostre sparse e organizzate anche nell’ambito delle varie Biennali. Ojetti vede nell’Ottocento quella che lui chiama “sincerità” dell’artista, cioè quella che è la sua individualità. Dopo l’Unità d’Italia questa individualità si “identifica nella riscoperta della propria tradizione regionale, contro l’astratto internazionalismo neoclassico”.⁵¹⁶ In sostanza, Ojetti ritiene che l’Ottocento, con l’andare contro le accademie, il neoclassicismo e con il cominciare a capire la realtà dal vero, porti per la prima volta a liberare la personalità dell’artista. È alla luce di questo che si colloca la fervente attività del critico a favore della riconsiderazione dell’arte ottocentesca e che viene sicuramente soddisfatta dalla grande retrospettiva alla Biennale del 1928.⁵¹⁷

La mostra ospita dipinti di tutti i più influenti artisti del secolo precedente e che hanno caratterizzato l’arte italiana da inizio secolo, con le tendenze più romantiche di Francesco Hayez, fino alle ricerche di fine Ottocento con il divisionismo di Giovanni Segantini, Gaetano Previati e Giuseppe Pellizza da Volpedo; il tutto passando dalla grande arte dei macchiaioli toscani i cui esponenti Giovanni Fattori, Silvestro Lega e altri fecero da insegnanti alla gran parte dei toscani che poi hanno esposto, negli anni successivi, alla Biennale. Alla mostra si potevano ammirare anche due quadri del versiliese Filadelfo Simi, tra i primi artisti di ambito lucchese a partecipare alla Biennale, a cui presenziò subito alla prima edizione nel 1895; sicuramente uno dei pochi lucchesi a fare da apripista per questi artisti alla Biennale, dove però non mancano neppure nel 1928 ma iniziano, anzi, a essere rappresentati in maniera più corposa rispetto alle esposizioni precedenti.⁵¹⁸

⁵¹⁵ G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l’Ottocento*, in “Artista. Critica dell’arte in Toscana”, op. cit., p. 104

⁵¹⁶ Ivi, p. 108

⁵¹⁷ Ibidem

⁵¹⁸ La figura di questo artista è introdotta e approfondita nell’ambito delle prime Biennali di Fradeletto, nel capitolo I.

2.4.1 Artisti lucchesi alla Biennale del 1928

Tra i nuovi artisti lucchesi ammessi in quell'anno alla Biennale di Venezia ve sono due, Bruno Cordati e Alberto Magri, che fino ad allora non avevano mai preso parte all'esposizione. Entrambi, partecipano soltanto a questa Biennale in tutta la loro carriera e ambedue, sono legati non tanto alla città di Lucca ma a Barga, il piccolo centro artisticamente più ricercato della Garfagnana in cui, talvolta, e tutt'ora accade, molti artisti lucchesi vanno a "rifugiarsi".

Il più grande dei due è Alberto Magri, che nasce nel 1880 a Fauglia e intraprende studi tutt'altro che vicini al campo artistico visto che diventa farmacista. L'attività di farmacista è la principale occupazione del Magri che, però, ogni tanto si diletta nella pittura. Dopo la Prima guerra mondiale, diventa insegnante di scienze ma in seguito intensifica la produzione di quadri e a Barga, diventa un noto artista le cui opere vengono acquistate da molti abitanti agiati del luogo.⁵¹⁹ I dipinti di Magri sono un'intima descrizione dei luoghi in cui vive, la campagna della Garfagnana e mostrano scene di vendemmia, di buoi e di aratri nei campi, di cantastorie in giro per il piccolo borgo.⁵²⁰ Questo artista, tuttavia, non gode di alcun riconoscimento al di fuori dalla Toscana, a parte per una mostra che tiene a Milano nel 1916, e lui stesso ammette di non aver mai venduto quadri al di fuori della sua regione. Tutto ciò avviene molto ingiustamente visto che vari critici riconoscono in lui un abile pittore già in giovane età, prima della guerra. Per avere un esempio di questo, è interessante un articolo del 1964 che racconta un aneddoto che coinvolge la Biennale e Magri, il quale a quanto pare avrebbe dovuto partecipare all'esposizione già nei primi anni del Novecento.⁵²¹ L'articolo narra di quando Augusto Bianchi, un inviato allora del Corriere della Sera mandato a Lucca per seguire le vicende di un processo che qui si stava tenendo, riesce tramite la conoscenza di un altro giornalista, il lucchese Alfredo Coselli, a conoscere il poeta Giovanni Pascoli, di cui era grande ammiratore. Il Pascoli, al tempo, abitava in una frazione di Barga e giungendo in questa cittadina, Bianchi ha modo di osservare anche le opere degli artisti che qui vivevano e lavoravano. Il giornalista rimane molto colpito dai dipinti del giovane Magri e decide di proporlo a Fradeletto, suo grande amico e al tempo già segretario generale della Biennale. Ciò avviene anche in virtù dell'appoggio di altre figure artisticamente di spicco all'epoca: Leonardo Bistolfi, Domenico

⁵¹⁹ R. Giolli, *Pittori perduti, Alberto Magri*, in "L'Ambrosiano", 28 marzo 1934

⁵²⁰ M. Carlesi, *Magri Alberto*, in "La Corsonna-Barga", 12 marzo 1939

⁵²¹ B. Sereni, *Alberto Magri pittore barghigiano: 1880-1939*, in "Il giornale di Barga", 16 febbraio 1964

Trentacoste e Ugo Ojetti, i cui pareri venivano ascoltati all'interno degli organi predisposti alla preparazione della Biennale. Forte di questo appoggio, Fradeletto propone al resto della Commissione organizzatrice l'artista di Barga ma non riesce a ottenere che sia invitato; gli altri membri della Commissione sono titubanti, non conoscono Magri, non hanno visto sue esposizioni e non sanno se abbia vinto premi o abbia ottenuto un qualche riconoscimento e questo fa sì che non venga invitato. Insomma, Magri rimane alquanto sconosciuto al di fuori della Toscana e sul piano nazionale, le considerazioni su di lui restano relegate nel periodo anteriore alla Prima guerra mondiale. Eppure, dalla bibliografia dedicata all'artista, non molta purtroppo, sappiamo che Lionello Fiumi scrittore e poeta, lamentò il fatto che, alla prima Biennale dopo il conflitto mondiale, quella del 1920, Magri non fosse stato invitato.⁵²² Fiumi pone l'artista allo stesso livello di Giacomo Balla, Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Felice Casorati.⁵²³ A quel tempo, sicuramente, Magri guarda alla pittura di De Chirico e nei primi anni del Novecento, si reca anche a Parigi ma è nell'arte dei Primitivi toscani che l'artista trova l'ispirazione maggiore, con la purezza delle forme, il colore ridotto significativamente a linea che evoca visioni oltre la realtà sensibile delle cose.⁵²⁴

Sicuramente, Lorenzo Viani nota l'arte del Magri perché più avanti anche lui ripropone questi aspetti dei Duecentisti, come evidente ne *La Benedizione dei morti del mare*, analizzata nella prima parte di questo capitolo.⁵²⁵

Lo stesso Lorenzo Viani torna a partecipare alla Biennale dopo quattro anni, questa volta è tra gli artisti invitati ufficialmente perché il suo nome non figura sotto la lista degli "Ammessi" presente sul catalogo di quell'anno e soprattutto perché, anche se l'invito non è stato ritrovato in archivio e il suo nome non è neppure sotto la lista di chi ha accettato gli inviti ufficiali⁵²⁶, c'è comunque presso l'Archivio della Biennale una cartolina autografa del Viani da Viareggio con la quale l'artista avvisa di accettare volentieri l'invito.⁵²⁷ Questo sarebbe comunque in linea con l'apertura di Maraini alle nuove tendenze artistiche; è vero che Viani aveva già partecipato a Biennali precedenti ma aveva sempre dovuto aspettare il verdetto della Giuria d'accettazione

⁵²² A. Parronchi, *Alberto Magri (1880-1939)*, in "Retrospective arte contemporanea", Firenze, settembre-ottobre 1950, pp. 53-54

⁵²³ Ibidem

⁵²⁴ Ivi, p. 52

⁵²⁵ B. Sereni, *Alberto Magri pittore barghigiano: 1880-1939*, in "Il giornale di Barga", 16 febbraio 1964

⁵²⁶ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole Nere-Arti Visive 1894-1944", faldone b.046. La lista è piena di cancellature, scritte a matita, a penna, note a margine. Si capisce che ea in continuo aggiornamento e che le adesioni arrivavano a periodi scaglionati. Forse è anche per questo che non appare ancora il nome di Viani nella lista.

⁵²⁷ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole Nere-Arti Visive 1895-1944", faldone b.046

per essere ammesso. Con Maraini, l'artista gode di un diverso trattamento che implica, prima di tutto, una considerazione maggiore rispetto a prima; ne è prova il fatto che il 1928 è il primo anno in cui l'artista espone un maggior numero di opere mentre fino ad allora ne aveva portate al massimo due.⁵²⁸

A Viani e alle sue raffigurazioni di reietti, viene donato un più ampio spazio e lui sceglie di portare in mostra disegni a tempera e a matita anziché dipinti ad olio, più una cartella ricca di incisioni e ulteriori disegni. La cartella viene esposta in una sala differente rispetto al resto delle opere, le quali raffigurano, come sempre, i reietti tanto cari all'arte del Viani quali *La cieca* ma anche qualche paesaggio viareggino e per la prima volta, tre dipinti a soggetto esplicitamente religioso: *L'apparizione*, *La Madonna dei dolori* e *Maternità*.⁵²⁹

A usare temi che rimandano a maternità, infanzia e famiglia è soprattutto Bruno Cordati; come accennato precedentemente, l'artista originario è di Barga, come Alberto Magri e come lui, partecipa soltanto a questa Biennale. Egli espone il dipinto *Bambino* e come per le altre sue opere di cui però si hanno poche testimonianze, predilige il tema familiare, dell'infanzia, anche se sceglie di rappresentarlo spesso in maniera malinconica.⁵³⁰ I bambini di Magri non sono mai del tutto sereni e neppure sognanti; questa condizione sembra caratterizzare le opere dell'artista a partire dal suo ritorno dalla guerra, dove combatte a lungo.⁵³¹

Cordati partecipa a numerose esposizioni, sia a Lucca che in Toscana e anche a Roma e Milano ma come si legge nell'articolo a lui dedicato su "L'Eroica", la critica non gli rivolge l'attenzione che merita e questo nonostante fosse anche apprezzato dal pubblico e riuscisse a guadagnare abbastanza per vivere con le vendite delle sue opere.⁵³² Una condizione ribaltata rispetto a quella del conterraneo Magri, considerato dalla critica ma non molto popolare tra il pubblico al di fuori della Toscana.

Come Viani, anche l'amico di vecchia data Moses Levy, nel 1928, non risulta essere tra gli "Ammessi" ma sembra ricevere il suo invito. I dipinti e le incisioni con cui egli partecipa a questa Biennale sono significativi perché denotano l'allontanamento da Viareggio e di conseguenza, la fine delle opere dal sapore gioioso e leggero ambientate al mare e nelle fresche

⁵²⁸ Questo perché per regolamento gli artisti ammessi non potevano presentare più di due opere. Comunque sia accade solo una volta (nel 1907) che Viani porti due opere prima del 1928, tutte le altre partecipa con l'ammissione di un solo dipinto.

⁵²⁹ XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 55

⁵³⁰ R. Caras, *Dell'arte e di una mostra del pittore Bruno Cordati*, in "Popolo toscano-Lucca", 21 dicembre 1950

⁵³¹ G. Cicogna, *Bruno Cordati*, in "L'Eroica", Quaderno 169-170, settembre-ottobre 1952, p. 31

⁵³² Ivi, pp. 32-33

pinete o tra i caffè della cittadina balneare. Nel 1924 Levy è costretto a tornare a Tunisi per la morte della madre e da quel momento in poi, inizia a viaggiare per anni tra Spagna, Portogallo, Algeria e Marocco, ritrovandosi così a riversare nelle sue opere tutte le suggestioni derivate da queste continue peregrinazioni che includono anche un riavvicinamento alla sfera culturale maghrebina.⁵³³ *Africa e Ricordo del Portogallo* sono i quadri esposti alla Biennale del 1928 assieme a *Pescivendola*, una puntasecca e a una cartella di disegni e incisioni a parte, come aveva fatto Viani.

Ritorna alla Biennale anche Pio Semeghini, pittore veneziano che nel 1928 stava ancora insegnando Storia dell'arte all'Istituto d'arte di Lucca, dove aveva preso il posto di Viani e porta in mostra quattro dipinti, di cui due raffiguranti dei paesaggi veneziani sancendo ancora una volta il legame fortissimo con la propria città d'origine. I dipinti sono *Venezia Sotto la neve* e *Autunno a Burano*.

Anche Arturo Dazzi espone alla Biennale di quell'anno, dopo la grande personale che aveva tenuto nel 1926 ma in questa occasione partecipa con una sola opera: *Il Cavallino*, una scultura che tra i documenti d'archivio è argomento principale di alcune lettere di Dazzi destinate all'amministrazione della Biennale. Al tempo, Dazzi risiedeva in Toscana a Forte dei Marmi, pur trovandosi di frequente a Roma dove aveva uno studio ben avviato e molte commissioni. *Il Cavallino* viene probabilmente realizzato in Versilia, visto che molte delle lettere scritte dall'artista derivano da lì e in alcune di esse è proprio lui a specificare che venga considerato l'indirizzo di Forte dei Marmi per eventuali comunicazioni e per la rispedizione dell'opera. Dazzi, infatti, si fa mandare indietro la scultura dopo averla inviata perché non convinto del risultato.⁵³⁴ Il tutto avviene prima dell'apertura della Biennale, anche se non è ben specificato quando e in alcune lettere, non si legge la data. Comunque sia, è certo che con una lettera del 5 gennaio 1928 Dazzi annuncia a Bazzoni, allora direttore amministrativo della Biennale, di avere dei problemi con la fusione del Cavallino e che invia dunque soltanto il modello in cera e uno in gesso (**Fig. 23**).⁵³⁵

È probabile, allora, che la scultura nel progetto iniziale fosse stata ideata in bronzo ma poi qualcosa sia andato storto. In un'altra lettera, Dazzi chiede che sia esposta la versione in gesso

⁵³³ A. Belluomini Pucci, *Mosès Levy, la vibrante sintesi della bellezza in Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, op. cit., p. 16

⁵³⁴ ASAC, Fondo storico, serie "Scatole nere", faldone b.048: Lettera che manca di datazione ma inviata da Forte dei Marmi

⁵³⁵ ASAC, Fondo Storico, serie "Scatole nere-Arti Visive 1895-1944", faldone b.048: lettera 5 gennaio 1928

e non la cera, che vuole distruggere, e accenna a qualche offerta per l'acquisto dell'opera da parte del governo del Belgio. La trattativa, sicuramente, non va a buon fine perché in una lettera successiva del 15 maggio 1928, l'artista avvisa di dare all'opera il prezzo di trentamila lire dicendo anche che c'è un interessamento da parte, stavolta, del governo spagnolo.⁵³⁶

Alla Biennale del 1928 viene, dunque, esposto il modello in gesso dell'opera, ma per quale motivo? Il prezzo che Dazzi attribuisce a *Il Cavallino* con l'ultima lettera è quello stabilito all'apertura della mostra o si tratta di un abbassamento per provare a concludere la trattativa con il governo spagnolo? Sono quesiti a cui non è possibile rispondere poiché i documenti d'archivio non permettono di chiarire definitivamente la questione. Quello che è certo, però, è che l'opera non viene acquistata neppure dal governo spagnolo: il modello in gesso rimane invenduto e passa agli eredi ma Dazzi realizza, successivamente, altre versioni della stessa scultura, una delle quali è conservata nella collezione della Galleria d'Arte Moderna di Roma. Con la vicenda poco chiara de *Il Cavallino* di Dazzi si esaurisce la rappresentanza scultorea di quegli artisti che, legati all'ambito lucchese, presenziano alla sedicesima Biennale. Il più attivo tra loro era stato, senza dubbio, il giovane Cornelio Palmerini che, però, era venuto a mancare prematuramente l'anno prima, con estremo dolore anche di Dazzi, che negli anni lo aveva accolto tra i suoi allievi e poi lo aveva preso sotto la sua ala protettrice includendolo spesso nelle realizzazioni di alcune sue commissioni.

Dal punto di vista pittorico, invece, l'arte lucchese rappresentata alla Biennale inizia a vedere un processo di rinvigorismento proprio nel 1928, con l'ingresso di Giuseppe Ardinghi, un artista estremamente importante per il fiorire della vita intellettuale e artistica della città dalla metà degli anni Venti. Alla Biennale di quell'anno, Ardinghi partecipa con un *Ritratto* di cui è conservata una fotografia nella sezione Fototeca dell'Archivio della Biennale, a Venezia (**Fig. 24**).⁵³⁷ L'opera era passata sotto il giudizio della Giuria di accettazione per essere ammessa alla mostra, dove viene esposta nella sala 18, la stessa in cui era esposto anche il controverso Cavallino di Dazzi.⁵³⁸

Al tempo della sua prima partecipazione alla Biennale, Ardinghi è appena ventenne, la sua carriera si sta affermando e con questa partecipazione inizia a farsi strada anche fuori

⁵³⁶ ASAC, Fondo Storico, serie "Scatole nere-Arti Visive 1895-1944", faldone b.048: lettera 15 maggio 1928

⁵³⁷ Il fascicolo consultato e nel quale è contenuta la fotografia è il numero 391 dell'inventario della sezione "Fototeca", presso ASAC.

⁵³⁸ *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 11. l'artista figura nella lista degli "Ammessi".

dall'ambiente toscano. Il primo ritratto esposto a Venezia risente, forse più di tutti, della sua esperienza formativa nel mondo dell'arte. A differenza della maggior parte dei pittori originari di Lucca, Ardinghi aveva frequentato l'Istituto d'arte della città soltanto per un anno, per poi continuare gli studi a Firenze e in seguito a Roma, entrambe città in cui l'internazionalità e la vitalità dell'ambiente artistico costituiscono per lui uno stimolo fondamentale.⁵³⁹ A Firenze, il giovane artista ha come insegnante Felice Carena, lo stesso che alla Biennale del 1926 aveva avuto l'onore di esporre con una personale introdotta da Maraini.⁵⁴⁰ Carena porta i suoi allievi a conoscere profondamente l'arte degli antichi, soprattutto di Giotto e Piero della Francesca ma li aiuta anche a orientarsi nel vasto campo dell'arte contemporanea.⁵⁴¹ Anche a Roma, il giovane trova un ambiente affascinante, nella città: "si è da poco spenta l'eco della rivista Valori Plastici e della cosiddetta pittura neoclassica. Conosce Arturo Martini. Dunque, una formazione nel segno della linea plastica e classica ma da Carena impara anche ad amare il colorismo veneto, la pittura tonale".⁵⁴² Sempre a Roma, Ardinghi inizia anche a interessarsi all'Impressionismo, vedendo delle stampe in rare riviste. Sulla base di tutti questi stimoli, si sviluppano i primi ritratti di Ardinghi, che si dedicherà sempre con grande passione a questo genere, rendendo la ritrattistica uno dei suoi campi prediletti. Nel *Ritratto* esposto alla Biennale nel 1928 l'influenza di Carena si fa sentire nelle pennellate rapide e prossime a disfarsi ma anche nel modo di intendere la figura, inserendola in atmosfere pensose, pacate, apparentemente tranquille ma che celano emozioni diversificate.⁵⁴³ Tutto questo viene unito a cadenze *déco* tipiche dell'epoca e all'impianto strutturale tipico della base ritrattistica dei novecentisti, cioè figure vaste e plasticamente potenti.⁵⁴⁴

Se alla Biennale Ardinghi esordisce nel 1928, iniziando a farsi conoscere di più a livello nazionale, a Lucca è invece già ben inserito in un cenacolo di artisti e intellettuali della città che, a partire dalla metà degli anni Venti, si riunisce allo storico Caffè Di Simo in via Fillungo, cuore del centro storico cittadino. Il gruppo è formato dallo scultore Gaetano Scapecchi, dallo scultore Guglielmo Petroni (allora pittore), dal giornalista Arrigo Benedetti e dalla pittrice Marianna Di Vecchio, detta Mari, che nel 1933 diventa moglie di Ardinghi. Grazie a questa nuova generazione di artisti, Lucca viene trainata, finalmente, verso anni di rinnovata vitalità

⁵³⁹ F. Del Beccaro, *Coerenza di Giuseppe Ardinghi*, in "Notiziario filatelico", n.62, gennaio 1965, pp. 7-10

⁵⁴⁰ Se ne parla, in questo capitolo al paragrafo 2.3. *Le ultime Biennali di Vittorio Pica: 1924 e 1926*.

⁵⁴¹ F. Del Beccaro, *Coerenza di Giuseppe Ardinghi*, in "Notiziario filatelico", n. 62, gennaio 1965, pp. 7-10

⁵⁴² E. Pontiggia, *Giuseppe Ardinghi*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1995, p. 8

⁵⁴³ Ivi, p. 7

⁵⁴⁴ Ibidem

culturale, più in linea con il vicino ambiente viareggino e versiliese che, a livello di eventi artistici, era indubbiamente più sviluppato all'epoca.

Così come era successo con l'arrivo del Campriani, l'attività del gruppo riunito al Caffè Di Simo sprona gli artisti della città e questo si riflette ancora una volta anche sulla loro presenza alla Biennale di Venezia, dove tra il 1928 e il 1950 si ha la maggior concentrazione di artisti provenienti da Lucca e dalla Versilia.

CAPITOLO TERZO

Anni Trenta: le Biennali di Maraini e Volpi

3.1 Il raggiungimento dell'autonomia e la presidenza di Giuseppe Volpi

Tramite l'operato di Maraini la Biennale diviene un Istituto di cultura adibito a una pluralità di funzioni che prima non contemplava, oltre ovviamente all'attività periodica di organizzazione e allestimento dell'esposizione.

Questa trasformazione avviene in un momento significativo per la cultura italiana, quando cioè, a livello nazionale, il governo fascista promuove la nascita di organismi culturali quali l'Istituto per l'Enciclopedia italiana, la Reale Accademia d'Italia e l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura.⁵⁴⁵ Il governo, infatti, aveva capito che la cultura poteva essere strumento di propaganda e Maraini, già nel 1926, aveva deciso di iscriversi al partito fascista, ben prima della nomina a commissario e poi di segretario generale della Biennale. Da questo momento in poi, però, si va inevitabilmente verso un chiaro allineamento della Biennale con il governo fascista.⁵⁴⁶ Inoltre, se fino alla chiusura della sedicesima Biennale c'era stato un equilibrio perfetto tra segretario generale e presidente dell'Esposizione, cioè tra Maraini e Orsi, la nuova nomina di Ettore Zorzi a Podestà di Venezia porta a una rottura significativa.⁵⁴⁷ Zorzi ha da subito un atteggiamento critico verso l'autonomia di Maraini nel gestire la Biennale, frutto anche di forti pressioni da parte dell'ambiente artistico veneziano, da sempre ostile al successore di Pica. Il Podestà ritiene, di fatto, che vi sia un'apertura eccessiva verso le avanguardie, oltre alla non trascurabile scoperta di un disavanzo di circa un milione e centomila lire a causa di ingenti lavori di riassetto di alcuni edifici che ospitano l'esposizione.⁵⁴⁸

Non esistendo più un consiglio direttivo che può tenere sotto controllo l'operato del segretario generale, Zorzi ritiene di poter imporre una lista di artisti da invitare per l'esposizione del 1930, fatto che non viene accettato dal segretario generale.

⁵⁴⁵ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006, p. 15

⁵⁴⁶ Ibidem

⁵⁴⁷ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 33

⁵⁴⁸ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, op.cit., p. 142

Nonostante il rifiuto di Maraini, il Podestà predispone che, da quel momento in poi, il direttore amministrativo della Biennale risieda presso la Ragioneria municipale, dipendendo da essa.⁵⁴⁹

A fronte di queste ingerenze, Maraini contempla la possibilità di rassegnare le proprie dimissioni ma, subito dopo, decide di restare, conscio del fatto che ormai la Biennale viene minacciata su troppi fronti. Ritiene, perciò, di dover ricorrere ad aiuti da Roma e così decide di comunicare l'accaduto all'allora Ministro dell'Istruzione Giuliano Balbino.⁵⁵⁰

Senza volerlo, Zorzi, con le sue imposizioni, aveva dato un'ulteriore accelerazione al processo di autonomia della Biennale iniziato, di fatto, con la creazione dell'Istituto storico (l'Archivio della Biennale) e lo spostamento della segreteria a Palazzo Ducale. Infatti, il Ministro Balbino accoglie le ragioni esposte da Maraini e, per salvaguardare il prestigio artistico della Biennale, il 13 gennaio 1930 emana il Regio Decreto Legge n.33, con il quale viene data personalità giuridica alla Biennale trasformandola in Ente Autonomo.⁵⁵¹

In realtà, con la legge 24 dicembre 1928 n.19, alla Biennale era già stata data più ampia autonomia rispetto alle altre esposizioni italiane, riconoscendone ufficialmente l'importanza a livello internazionale.⁵⁵² Il Regio Decreto Legge del gennaio 1930 stabilisce, inoltre, che l'ente autonomo sia amministrato da un comitato composto da cinque membri, nominati con decreto del capo del governo stesso, quindi di fatto la Biennale passa dal controllo del Comune di Venezia a quello del governo centrale di Roma. Tale decreto viene emanato il 16 febbraio del 1930 e prevede la presenza, nel comitato, del pittore Beppe Ciardi, dell'architetto Marcello Piacentini nonché degli stessi Maraini e Zorzi.⁵⁵³ La presidenza del comitato è affidata, invece, a Giuseppe Volpi di Misurata, uomo d'affari veneziano che era stato già ministro delle finanze di Mussolini, ed era tornato a Venezia dopo aver svolto un'impegnativa attività diplomatica e politica per lo sviluppo del progetto costitutivo della Società del porto industriale di Marghera, avviato nel 1917 con il sostegno della Giunta Grimani.⁵⁵⁴

La nomina di Volpi avviene, comunque, su suggerimento di Maraini, il quale ha intenzione di mantenere in carica tra i vertici qualcuno che sia legato a Venezia per non tradire le origini veneziane della Biennale. Volpi stesso, una volta accettato il nuovo incarico, chiede, per prima

⁵⁴⁹ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 121

⁵⁵⁰ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, op. cit., pp. 64-65

⁵⁵¹ Ibidem

⁵⁵² *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 33

⁵⁵³ Ibidem

⁵⁵⁴ Ibidem

cosa, che nel consiglio d'amministrazione sia incluso l'allora Podestà di Venezia, proprio per affermare la continuità del legame fra l'amministrazione cittadina e il nuovo Ente,⁵⁵⁵ il quale, nel passaggio all'autonomia, aveva cambiato il nome da "Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia" a "Esposizione Internazionale d'arte Contemporanea".⁵⁵⁶

Volpi si impegna davvero nel suo incarico e la Biennale viene arricchita di eventi e personalità. D'altra parte, il nuovo presidente del consiglio d'amministrazione non solo era veneziano e dunque fortemente legato alla città e alla Biennale, ma era stato anche amico di Fradeletto, Selvatico, Orsi e altre personalità che avevano progettato la nascita della Biennale alla fine del secolo precedente. Incontri cui anche Volpi aveva partecipato assiduamente.⁵⁵⁷

Il rinnovato equilibrio dato dall'affiatamento dei membri del consiglio di amministrazione, accomunati tra l'altro dalla comune fede fascista, garantisce loro l'appoggio del governo e un forte impulso alle attività della Biennale che, subito nell'edizione del 1930, risulta rinnovata e aperta a nuove discipline quali la musica, il teatro, la poesia e il cinema. Il tutto avviene sperimentando forme nuove di fruizione per questa varietà di arti, ovvero i convegni e i festival, che si sviluppano poi in un loro percorso autonomo.⁵⁵⁸

Queste iniziative rispecchiano la volontà di Maraini e Volpi di collocare la Biennale in una sfera più ambiziosa, rendendola una forza promotrice di altre manifestazioni artistiche oltre a quelle legate all'arte figurativa. In questo modo Venezia sarebbe diventata un centro culturale vivo e di riferimento a livello internazionale, più di quanto non fosse già. In realtà, però, la Biennale era stata accompagnata fin dai primi anni da spettacoli musicali e teatrali con i quali l'amministrazione comunale arricchiva l'offerta culturale della città durante il periodo dell'esposizione ma si era sempre trattato di eventi che non avevano una regolare programmazione.

Nel 1930 si apre il Primo Festival di Musica che, poco dopo, viene assorbito dall'istituzione della Biennale di cui segue la cadenza fino a divenire poi annuale a partire dal 1937.⁵⁵⁹ Un altro evento che segna la storia dell'Istituzione in quegli anni è l'apertura, il 6 agosto 1932, della prima edizione della Mostra Internazionale Cinematografica al Lido di Venezia, sulla terrazza dell'Hotel Excelsior. L'avvenimento ha un tale successo e una tale risonanza che di lì a poco,

⁵⁵⁵ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 125

⁵⁵⁶ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, op.cit., p. 143

⁵⁵⁷ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 130

⁵⁵⁸ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, op. cit., p. 51-53

⁵⁵⁹ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 34

nel 1935, si decide di svolgerlo a cadenza annuale anziché biennale. Nel 1934, invece, ha inizio il Festival del Teatro che però manterrà una cadenza abbastanza irregolare.⁵⁶⁰ Le mostre e i festival si rafforzano con gli anni all'interno dell'istituzione della Biennale, godendo di un successo sempre crescente.

A non resistere a lungo sono, piuttosto, i congressi e i convegni che arricchiscono l'esposizione, soprattutto nelle edizioni del 1932 e del 1934. Nel 1932 viene tenuto il Primo Congresso Internazionale d'Arte Contemporanea a Palazzo Ducale, presieduto da Ugo Ojetti e nello stesso anno si aprono, sempre a Venezia, il Primo Convegno di Poesia e il Convegno Fascista dell'Arte.⁵⁶¹ Ciò nonostante, questi eventi non perdurano, al massimo si tengono due edizioni, forse per la poca coerenza con la struttura organizzativa della Biennale, ormai ben consolidata.⁵⁶²

A dare ulteriore slancio a questi anni ricchi di nuove iniziative è la pubblicazione, a partire dal 1934, del nuovo bollettino dal titolo "Le mostre d'arte in Italia" che dal 1935 diventa "L'arte nelle mostre italiane". Da menzionare un progetto simile avviato nel 1928, quando l'Istituto d'Arte dell'Esposizione aveva deciso di curare un bollettino quindicinale, esperienza esaurita, nondimeno, nel giro di poco tempo. Nel 1934 si decide di rinnovare il progetto, a cura del rinominato Archivio Storico d'Arte Contemporanea, con lo scopo, anche in questo caso, di affermare ancora di più la Biennale come istituzione.⁵⁶³ A rispecchiare questa volontà contribuisce una sempre maggiore attività di allestimento di mostre d'arte italiana all'estero, iniziata nel 1929 quando Maraini era stato coinvolto in quella identificabile come la prima mostra all'estero della Biennale, ovvero l'esposizione di Nizza. Nella città francese si celebravano i cinquant'anni della *Société des Beaux Arts* e, per l'occasione, alla Biennale viene chiesto di organizzare una mostra sul Novecento italiano di Margherita Sarfatti, richiesta che Maraini soddisfa.⁵⁶⁴ L'allestimento di mostre d'arte italiana all'estero è un'attività che va a protrarsi nel tempo, anche se, in assenza di una programmazione regolare, diventa, dal dopoguerra in poi, una semplice cura delle sezioni italiane nelle esposizioni internazionali. Nel

⁵⁶⁰ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 34

⁵⁶¹ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, op. cit., p. 51-53

⁵⁶² *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 34

⁵⁶³ *Ibidem*

⁵⁶⁴ V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, op.cit., p.143

fare questo però, la Biennale diventa ambasciatrice di una cultura di regime visto che si trova a operare sotto la tutela diretta del Ministero per la Stampa e la Propaganda.⁵⁶⁵

La ricca vitalità e le nuove iniziative, rese possibili grazie all'autonomia istituzionale della Biennale, celano inevitabilmente un "progressivo allineamento alle posizioni fasciste, con il sostanziale appiattimento, se non annullamento, della creatività artistica nell'esaltazione retorica e accademica".⁵⁶⁶ A confermare questa tendenza sono i concorsi organizzati in quegli anni, tutti volti a celebrare gli ideali e i personaggi del regime, preoccupandosi di far passare sotto silenzio qualsiasi altra forma d'espressione che non rispecchiasse questi valori totalitari. Nino Barbantini, da sempre voce critica ma costruttiva della Biennale, viene messo a tacere; successivamente un nuovo decreto legge del 21 luglio 1938 attribuisce un nuovo ordinamento all'esposizione, sancendo di fatto il controllo, destinato a durare per oltre trent'anni, dello Stato su un'istituzione autonoma soltanto di nome.⁵⁶⁷ Difatti, le nomine dei membri delle varie commissioni preposte all'organizzazione delle mostre dipendono totalmente dal regime. A fronte di questa riorganizzazione alcuni elementi rimangono costanti, anche se a duro prezzo: Romolo Bazzoni, ormai da anni tassello fondamentale dell'organizzazione interna della Biennale, continua a fornire il suo competente servizio mentre l'equilibrio di intenti tra Maraini e Volpi non viene scalfito.

Tutto questo, assieme al riconoscimento istituzionale della Biennale, è reso possibile grazie al totale asservimento al regime fascista. Così consolidata nella sua amministrazione, la Biennale di Volpi e Maraini può proseguire nelle sue incessanti e numerose attività, sempre più conforme alla propaganda fascista.⁵⁶⁸

3.2 Il contesto artistico italiano negli anni Trenta e le prime due Biennali (1930 – 1932)

Gli anni Trenta sono stati un'epoca di fervente sviluppo creativo in tutti gli ambiti culturali. Si diffondono per la prima volta i mezzi di comunicazione di massa come la radio e il cinema e si afferma il design. L'idea della riproducibilità meccanizzata dell'immagine e degli oggetti

⁵⁶⁵ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, op. cit., p. 50-51

⁵⁶⁶ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 34

⁵⁶⁷ Ivi, p. 35

⁵⁶⁸ Ibidem

coincide con la nuova idea di modernità e questa concezione investe tutti gli ambiti della cultura italiana. Nascono e proliferano nuove riviste specializzate e il fotomontaggio diventa uno strumento diffuso non solo nella comunicazione ma anche nel campo dell'arte visiva.⁵⁶⁹

Dal punto di vista artistico, gli anni Trenta corrispondono a un periodo di dibattiti attivi e di influenza reciproca tra tendenze straniere che portano a creare intensi scambi culturali.

Parigi esercita ancora un forte richiamo con il suo clima intellettuale e qui molti artisti italiani, il gruppo degli *Italiens de Paris* (Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Filippo de Pisis, Massimo Campigli, Gino Severini, Mario Tozzi, René Paresce), vi si stabiliscono.⁵⁷⁰ I viaggi all'estero in cerca di successo e di nuove suggestioni, che portano ad un progresso l'arte italiana, spingono gli artisti anche oltre oceano; Depero, ad esempio, soggiorna a New York dove coglie, nel ritmo frenetico della città piena di grattacieli, forme in sintonia con lo studio della velocità del futurismo.⁵⁷¹ Anche Berlino rappresenta una meta interessante: qui gli artisti riescono a cogliere suggestioni moderniste derivate dalle attività della Bauhaus ma subiscono anche l'influsso della *Neue Sachlichkeit*, la Nuova Oggettività, considerata arte degenerata, composta da opere che guardano alle esperienze espressioniste, dadaiste, surrealiste e cubiste, rifiutate dall'ideale di bellezza voluto dal nazismo nell'arte.⁵⁷² All'interno della Nuova Oggettività, si sviluppano due filoni: uno verista e uno classicista.⁵⁷³ Quest'ultimo ha un lungo corso in Italia, con il Realismo Magico, di cui Oppi è uno dei principali esponenti.⁵⁷⁴

Gli artisti italiani, da parte loro, esportano all'estero elementi della classicità tipici dell'arte della loro patria e, a loro volta, molti artisti stranieri si recano in Italia per studiarli. Tutto questo avviene nonostante il contesto politico dell'epoca, segnato dalle ingerenze sempre più opprimenti dei regimi nel campo delle arti, volti a farne uno strumento di propaganda totalitaria e fortemente autarchica. In questo clima di tensione, l'attività degli artisti italiani all'estero inizia a sembrare ambigua, le loro opinioni politiche non risultano chiare e su di loro spesso ricade l'accusa di antifascismo. Una cosa del genere succede a De Pisis e De Chirico a Parigi,

⁵⁶⁹ *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra a cura di A. Negri (Firenze, Palazzo Strozzi), Giunti, Firenze 2012, pp. 179-180. Da ricordare a tal proposito "Pegaso" di Ugo Ojetti, "Prospettive" di Curzio Malaparte, "Campo di Marte" di Alfonso Gatto e Vasco Pratolini, "La riforma letteraria" di Alberto Carocci e Giacomo Noventa che sono solo alcune delle nuove riviste che nascono all'epoca e che costituiscono anche importanti punti d'incontro per gli studiosi di allora.

⁵⁷⁰ *Ivi*, pp.139-140

⁵⁷¹ *Ibidem*, p.140

⁵⁷² A. Negri, *Nuova Oggettività*, in "Art e Dossier", n. 321, maggio 2015, pp.12-16

⁵⁷³ *Ivi*, pp.6-7

⁵⁷⁴ A. Negri, *Realismo Magico*, in "Art e Dossier", n. 335, settembre 2016, pp.5-7, 23-28

quando vengono esposti all'accusa di fuoriuscismo per le loro opere considerate provocatorie rispetto al clima artistico italiano "ufficiale" di allora.⁵⁷⁵

Tuttavia, alla fine del decennio, c'è un'inversione di rotta ed è il regime stesso a decidere di utilizzare per fini propagandistici l'arte degli italiani all'estero. Nel 1929 Cipriano Efisio Oppo, artista, critico e anche deputato alla camera per il partito nazionale fascista, propone a Gino Severini di creare a Parigi una sezione del sindacato fascista di Belle Arti per diffondere lì la cultura italiana.⁵⁷⁶ In Italia le città maggiormente attive nella diffusione artistica diventano Milano, Roma, Torino, Firenze più una pluralità di luoghi sparsi in tutta la penisola e in cui operano vivaci gruppi locali.

A Milano ci sono Carrà e le sue atmosfere ancora legate al Realismo magico, Sironi con l'esaltazione della vita cittadina e in scultura, dopo Boccioni, emergono le novità di Wildt e Martini. A Torino opera Casorati mentre a Roma, dove ancora la tradizione sembra in qualche modo opporsi al nuovo, è attivo l'eco degli insegnamenti di Felice Carena che qui aveva insegnato e aveva avuto un seguito di artisti rilevante prima di spostarsi all'Accademia di Firenze dove riesce comunque ad attirare intorno a sé molti studenti.⁵⁷⁷

L'organizzazione italiana del sistema artistico si amplia durante gli anni Trenta, purtroppo sotto la spinta di un regime che vuole assumere il controllo di tutte le espressioni culturali. Nel 1932 viene inaugurata a Roma la Mostra della Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni. Si tratta di una delle massime espressioni della propaganda del regime, volta a celebrare il decennale della marcia su Roma con la conseguente presa di potere di Mussolini. Alla mostra collaborano Efisio Oppo, Mario Sironi, Enrico Prampolini, Mino Maccari e il successo è tale che decidono di lasciarla aperta al pubblico fino al 1934.⁵⁷⁸

Il Sindacato Nazionale di Belle Arti, facente capo alla Confederazione Fascista Professionisti e Artisti fornisce una rete di coordinamento a livello nazionale tramite una serie di manifestazioni pubbliche organizzate dal regime e articolate su tre livelli: provinciale, interprovinciale (o regionale) e nazionale. A livello locale le cosiddette mostre sindacali forniscono una buona occasione ai giovani artisti per mettersi in mostra. Sul piano nazionale invece, le grandi esposizioni d'arte come la Biennale e la Triennale vengono incentivate. Nel 1931 nasce la Quadriennale di Roma, altra esposizione artistica di spicco a livello italiano, ambito nel quale,

⁵⁷⁵ *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra a cura di A. Negri, op. cit., p. 140

⁵⁷⁶ *Ibidem*

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 122

⁵⁷⁸ *Ivi*, pp. 204-205

tuttavia, è la Biennale a dominare in maniera incontrastata anche per la sua influenza riconosciuta sul piano internazionale.⁵⁷⁹

La prima Biennale degli anni Trenta apre i battenti il cinque maggio, pochi mesi dopo l'entrata in vigore del Regio Decreto legge che ne sanciva l'autonomia istituzionale. Nella presentazione del programma redatta da Volpi e Maraini e pubblicata nell'edizione del catalogo di quell'anno, i due dimostrano di essere consapevoli del cosmopolitismo raggiunto dall'arte italiana al tempo e non tralasciano di rappresentarlo nelle mostre ospitate in quell'anno.⁵⁸⁰ Oltre a questo, però, viene presentata al pubblico anche la prima edizione del Premio Nazionale Fascista: un concorso che celebra la rappresentazione della vita del popolo italiano durante l'era mussoliniana. È evidente che la Biennale inizi a far parte sempre di più del disegno di propaganda del regime e questo non viene smentito neppure dai membri designati nelle commissioni e nella giuria d'accettazione in cui figura il noto Cipriano Oppo, divenuto nel frattempo segretario del sindacato nazionale fascista di belle arti.⁵⁸¹

Tra le tante mostre ospitate dalla diciassettesima Biennale d'arte spicca sicuramente quella intitolata *Appels d'Italie* curata da Waldemar George, che scrive anche la presentazione sul catalogo e Mario Tozzi. *Appels d'Italie* è dedicata ai pittori italiani di scuola parigina e i parigini che si ispirano all'arte della penisola, intendendo mostrare come in essi vi sia una rinascita dell'arte di ambito italiano da tempo piuttosto trascurata.⁵⁸²

La Sala 31 ospita un'importante mostra individuale su Amedeo Modigliani, curata da Lionello Venturi che nella presentazione sul catalogo richiama le forti critiche riservate alla mostra postuma dello stesso artista ospitata nel 1922 e fortemente voluta dall'allora segretario generale Vittorio Pica.⁵⁸³ Venturi afferma con forza l'importanza di questo artista per l'arte nazionale, ritenendo necessaria una esposizione che ne riconosca e celebri il genio. L'arte di Modigliani è estremamente contemporanea, lui che con i suoi studi sulla linea “dava a quel termine un puro valore spirituale, di sintesi, di semplificazione, di liberazione dal contingente, di passione per l'essenziale” e Venturi rimarca la necessità che questa sua modernità estrema venga riconosciuta in Italia, anche se scandalosamente in ritardo rispetto ai paesi esteri.⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra a cura di A. Negri, op. cit., pp. 196-197

⁵⁸⁰ *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1930, pp. 5-6

⁵⁸¹ Ivi, p. 17. La giuria di accettazione è composta inoltre da Felice Carena, Adolfo Wildt e Beppe Ciardi.

⁵⁸² *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp.92-94

⁵⁸³ Ivi., pp. 116-118

⁵⁸⁴ Ivi, p. 117

Continua poi a svilupparsi, all'epoca, l'arte futurista, anche se in quello che viene chiamato come il "secondo futurismo" e viene celebrata sempre nella Sala 31.⁵⁸⁵ Il commissario è Filippo Tommaso Marinetti e le opere esposte appartengono a celebri artisti del movimento: Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Gino Severini e numerosi altri. La prefazione sul catalogo sottolinea il filo che collega tutte le opere presenti in mostra, ovvero l'estetica della macchina, esaltata e celebrata in ogni sua sfaccettatura.

L'arte futurista continua a essere presente anche alla Biennale successiva, del 1932, dove peraltro le mostre individuali e tematiche risultano fortemente ampliate. Lo spazio dedicato al futurismo si articola in tre grandi sezioni, tutte nel palazzo centrale ai Giardini.⁵⁸⁶ Si continua, inoltre, anche a tenere in conto la presenza degli artisti italiani a Parigi, cui viene dato spazio nella mostra speciale "Italiani di Parigi", nella Sala numero 28.⁵⁸⁷ Le opere esposte fanno riferimento all'esperienza parigina di Giorgio De Chirico, Marino Marini, Filippo De Pisis, Gino Severini e non solo. Le mostre individuali presenti alla Biennale del 1932 sono tantissime e inoltre ne viene dedicata una anche all'arte dei veneziani attivi nel trentennio 1870-1900. Tutte queste iniziative risentono sicuramente del rinnovato impulso dato all'istituzione dalla sua nomina a ente autonomo. Nella prefazione al catalogo di quell'anno, Maraini, oltre a illustrare i contenuti dell'esposizione, introduce la volontà della Biennale a far sì che Venezia ospiti, proprio a partire dal 1932, anche i Festival dedicati alla musica e al cinema oltre a un Congresso incentrato sul dibattito attivo in campo artistico contemporaneo.⁵⁸⁸ Proprio il contesto storico artistico degli anni Trenta è caratterizzato da una rinnovata vitalità non solo nell'ambito delle grandi città e nelle grandi esposizioni ma anche a livello locale, nei centri artisticamente meno rilevanti. Considerando questo aspetto e sempre seguendo il filo dell'analisi dedicata agli artisti lucchesi ospitati alla Biennale, è inevitabile notare che anche la vita artistica di un centro minore come Lucca risulti rinvigorita e questo va naturalmente a implementare la presenza di pittori e scultori legati a questa città a Venezia.

⁵⁸⁵ *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp-140-141

⁵⁸⁶ *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1932, p. 326

⁵⁸⁷ *Ibidem*

⁵⁸⁸ *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 15, 18

3.2.1 Artisti a Lucca negli anni Trenta: Il cenacolo del Caffè di Simo

Gli anni Trenta sono una stagione di intensa attività espositiva dal punto di vista artistico, ricca di mostre e manifestazioni anche in ambito lucchese.

Il decennio si apre con la visita del Duce a Lucca il 12 maggio 1930, evento determinante per il panorama artistico locale segnato dall'affermazione di nuovi talenti e in particolare, per la prima volta, anche da un aumento della presenza femminile nel settore delle arti figurative.⁵⁸⁹

Questo fatto merita di essere sottolineato, seppur brevemente, poiché risulta rilevante se pensiamo che in precedenza la presenza artistica femminile si limitava al completamento del ciclo di studi per poi restare in una fase perenne di dilettantismo. In questi anni, invece, si ha un incremento significativo della presenza di artiste che si dedicano a tempo pieno alla pittura e, in certi casi, anche alla scultura, da sempre definita “arte maschia”.⁵⁹⁰ Ciò che conta è che questo non riguarda solo i grandi centri urbani come Milano, Firenze, Roma ma anche le province. A Lucca nel 1937, in occasione della IV mostra sindacale d'arte, su quaranta espositori, sei erano donne mentre nel catalogo della mostra collettiva Pro Arte Lucensi, tenutasi sempre a Lucca nel 1910, compariva un solo nome femminile.⁵⁹¹

Questa rinnovata vitalità artistica a Lucca è incentivata dall'azione di un ristretto cenacolo di artisti e intellettuali che è solito riunirsi presso il Caffè Di Simo (**Fig. 25**), in via Fillungo, nel cuore del centro storico della città. Le personalità che qui si ritrovano non sono schierate apertamente contro il regime, anzi, partecipano attivamente a mostre, eventi e rassegne, spesso occupando anche ruoli direzionali e di primo piano; dimostrano, tuttavia, di non condividere i valori né la tendenza al monumentale che erano all'epoca propri dell'arte “ufficiale”. Fanno parte di questo gruppo i coniugi artisti Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, Domenico Lazzareschi, Gaetano Scapechi, Guglielmo Petroni, Leone Lorenzetti, Cesare Olivieri e Mario Palagi, tutti artisti, scrittori e intellettuali lucchesi dell'epoca.

Giuseppe Ardinghi, in alcune memorie pubblicate su “Rassegna Lucchese” nel 1954, narra il periodo fervente dei ritrovi al Caffè Di Simo: gli incontri, che spesso vedevano partecipi anche personalità esterne a Lucca e che magari erano di passaggio in città oppure richiamate dal clima

⁵⁸⁹ E. Bassetto, *Il sistema dell'arte in Italia negli anni Trenta, tra centro e periferia*, in *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l'ambiente artistico del Novecento a Lucca*, catalogo della mostra a cura di A. Trabucchi (Lucca, Palazzo delle Esposizioni, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2019, p. 57

⁵⁹⁰ Ivi, p. 58

⁵⁹¹ E. Bassetto, *Presenze femminili nell'arte lucchese del primo Novecento*, in “Luk”, n.21, gennaio-dicembre 2015, p. 33

artistico della vicina Viareggio come Ardengo Soffici o Enrico Pea, erano riunioni tranquille anziché discussioni accese. Ognuno, soprattutto chi veniva da Roma o da Firenze, portava notizie, riproduzioni, libri, parole dei maggiori artisti dell'epoca, italiani e stranieri.⁵⁹² Le riviste, solitamente lette tra gli amici del caffè, erano "Il Selvaggio", diretta da Mino Maccari, anch'egli ogni tanto frequentatore del Di Simo quando era di passaggio a Lucca e "L'Italia Letteraria", periodico su cui uno dei membri del gruppo, Guglielmo Petroni, stava cominciando a pubblicare alcune poesie.⁵⁹³

La storia del Caffè Di Simo, quale ritrovo per eccellenza degli intellettuali lucchesi, ha però origini ben precedenti agli anni Trenta e che affiorano nell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando il Caffè si chiamava ancora Caffè Caselli, dal nome della famiglia dei primi proprietari. È Alfredo Caselli, figlio del primo gestore del locale, a trasformare, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, questo Caffè, portandolo da semplice luogo di ristoro ad ambiente intellettuale di riferimento per la città.

Alfredo Caselli è uno dei personaggi più affascinanti della storia artistica lucchese. Incaricato di continuare l'attività del padre lavorando come commesso nel Caffè e drogheria in via Fillungo, egli è costantemente attratto dalla compagnia di intellettuali e di artisti, ama circondarsi di queste personalità e dialogare con loro riguardo la politica, la letteratura, l'arte, andando apertamente contro la volontà del genitore, Carlo Caselli, che, invece, giudicava tutto ciò incompatibile con l'esercizio di un'attività commerciale. Il giornalista lucchese Augusto Guido Bianchi ricorda:

Brav'uomo il padre, con quel suo barbone, ma assai severo verso il figliuolo e soprattutto verso quei grilli artistici che facevano al ragazzo cercare la compagnia dei giovani artisti, fossero essi musicisti come il Puccini, il Catalani, il Luporini, o pittori come il De Servi, il Cei, il Salvadori, il Lucchesi, il Guidotti, o scultori come il Fazzi, il Petroni, l'Andreotti. Ma ciò non impedì che il Caselli, malgrado avesse potuto poco o punto studiare, e dovesse fare nella drogheria e nel caffè opera di commesso, e anche talora di sguattero, diventasse il pernio della vita artistica di Lucca.⁵⁹⁴

⁵⁹² G. Ardinghi, *Novecento al Caffè*, in "Rassegna lucchese", n.13, Pacini Fazzi Editore 1954, p. 2

⁵⁹³ Ibidem

⁵⁹⁴ U. Sereni, *Per il centenario di Alfredo Caselli, 1865-1921*, Pacini Fazzi Editore, Lucca 2021, p. 16

Caselli è già all'epoca una figura insolita. Lo stesso Ugo Ojetti lo conosce e lo chiama con simpatia "il droghiere artista"⁵⁹⁵, cogliendo efficacemente la doppia natura di quest'uomo che, per obbligo sociale ed eredità familiare, è droghiere e caffettiere ma in realtà custodisce la personalità di un aspirante artista.

L'impegno di Caselli nell'assecondare l'intelletto e la ricerca della Bellezza attraverso l'arte e gli artisti si riflette, di fatto, anche nell'attività commerciale. Il negozio, così come riportano i giornali dell'epoca, ospitava spesso esposizioni di oggetti d'arte, i prodotti in vendita venivano racchiusi in eleganti scatole di latta fatte decorare appositamente dagli artisti oppure venivano realizzati ricercati cataloghi per reclamare le specialità della drogheria e del caffè.⁵⁹⁶ Per Alfredo Caselli e per i membri della sua compagnia, la ricerca della Bellezza corrispondeva totalmente a un avvicinamento al progresso e quindi a una volontà di rinnovamento della Lucca di allora, ancora addormentata nel passato, cosa di cui questi artisti erano ben consapevoli. È grazie a Caselli, ad esempio, se lo stile *Liberty*, che proprio al Caffè fa la sua prima apparizione, inizia a diffondersi a Lucca, tra le vetrine di via Fillungo.⁵⁹⁷ Inutile dire che Caselli spesso rappresenta anche un sostegno economico per gli artisti in difficoltà, tanto che alcuni stabiliscono nelle sale del Caffè il loro studio, come era accaduto allo scultore Libero Andreotti.⁵⁹⁸

Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini, di tanto in tanto, si recano al Caffè e Enrico Pea, poeta e intellettuale di Seravezza che al tempo viveva proprio a Lucca, ha qui un posto sempre riservato. Proprio Pea, in un suo scritto, dedica un'ampia descrizione agli ambienti del locale. Secondo il poeta questi si sviluppano da una sala principale, con ingresso dalla via Fillungo, in cui si trovano i banconi e qualche tavolo, proseguendo nel retro, dove una porticina conduce a una sala interna più grande e da cui si può accedere ad altri due salottini, sede dei ritrovi.⁵⁹⁹

Si dice che anche Viani fosse apparso qualche volta al Caffè, nei primi anni del Novecento, quando era studente all'Istituto d'arte anche se di questo c'è da dubitare, visto che le memorie lucchesi dell'artista evocano piuttosto osterie squallide e quartieri cupi, ben lontani dai salotti di via Fillungo.⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ U. Sereni, *Per il centenario di Alfredo Caselli, 1865-1921*, Pacini Fazzi Editore, Lucca 2021, p. 16

⁵⁹⁶ Ibidem

⁵⁹⁷ U. Sereni, *Per il centenario di Alfredo Caselli, 1865-1921*, op. cit., p. 17. Domenico Ghiselli, studente dell'Istituto di Belle Arti di Lucca e frequentatore assiduo dei ritrovi artistici al caffè Caselli realizza qui per la prima volta in città, delle scatole di latta per caramelle in stile Liberty, proprio su richiesta del Caselli.

⁵⁹⁸ Ibidem

⁵⁹⁹ U. Sereni, *Per il centenario di Alfredo Caselli, 1865-1921*, op. cit, p. 14

⁶⁰⁰ Ivi, p. 19

Gli arredi interni del locale ma non l'organizzazione degli spazi, vengono rinnovati successivamente, all'inizio degli anni Venti, con i nuovi proprietari del Caffè. Quando Alfredo Caselli muore nel 1921, l'attività passa in mano ai fratelli Di Simo, che ne cambiano il nome inaugurando una nuova gestione che, nonostante tutto, vede il Caffè mantenere il ruolo di fulcro della vita artistica lucchese anche nei decenni a venire, raggiungendo l'apice proprio nel periodo tra le due guerre.⁶⁰¹

Alfredo Caselli è un personaggio che rimane tra i più celebri nella storia di Lucca: Ugo Ojetti lo cita all'interno del suo libro "Ritratti di artisti italiani", a proposito di quanto sia stato determinante per la carriera dello scultore Libero Andreotti, in quanto suo più grande sostenitore.⁶⁰² Sia Pascoli che Carducci dedicano a Caselli delle poesie, quando è ancora in vita, ed è fitta la corrispondenza tra il "droghiere mecenate" e Giacomo Puccini.⁶⁰³

Nel 1932 i Di Simo decidono di istituire nel locale, proprio in memoria del defunto Caselli, un premio annuale di pittura, scultura, musica e letteratura intitolato "Premio Alfredo Caselli".⁶⁰⁴

Il Premio si tiene per quattro anni consecutivi e suscita molto interesse e grande partecipazione. Non c'è una ragione precisa per la quale gli esponenti dell'ambiente artistico di Lucca scelgano di continuare a trovarsi al caffè Di Simo anche dopo il primo conflitto mondiale; sicuramente le tracce dei tempi passati e dell'attività di un personaggio come Alfredo Caselli rimangono indelebili però la testimonianza di Ardinghi, ci fa capire che questa non fosse la motivazione principale per cui il nuovo Caffè Di Simo era nuovamente il primo luogo di ritrovo artistico della città. Scrive Ardinghi:

Ad esser precisi, i primi incontri erano avvenuti piuttosto al Caffè Savoia, ritrovo comune per i lucchesi, ma presto divenne di regola il Di Simo. E non per l'idea di aggiustarsi nella cornice di una tradizione letteraria e artistica, quale poteva venire dal vecchio caffè Caselli, ma solo perché situato a mezzo della via Fillungo riusciva comodo a tutti, adatto con le sue stanze raccolte, di solito frequentate da gente di poco rumore.⁶⁰⁵

Oltre che al Caffè Di Simo, gli intellettuali e artisti lucchesi dell'epoca erano soliti ritrovarsi anche in altri locali, come al Caffè Roma a Forte dei Marmi, "Il Quarto platano", frequentato

⁶⁰¹ *La morte di Alfredo Caselli*, in "Corriere della Sera", 17 agosto 1921

⁶⁰² U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Garzanti, Milano 1948, p. 435

⁶⁰³ A. G. Bianchi, *Pascoli e Caselli: una lettera di A. G. Bianchi*, in "Corriere della Sera", 29 aprile 1928

⁶⁰⁴ G. Rossi, *I Caffè letterari in Toscana. Memorie di una civiltà*, Pacini Fazzi Editore, Lucca 1988, p. 121

⁶⁰⁵ G. Ardinghi, *Novecento al Caffè*, in "Rassegna lucchese", op. cit., p. 2

anche da Carlo Carrà, al Caffè Margherita a Viareggio, anch'esso sede di esposizioni oppure al Caffè Le Giubbe Rosse a Firenze, dove Enrico Pea gode di grande stima ed è probabilmente questo il motivo per cui anche molti lucchesi vengono accolti nell' ambiente fiorentino.⁶⁰⁶

L'epoca d'oro del Caffè Di Simo si protrae per tutti gli anni Trenta, un decennio di grandi fermenti per questi artisti che, però, presto vanno a scontrarsi con il dramma della guerra che li segna indelebilmente. Il Caffè Di Simo, nel dopoguerra, continua la sua attività ma il gruppo di intellettuali è ormai smembrato, sia per l'attività dislocata altrove dei suoi membri sia perché in loro è forte l'esigenza di operare una cesura decisiva con il passato, con ciò che era il "prima" della dolorosa esperienza bellica.

Oggi il Caffè Di Simo è tristemente chiuso e abbandonato da circa dieci anni, anche se, passandoci davanti, si può ammirare ancora l'antica insegna posta sull'ingresso dai secondi proprietari, negli anni Venti e rimasta lì a ricordarci del grande passato di quel locale dove, peraltro, si sono intrecciate tante vicende della vita quotidiana dei nonni e bisnonni dei lucchesi di oggi. Lo splendore del Caffè Di Simo rivive ormai solo nei racconti e nei testi scritti; eppure, sarebbe bello poterlo aprire nuovamente al pubblico data l'importanza culturale. Tra i membri del cenacolo del Di Simo, infatti, alcuni riescono a farsi strada altrove e a ottenere riconoscimenti ambiti e di rilevanza nazionale; tra questi vi sono Giuseppe Ardinghi e Mari di Vecchio, entrambi ammessi alla Biennale di Venezia proprio negli anni Trenta.

3.2.2 Nuovi artisti lucchesi alla Biennale (1930 – 1932)

Sfogliando il catalogo ufficiale della XVII Biennale e leggendo la lista degli artisti "Ammessi" di questa edizione, emergono alcune personalità che rappresentano in parte una nuova generazione di lucchesi partecipanti all'esposizione, accanto a veterani del calibro di Levy o Viani, attivi a Venezia sin dai primi anni del Novecento. Questi nuovi artisti sono il pittore Giuseppe Ardinghi e gli scultori Adolfo Balduini e Niccolò Codino. Come spesso accade, non sempre questi personaggi "nuovi" hanno una storia particolarmente lunga e proficua all'interno della Biennale e anche in questo caso è solo Ardinghi a esporre con maggior continuità a Venezia, mentre per i due scultori l'esperienza si esaurisce con una sola partecipazione.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ G. Ricci, *Storie di amicizie, distacchi e ritorni: i rapporti tra i letterati lucchesi del Di Simo*, in *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l'ambiente artistico del Novecento a Lucca*, op. cit., p. 41

⁶⁰⁷ Niccolò Codino tenta sicuramente l'ammissione alla Biennale nelle edizioni successive ma non viene accettato. A prova di questo, in archivio Asac è presente una scheda di notificazione di alcune opere risalente al 1950 e

Adolfo Balduini è il più grande dei tre, è coetaneo di Viani ma partecipa per la prima volta alla Biennale solo nel 1930. In realtà sono molte le analogie che accomunano l'arte di Balduini a quella di Viani dal momento che entrambi scelgono, a un certo punto della loro carriera, di esprimersi attraverso la xilografia, prediligendo un linguaggio che rimanda all'arte dei Primitivi toscani del Quattrocento, fatta di un'essenzialità efficace che si adatta perfettamente all'intaglio del legno. In poco tempo Balduini, ancora giovane, capisce che il modo migliore per esprimersi è attraverso il legno, utilizzato non solo per la xilografia ma anche per la scultura: sono questi i due grandi filoni che l'artista non tradisce mai. Ciò viene ribadito da Balduini anche in un'intervista alla fine degli anni Venti, quando gli vengono chieste le motivazioni della sua scelta tecnica, approdata di fatto totalmente alla scultura in legno: “[..] è l'espressione di un'arte che ci ricollega alle nostre più sane tradizioni, di un'arte che è travaglio e non improvvisazione, che è lavoro rude, tenace, silenzioso e non esibizionismo, che è passione e offerta e non inorpellatura.”⁶⁰⁸ In un altro scritto, del 1934, Balduini viene definito “Grande artista del legno”,⁶⁰⁹ così titola proprio l'articolo che celebra la vittoria di Balduini alla mostra internazionale di xilografia di Varsavia di quell'anno, in cui riceve il diploma d'onore. Elencando alcune delle opere portate in gara come *Il Cieco*, *Le vedove della guerra*, *Visioni tragiche*, ci si accorge di quanto anche le tematiche affrontate dall'artista siano affini a quelle del coetaneo Viani: l'attrazione per i poveri, i reietti e l'esasperazione della loro condizione tragica ma vissuta con dignità.

Alla Biennale del 1930, Balduini partecipa con la scultura in legno *Il Semiatore*, per cui aveva tratto ispirazione dal piccolo paesino di Sommocolonia, vicino a Barga, nel quale viveva dal 1909 a seguito del matrimonio con una ragazza originaria del luogo. Vivere isolato tra i monti della Garfagnana lo avvicina sempre di più all'elemento del legno e allo studio della vita nei campi con i suoi lavoratori inarrestabili: contadini e personaggi che incontra e che diventano immediatamente soggetto prediletto delle sue opere, intrise così di “una lieve e profonda tinta sociale”.⁶¹⁰ Balduini però non ha vissuto sempre a Sommocolonia: nato nel 1881 ad Altopascio, vicino a Lucca, si è subito trasferito con la famiglia a Buenos Aires dove ha intrapreso gli studi artistici. A vent'anni il giovane decide di tornare in patria e qui frequenta la Scuola Libera del

compilata da Codino che però poi non risulta nella lista degli “Ammessi” di quell'anno. Si può dunque ragionevolmente pensare che avesse tentato l'ammissione anche negli anni tra il 1930 e il 1950.

⁶⁰⁸ T. Rovere, *Colloqui con artisti, Adolfo Balduini*, in “Le arti belle”, 30 maggio 1927

⁶⁰⁹ E. Pasquini, *Un grande artista del legno: Adolfo Balduini*, in “L'artigiano-Lucca”, 11 gennaio 1934

⁶¹⁰ *Adolfo Balduini nel Novecento toscano*, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni (Barga, Fondazione Ricci onlus), Edizioni ETS, Pisa 2006, p. 47

Nudo all'Accademia di Firenze, eccellendo nel disegno sotto la guida di Giovanni Fattori e stringendo amicizia con Lorenzo Viani, anche lui studente.⁶¹¹ Di lì a pochi anni l'artista si stabilisce nelle campagne barghigiane e, sebbene questo evento dia impulso decisivo alla propria arte, è anche causa di un parziale allontanamento dai circuiti artistici sviluppati all'epoca attorno a Firenze, Lucca e alla Versilia. Questo è sicuramente il motivo per cui Balduini si afferma con decisione come artista solo verso i cinquant'anni, tra gli anni Venti e i Trenta. In quel periodo, infatti, Balduini, mosso probabilmente da un ripetuto insuccesso di vendite, sceglie di inserirsi nella corrente di Novecento, spinto anche dalla conoscenza di Antonio Maraini, testimoniata da alcune lettere che i due si scambiano a partire dal 1929.⁶¹² Facendo tesoro dei suggerimenti di Maraini, lo scultore lucchese riesce a far proprio in modo alquanto originale i modelli rinascimentali e a procedere nella direzione di un'arte più monumentale, in linea con i valori di Novecento. È in questa fase della sua carriera che Balduini viene ammesso alla Biennale, dove nello stesso anno espone nuovamente Viani che, a differenza degli altri, non si allontana mai dal suo linguaggio artistico personale e del tutto originale rispetto alle correnti di allora.

Nel 1930 Viani ha quasi cinquant'anni e ha da poco iniziato a combattere con l'asma, malattia che ne aggrava le condizioni di salute fino a portarlo alla morte nel giro di sei anni. Nonostante i primi affaticamenti, però, l'artista è coinvolto in una fervente attività espositiva e, di pari passo, si dedica anche alla pubblicazione di scritti e racconti.⁶¹³ Alla Biennale del 1928 espone undici opere e, l'anno successivo, Margherita Sarfatti cura una sua personale a Villa Paolina a Viareggio, sua città natale.⁶¹⁴

Si può quindi asserire che, dal trionfo alla Biennale del 1922, l'artista ha una carriera in ascesa su tutti i fronti e questo si conferma anche negli anni Trenta. Viani continua a esporre incessantemente e, alla diciassettesima Biennale, porta due dipinti: *Velieri* e *Georgica*.⁶¹⁵ *Georgica*, in particolare (**Fig. 26**), diventa oggetto di una trattativa importante e documentata, che si conclude con l'acquisto dell'opera da parte della casa regnante e coinvolge anche la Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia. Il dipinto, un olio su tavola, risale al 1929 e appare esposto per la prima volta alla Biennale del 1930. Nel 1936, in realtà, sulla rivista

⁶¹¹ *Adolfo Balduini nel Novecento toscano*, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni, op. cit., pp. 16-17

⁶¹² Ivi, p. 43

⁶¹³ R. Cortopassi, E. Francia, Lorenzo Viani, op. cit., p. 40

⁶¹⁴ *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli e P. Pacini, op. cit., p. 131

⁶¹⁵ *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 123

dell'epoca "Frontespizio", Viani riporta il 1932 come anno di realizzazione del dipinto, fatto che, con ogni probabilità è da ricollegarsi a una svista da parte del pittore.⁶¹⁶ L'opera rappresenta la darsena di Viareggio, luogo in cui Viani ha trascorso l'infanzia e buona parte dei suoi anni anarchici giovanili.⁶¹⁷ Pur riproducendo sulla scena tutta una serie di personaggi ricorrenti, facenti parte ancora di quella società di reietti, lavoratori ed emarginati costantemente soggetto delle opere di Viani, il luogo va a essere proiettato in una dimensione mitica e diventa il fondale di una scena su cui si muovono figure ricorrenti: i pescatori, la coppia di buoi, le donne in attesa, che concorrono in tutto a ricreare un "collage mentale"⁶¹⁸ di elementi propri dell'esistenza stessa dell'artista.⁶¹⁹

Georgica rimanda a una Versilia ormai in estinzione, che Viani rievoca anche nei suoi libri pubblicati negli stessi anni come "Agiò uomo d'acqua" o in alcuni articoli pubblicati sul *Corriere della Sera*. Lo stesso artista, in occasione di una sua presentazione per un'altra personale a Villa Paolina, sempre nel 1930, scrive: "Il mio mare è quello che sa di pece, di aringhe, di musciame, di tonnina, il mare che frange tra ripe lutulenti, mare turbato dagli spurghi delle fiumane, e delle chiaviche", mentre i suoi uomini sono "gente che giura nella tempesta e spergiura alla taverna".⁶²⁰ Tutte descrizioni che sembrano confarsi alla rappresentazione della darsena in *Georgica*.

Nell'Archivio della Biennale, a Venezia, tra i documenti relativi alla Biennale del 1930, è presente un'interessante scheda di vendita (**Fig. 27**), che attesta l'intenzione da parte di Sua Maestà il Re di acquistare alcune opere, tra cui proprio *Georgica* di Lorenzo Viani.⁶²¹ Il prezzo di domanda segnato per il quadro è di quindicimila lire mentre accanto è segnato il prezzo di offerta dell'acquirente, corrispondente a ottomila lire. Oltre a questo documento, però, che attesta una trattativa in corso per l'opera di Viani, nell'archivio non c'è traccia di ulteriori documenti che testimonino sviluppi successivi strettamente legati all'acquisto dell'opera. Dalla bibliografia sappiamo certamente che l'opera venne poi effettivamente acquistata dalla casa reale e, subito dopo, donata alla Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia;⁶²² tuttavia, a

⁶¹⁶ *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra a cura di A. Negri, op. cit., p. 126

⁶¹⁷ *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli e P. Pacini, op. cit., p. 25

⁶¹⁸ *Ibidem*

⁶¹⁹ *Ibidem*

⁶²⁰ I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, op. cit., p.356, tavola 210

⁶²¹ Documento conservato presso ASAC, Fondo storico, Serie Scatole nere "Arti visive 1895-1944", faldone b.059

⁶²² *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, op. cit., risorsa in formato digitale ebook. In altre pubblicazioni viene invece riportato erroneamente che l'opera era stata a sua volta

livello documentario è stata necessaria un'analisi incrociata tra la raccolta dell'archivio della Biennale a Venezia e quella del Fondo storico "Lorenzo Viani" presso il Centro documentario del Comune di Viareggio per apprendere i risvolti della trattativa.

Nella sezione "Corrispondenza in entrata" del fondo archivistico di Viareggio, infatti, è presente una lettera (**Fig. 28**) datata 7 novembre 1930 e sottoscritta da Romolo Bazzoni la quale attesta senza dubbio, l'acquisto dell'opera visto che comunica all'artista l'avvenuto pagamento.⁶²³ Insieme alla notizia, Bazzoni manda a Viani anche l'assegno circolare per il ritiro di seimila ottocento lire, corrispondenti alla somma pagata per l'opera, già detratta delle ritenute del quindici per cento da parte dell'ufficio vendite della Biennale. Oltre alla vendita andata a buon fine, questa lettera attesta anche il prezzo a cui è stata venduta l'opera e cioè quello di offerta dell'acquirente anziché di domanda iniziale.⁶²⁴

Se in archivio Asac la documentazione dal punto di vista dell'acquisto non è del tutto esaustiva, lo è per quanto riguarda la donazione alla galleria Ca' Pesaro, visto che è presente una lettera (**Fig. 29**) del 19 novembre 1930 indirizzata al direttore amministrativo della Biennale e proveniente da Roma dal Ministero della Regia Casa, che comunica la volontà del Re di donare *Georgica* alla Galleria d'Arte Moderna di Venezia, assieme a quattordici incisioni di artisti stranieri.⁶²⁵ L'opera di Viani oggi è conservata ancora presso la Galleria Ca' Pesaro di Venezia, dove però non è in esposizione ma si trova nei depositi del museo.⁶²⁶

Così come successo per *La Benedizione dei morti del mare*,⁶²⁷ la documentazione che coinvolge *Georgica* di Viani è interessante proprio perché riesce a creare un dialogo costruttivo tra le istituzioni che la conservano. In questo modo, l'attività di ogni archivio diventa complementare ed essenziale per ricostruire la storia di queste opere che hanno fatto parte della Biennale e che in molti casi hanno costituito il nucleo iniziale per molte delle raccolte d'arte che ancora oggi possiamo osservare nelle gallerie e nei musei.

acquistata dalla Galleria Ca' Pesaro. In realtà questo è falso visto che è il Re a farne dono alla galleria assieme ad altre opere acquistate sempre alla Biennale del 1930.

⁶²³ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, Fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "corrispondenza in entrata", cartella n. 252: lettera 7 novembre 1930

⁶²⁴ Centro documentario storico del Comune di Viareggio, Fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "corrispondenza in entrata", cartella n. 252: lettera 7 novembre 1930

⁶²⁵ ASAC, Fondo storico, Serie "Scatole nere Arti visive 1895-1944", faldone b.059: lettera 19 novembre 1930

⁶²⁶ C. Sant, *Lorenzo Viani*, in Venezia. *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 176-177

⁶²⁷ A tal proposito rimando al capitolo II di questo elaborato, nel quale tratto approfonditamente il materiale documentario relativo a *La Benedizione dei morti del mare*.

Immaneabile e quasi sempre presente a Venezia assieme all'amico Viani, nel 1930 partecipa alla Biennale anche Moses Levy, altro veterano dell'esposizione assieme ad artisti del calibro di Nomellini, Chini, Tommasi, tutti accomunati da un indelebile legame con gli ambienti artistici toscani. Partecipante su invito ufficiale, Levy espone sei opere in totale, discostandosi ormai apertamente dal descrivere nei suoi dipinti scene di vita balneare ambientate nella Viareggio colorata e da sempre in antitesi con quella ritratta invece dall'amico Viani.⁶²⁸

Levy viaggia di continuo ma ama risiedere a Viareggio, dove partecipa attivamente alle esposizioni risultando al contempo presente in mostre organizzate a livello nazionale e internazionale.⁶²⁹ La sua vita è un continuo peregrinare attraverso i paesi del mediterraneo, attività che si trova rappresentata nei suoi lavori che ritraggono scene di vita quotidiana di questi luoghi, dal sapore in un certo senso "esotico". In una lettera inviata da Tunisi, il 24 marzo del 1930, Levy avvisa l'organizzazione della Biennale di aver inviato, quel giorno stesso, una cassa contenente otto opere atte all'esposizione, nella speranza che ci sia spazio per tutte, visto che con Maraini, specifica, aveva parlato di "formare una piccola parete" che ospitasse solo suoi dipinti.⁶³⁰ I dipinti effettivamente esposti, però, saranno soltanto sei. Le opere di Levy vengono ospitate nella Sala 13 mentre, in quella immediatamente precedente, espone un altro artista lucchese,⁶³¹ da qualche tempo trapiantato a Milano, che conosceva sicuramente Levy vista la partecipazione negli anni Venti ad alcune mostre di ambito fiorentino nelle quali i due si erano ritrovati: si tratta di Umberto Vittorini.⁶³² L'artista non è nuovo alla Biennale, avendovi partecipato, per la prima volta, nel 1924.⁶³³

All'edizione del 1930, Vittorini espone essenzialmente un *Autoritratto*, genere a lui molto caro e a cui si dedica con assiduità, soprattutto negli anni della guerra, quando la moglie viene deportata.⁶³⁴ L'autore, infatti, utilizza la pittura e la rappresentazione della sua immagine per riversare l'essenza di un uomo dilaniato dal dolore e dall'angoscia.

⁶²⁸ XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 67

⁶²⁹ D. Acconci, *Un cantore della Versilia: Moses Levy*, in "La Vernice", Venezia, n. 10, dicembre 1980. Nel 1927 Levy aveva partecipato anche all'esposizione del Salòn d'Autumne di Parigi.

⁶³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie "Scatole nere-Arti Visive 1895-1944", Faldone b.060: lettera 24 marzo 1930

⁶³¹ XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 65

⁶³² *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi, op. cit., pp. 13-15

⁶³³ XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 103

⁶³⁴ XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 65. L'artista fa parte di coloro che sono "Ammessi" all'esposizione di quell'anno, pubblicata a p.20 del catalogo e questa corrisponde all'unica opera ammessa.

Con il trasferimento definitivo a Milano, che avviene alla fine degli anni Venti, Vittorini entra in contatto con il circolo di artisti della città anche se, sostanzialmente, preferisce restare isolato e questo suo atteggiamento non passa inosservato. Carrà stesso rimprovera l'artista di restare troppo appartato e indipendente da ogni gruppo ma, allo stesso tempo, riconosce che in Vittorini il senso di isolamento e di inquietudine risultano necessari alla riuscita di un'arte potente come la sua.⁶³⁵ Il periodo milanese spoglia le tele di Vittorini dal colore, le rende più scure e i toni vanno decisamente incupendosi con l'avvicinarsi del conflitto mondiale, momento in cui la produzione degli autoritratti prevale su tutti gli altri generi.

Per quanto concerne, invece, quegli artisti che rappresentano una nuova fase del contesto lucchese, pare opportuno precisare che questi non operano una cesura con i loro predecessori, piuttosto si può affermare che essi rappresentino una seconda generazione formata artisticamente in maniera più aperta alla contemporaneità e più consapevole rispetto al passato. La formazione, assieme alla volontà di affermarsi, spinge questi nuovi personaggi a volersi inserire nel contesto artistico italiano di allora e a partecipare attivamente al dibattito in corso. Questo è un dato di fatto, dimostrato dall'analisi degli eventi fin qui compiuta: con Alceste Campriani, direttore dell'Istituto di Belle Arti, Lucca passa da una fase di fissità artistica a un risveglio graduale e ciò si riflette nelle sempre maggiori partecipazioni a una manifestazione di rilievo quale la Biennale di Venezia.⁶³⁶ L'impronta che Campriani imprime negli artisti lucchesi dei primi del Novecento, viene trasmessa, attraverso di loro, anche alle generazioni successive in maniera maggiormente decisa; dunque non deve meravigliare se, negli anni Venti e Trenta, tali artisti collaborino a una rinnovata attività di ritrovo, di organizzazione di mostre ed eventi e di contatti continui, non solo tra gli ambienti toscani in generale ma anche extraregionali. Il tutto è sicuramente coadiuvato dalle decisioni sulle politiche artistiche prese a livello governativo nazionale ma è opportuno dar loro conto dell'impegno messo nell'aprire il contesto artistico lucchese alla contemporaneità più aggiornata. Questa piccola digressione non può che portare, naturalmente, alla conoscenza più approfondita delle nuove personalità lucchesi che si inseriscono nella storia della Biennale a partire dagli anni Trenta.

⁶³⁵ *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi, op. cit., pp. 13-15. Il catalogo parla di questo citando, anche se non in maniera letterale, alcuni articoli di Carrà sulla rivista "L'Ambrosiano". In questi articoli l'artista rimprovera Vittorini ma allo stesso tempo ne riconosce il valore.

⁶³⁶ Per un maggiore approfondimento di questi aspetti rimando al Capitolo I dove la figura di Alceste Campriani e la sua influenza su Lucca vengono analizzate in maniera più esaustiva.

Nel 1930 Niccolò Codino è un giovane scultore di trentuno anni che partecipa per la prima volta alla Biennale con una statua in terracotta raffigurante il *Poeta Angelo Silvio Novaro*.⁶³⁷ Ligure di nascita, Codino vive da circa un decennio a Lucca, dove si è trasferito inseguendo l'amore per la scultura di Jacopo della Quercia e di Matteo Civitali e dove ha potuto dare avvio a una fiorente stagione espositiva che lo vede protagonista a livello locale con molte personali, frutto del rinnovato clima artistico della città a cui, all'epoca, corrisposero molte più esposizioni artistiche.⁶³⁸ Codino è partecipante attivo dell'ambiente artistico lucchese e contribuisce a ravvivarlo ancora di più diventando, nel 1931, Fiduciario del Sindacato Artisti di Lucca.⁶³⁹ Alle numerose personali toscane, l'artista affianca una cospicua partecipazione a mostre nazionali e internazionali, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra.

Negli anni Quaranta, la produzione artistica di Codino subisce un prepotente cambio di rotta: dopo anni di attività scultorea, l'artista decide, infatti, di abbandonarla del tutto e dedicarsi totalmente alla pittura,⁶⁴⁰ facendo diventare il paesaggio lucchese e la natura morta i suoi soggetti prediletti.⁶⁴¹ Questa nuova direzione non sembra scalfire più di tanto l'attività espositiva di Codino che, anche negli anni Quaranta e Cinquanta, partecipa a molte esposizioni tra cui la Quadriennale di Roma nel 1955. L'artista, tuttavia, non riesce più ad accedere alla Biennale nonostante i tentativi successivi, certificati dalla presenza, presso l'Archivio della Biennale, di più di una scheda di notificazione con la quale alcune sue opere vengono presentate alla giuria d'accettazione nella speranza di essere ammesso.⁶⁴² Alla fine, quella del 1930 è la prima e ultima partecipazione di Codino all'esposizione veneziana; le ragioni della sua mancata ammissione negli anni seguenti non saranno mai note. Il fatto non appare riconducibile all'abbandono totale della pratica scultorea, visto che comunque l'artista continua a partecipare attivamente alle esposizioni italiane più importanti anche presentando opere pittoriche. Certo è che la pittura di Codino diventa più intimista, riferita a una sfera sentimentale inserita in un'aura

⁶³⁷ *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 38

⁶³⁸ Anonimo, *Note d'arte: Niccolò Codino*, in "L'artiglio", Lucca, 12 aprile 1934

⁶³⁹ L. Menconi, *Il pittore Niccolò Codino*, in "Notiziario filatelico Lucca", maggio 1964, pp. 20-21

⁶⁴⁰ Le ragioni di questo cambio quasi improvviso e soprattutto definitivo restano sconosciute. Come ha esposto la storica dell'arte Elisa Bassetto in una conferenza dedicata all'arte lucchese tra le due guerre tenutasi a Lucca al Palazzo delle Esposizioni il 28 aprile 2022 e parte di un ciclo di conferenze ospitate in occasione della mostra *Alfredo Catarsini. Dalla Darsena alla linea Gotica*, neppure i familiari dell'artista e gli eredi hanno mai saputo spiegare le ragioni di una decisione così determinante, questo perché Codino stesso ha preferito non renderle mai note neppure a chi gli era più vicino.

⁶⁴¹ Anonimo, *La personale di Niccolò Codino alla Galleria 33*, in "Il telegrafo", Livorno, 24 aprile 1969

⁶⁴² Le schede a cui si fa riferimento corrispondono al periodo tra la fine degli anni Quaranta e il 1950 e sono conservate presso ASAC nella Raccolta documentaria serie "Artisti" fascicolo n. 10257.

di solitudine che, in realtà, è frequente nell'opera di numerosi pittori di ambito lucchese di questo stesso periodo e che è espressa attraverso “quel senso dello spazio e della solitudine che sono alla base della visione pittorica”.⁶⁴³

Con la stessa introversione opera anche Giuseppe Ardinghi, pittore già conosciuto alla Biennale del 1928 dove aveva esposto uno dei suoi primi ritratti ma che viene ammesso per la seconda volta alla Biennale del 1930 con il dipinto *Flora*. Il quadro rappresenta un balzo in avanti rispetto ai lavori dei tardi anni Venti: il ritratto di una ragazza pensierosa diventa l'immagine di una divinità che risulta, così, spogliata della sua essenza di dea o ninfa, passando dall'Olimpo alla quotidianità terrestre.⁶⁴⁴ Un modo del tutto delicato di affrontare un tipo di lirismo pienamente intimo.

Giuseppe Ardinghi, assieme alla moglie pittrice Mari Di Vecchio, contribuisce a dare una spinta senza precedenti all'arte lucchese dell'epoca, testimoniata dai molti scritti⁶⁴⁵ degli intellettuali suoi amici e assidui frequentatori del cenacolo del Caffè Di Simo, dove, dal 1925 in poi, si incontreranno tutti i giorni alla stessa ora per dar vita a riflessioni e pensieri riguardo le tendenze culturali territoriali e internazionali, nel difficile momento storico che vede l'affermarsi delle dittature in Europa.⁶⁴⁶

I coniugi Ardinghi - Di Vecchio rappresentano un punto di incontro tra l'arte lucchese e l'ambito fiorentino, dove si sono fatti strada entrambi come allievi prediletti di Felice Carena all'Accademia di Belle Arti, restando aggiornati sugli sviluppi dell'arte internazionale (**Fig. 30**). Questo aspetto è molto importante, dal momento che fa emergere, anche a Lucca, un maggior interesse per le questioni artistiche contemporanee, il cui merito viene attribuito spesso, addirittura dalla stampa dell'epoca, proprio ad Ardinghi e Di Vecchio, data la loro formazione e il loro continuo impegno nelle attività espositive. In un articolo del 1930 su “Il Popolo Toscano”, il giornalista Rino Caras celebra l'impegno dei due artisti definendolo assolutamente “dinamico”.⁶⁴⁷ Nello stesso articolo Caras evidenzia che alla Biennale del 1930 partecipano cinque artisti lucchesi e si sofferma in particolar modo proprio su Giuseppe Ardinghi. Il giornalista tiene a precisare come, da circa tre anni, la scena artistica lucchese fosse

⁶⁴³ E. Ardia, *Vita artistica cittadina: Niccolò Codino al Salone Commerciali*, in “Il Tirreno-Lucca”, 17 marzo 1959

⁶⁴⁴ E. Pontiggia, *Giuseppe Ardinghi*, op. cit., p. 11

⁶⁴⁵ La maggior parte di queste testimonianze appartiene alla documentazione privata degli eredi Ardinghi nel fascicolo denominato “Attività artistica”.

⁶⁴⁶ U. Sereni, *Un ritrovato di “nobili spiriti”: il Caffè Caselli in via Fillungo a Lucca*, in “Architettura e Arte”, n.3, 1998, pp. 35-39

⁶⁴⁷ R. Caras, *Tre lucchesi a Venezia ed alcune considerazioni del gruppo dei giovani artisti di Lucchesia*, in “Il Popolo Toscano”, 14 maggio 1930

stata in grado di dare maggior spazio al gruppo di giovani artisti di cui Ardinghi faceva parte e cita, a tal proposito, la mostra del 1928 tenutasi presso il Circolo Lucchese, occasione nella quale questi nuovi nomi hanno avuto grande successo, conquistando innumerevoli consensi di pubblico.⁶⁴⁸ Anche alcuni scrittori dell'epoca, principalmente coloro che frequentavano attivamente i ritrovi al Caffè Di Simo,⁶⁴⁹ tendono a sottolineare l'importanza dell'attività di Ardinghi e della Di Vecchio: a loro viene reso il merito di aver diffuso a Lucca la conoscenza dei pittori francesi e dei protagonisti delle avanguardie ma, soprattutto, viene sottolineato il loro essere riusciti a compiere tutto ciò senza abbandonarsi al gusto piccolo borghese e provinciale, cosa che lo scenario di una città non troppo grande come Lucca poteva facilmente suggerire.⁶⁵⁰ Guglielmo Petroni, nei suoi scritti, testimonia chiaramente come ci fosse consapevolezza rispetto alle avanguardie e alle prime ricerche dedicate all'Astrattismo, ponendo l'accento sulla forte volontà di questi artisti di dedicarsi a un rinnovamento determinante, che li rendesse indipendenti dalle convenzioni e, in particolare, dal conformismo che andava sempre più imponendosi in quegli anni di regime.⁶⁵¹

Il 1931 rappresenta per Mari Di Vecchio, Giuseppe Ardinghi e per il resto degli artisti del Caffè Di Simo una rampa di lancio che li fa emergere più chiaramente nel panorama nazionale. Intanto, Ardinghi espone alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma mentre la Di Vecchio è presente alla Quinta Mostra Sindacale Toscana.⁶⁵² Nello stesso anno, a Milano, entrambi gli artisti, assieme ai lucchesi Domenico Lazzareschi, pittore, e allo scultore Gaetano Scapecchi partecipano alla prima mostra del Gruppo Lucchese alla Galleria Milano. La mostra suscita grande interesse, tanto che anche Carlo Carrà ne scrive, con una recensione su "L'Ambrosiano", definendo questi artisti "giovani alla ribalta"⁶⁵³ e aggiungendo "A me poi particolarmente piacciono, soprattutto perché sfuggono quello che chiamasi in arte luogo comune o anche vizio comune".⁶⁵⁴ Carrà prosegue l'articolo con un'analisi critica degli artisti

⁶⁴⁸ R. Caras, *Tre lucchesi a Venezia ed alcune considerazioni del gruppo dei giovani artisti di Lucca*, in "Il Popolo Toscano", 14 maggio 1930

⁶⁴⁹ In particolare, mi riferisco a Guglielmo Petroni, Pier Carlo Santini, Felice Del Beccaro, tutti intellettuali che riescono, come Ardinghi e Di Vecchio, ad emergere anche sulla sfera culturale nazionale oltre che locale, a partire dagli anni Trenta ma soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, quando proprio per questa "dispersione" il cenacolo del Caffè Di Simo va sempre più spegnendosi.

⁶⁵⁰ A. Trabucchi, *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio: una storia di artisti*, in *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l'ambiente artistico del Novecento a Lucca*, catalogo della mostra a cura di A. Trabucchi, op. cit., pp. 13-14

⁶⁵¹ G. Petroni, *La pittura anni Trenta a Lucca (1978)*, in *Scritti Lucchesi*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1987, pp. 65-68

⁶⁵² E. Pontiggia, *Giuseppe Ardinghi*, op. cit., p. 9

⁶⁵³ C. Carrà, *Giovani alla ribalta*, in "L'Ambrosiano", 24 dicembre 1931

⁶⁵⁴ Ibidem

lucchesi in mostra, palesando un particolare apprezzamento proprio per i dipinti di Mari Di Vecchio:

Ecco una donna sui cui meriti è sul serio difficile restringersi nelle consuete righe di un commento sommario. Sul complesso che essa presenta vorremmo anzi poter discorrere a lungo. Un simile riconoscimento basterebbe per dimostrare su quale piano di considerazione metteremo la giovine pittrice. Certe riserve d'ordine formale, che la critica è usa levare in simili casi, noi le lasciamo volentieri ai professori di Accademia. A essi cercare il pelo di certi errori, poiché tali sono soltanto per chi fa sussistere l'arte sulle minuzie meccaniche. Le norme vanno bene – e la signorina Di Vecchio le conosce meglio di tanti saccenti predicatori, ma sa che le norme debbono essere prese per quel che valgono. [...] E quello che è forse ancor più significativo, trattandosi di una donna, è che in nessuna di queste sue sette tele – alcune figure, paesi e nature morte – vi è ombra di civetteria. Questo è veramente un elogio!⁶⁵⁵

Interpretando in chiave attuale quanto riportato, nonostante si percepisca il chiaro apprezzamento per l'artista, è altresì facile cogliere una certa ingiustizia, associando, aprioristicamente, il concetto di civetteria al lavoro di una donna. Detto questo, è da sottolineare che, all'epoca, questa recensione è valsa moltissimo e, di fatto, ha contribuito a nobilitare l'operato della Di Vecchio, riconoscendone l'importanza all'interno di un gruppo a prevalenza maschile.

Il piccolo gruppo lucchese in mostra a Milano esce vittorioso e consolidato dall'esposizione. Tre anni dopo, sia Lazzareschi che Scapecchi si aggiungono ai lucchesi ammessi alla prestigiosa Biennale di Venezia ma, all'edizione del 1932, sono quasi del tutto assenti fatta eccezione per i due veterani dell'esposizione: Dazzi e Viani.

Arturo Dazzi partecipa con una mostra individuale, retrospettiva di pitture, ospitata nella Sala 19 e introdotta sul catalogo dalla prefazione di Corrado Pavolini.⁶⁵⁶ Da quanto si evince dalle parole di Pavolini, l'artista ormai padroneggia a tal punto la materia plastica da essersi spinto a esplorare il medium pittorico, campo nel quale, però, emerge il suo essere alle prime armi con il colore, steso in maniera timida, a differenza del disegno, nel quale si avverte una maggior decisione.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ C. Carrà, *Giovani alla ribalta*, in "L'Ambrosiano", 24 dicembre 1931

⁶⁵⁶ *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 76-77

⁶⁵⁷ Ibidem

Nella sala immediatamente precedente sono esposti i lavori di Lorenzo Viani, ben quattordici, di cui uno, *Il Cantiere*, presente anche nella sezione illustrata del catalogo.⁶⁵⁸ Quest'opera, così come altre tra quelle esposte da Viani, viene venduta e, sempre con l'ausilio della documentazione presente in archivio Asac a Venezia e nel fondo "Lorenzo Viani" del Centro documentario storico del Comune di Viareggio, è stato possibile approfondirne la vendita. Il 7 novembre 1932 Viani riceve una lettera da Bazzoni nella quale gli viene chiesta la disponibilità ad assegnare il prezzo di duemila lire all'opera *La Freida*.⁶⁵⁹ Il giorno 9 novembre 1932 Viani invia a Bazzoni, da Viareggio, un telegramma nel quale si dice disponibile ad assegnare le duemila lire al quadro. La questione rimane sospesa e non si capisce se poi *La Freida* sia stata effettivamente venduta oppure no; in archivio a Venezia, non è presente altra documentazione al riguardo ma è conservata una lista delle opere acquistate dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze in cui figura un'altra opera esposta da Viani, *Il Cantiere*.⁶⁶⁰ Oltre a questa, un altro elenco, relativo ai pagamenti effettuati dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, conferma quello per l'opera *Navicello* sempre di Viani.⁶⁶¹ Riguardo queste ultime due opere non si hanno ulteriori documenti sulla trattativa per l'acquisto, eccetto un telegramma del 12 maggio 1932 di Viani, sempre da Viareggio, con il quale accetta l'offerta della galleria fiorentina, anche se non è specificato a quanto ammonti.⁶⁶² Si ha, infine, un'idea più chiara della situazione relativa alle vendite del Viani per quell'anno, grazie a una lettera conservata a Viareggio che completa la documentazione presente a Venezia. Si tratta di una lettera di risposta ad alcuni dubbi di Viani, inviata da Bazzoni e datata 10 dicembre 1932 (**Fig. 31**), quindi a Biennale conclusa e conti fatti, che ricapitola ufficialmente le opere dell'artista che sono state comperate alla Biennale di quell'anno e che corrispondono a: *Il Cantiere*, acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze per tremila lire e *Il Navicello*, acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sempre per tremila lire.⁶⁶³ Come specifica Bazzoni, il pagamento della prima opera è stato effettuato in maggio mentre, per la seconda, si dovrà

⁶⁵⁸ XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932, Catalogo Illustrato, op. cit., apparato fotografico p. 90

⁶⁵⁹ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Corrispondenza in entrata", cartella n.281: lettera 7 novembre 1932

⁶⁶⁰ ASAC, Fondo storico, Serie "Scatole nere Arti visive 1895-1944", faldone b.075

⁶⁶¹ ASAC, Fondo storico, Serie "Scatole nere Arti visive 1895-1944", faldone b.075

⁶⁶² ASAC, Fondo storico, Serie "Scatole nere Arti visive 1895-1944", faldone b.075: telegramma 12 maggio 1932

⁶⁶³ Questo lo si comprende dall'articolazione della lettera di Bazzoni, è evidente che il direttore vuole fare chiarezza sugli acquisti e i pagamenti. La lettera è conservata oggi presso il Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani", sezione "Corrispondenza in entrata", cartella n.283

aspettare che si attivi il Ministero dell'Istruzione. Tuttavia, Bazzoni chiarisce, su specifica domanda in merito da parte di Viani, che non spettano altri pagamenti all'artista poiché per *La Freida* era stata richiesta l'approvazione del prezzo solo a titolo informativo. Si deduce, dunque, che la trattativa del quadro non si è mai portata a termine, mentre Viani era convinto del contrario.

Il 1932 non vede nessun altro artista lucchese partecipare alla Biennale, anche se i membri del cenacolo del Caffè Di Simo si stanno facendo strada all'interno del panorama artistico contemporaneo, noto anche il successo della mostra milanese del 1931. Per questi artisti sono anni di fervente attività espositiva tra mostre regionali, provinciali e le sempre più frequenti personali.

Nel 1933, dopo il successo milanese, Mari Di Vecchio viene invitata nel 1933 a esporre ad Amsterdam con la Federazione Internazionale Donne Artiste e Professioniste, in cui figura tra le poche donne italiane partecipanti.⁶⁶⁴ Nel 1937 Giuseppe Ardinghi espone il dipinto *La madre* al Padiglione italiano dell'Esposizione Universale di Parigi, ricevendo, in questa occasione, un importante riconoscimento. Ardinghi e Di Vecchio, nel frattempo, si sposano nel 1933 e, subito dopo, si trasferiscono a Le Focette, località di Pietrasanta. L'avvenimento sposta inevitabilmente l'attività del gruppo del Caffè Di Simo in Versilia, località che, intanto, continua a rappresentare un richiamo irresistibile per gli artisti italiani dell'epoca che qui si ritrovano a esporre con sempre maggiore frequenza.

3.3 La presenza dei lucchesi alle ultime Biennali degli anni Trenta: 1934 - 1938

Dopo il vuoto inspiegabile di presenze lucchesi alla Biennale del 1932,⁶⁶⁵ l'edizione successiva della mostra vede ritornare, tra le sue sale, le opere di questi artisti che, tralasciando la loro mancata partecipazione alla diciottesima mostra veneziana, vivono un periodo di grandi attività espositive, che si svolgono sia a Lucca che in Versilia.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ G. Ardinghi, *Ricordo di Mari*, in *La pittura di Mari di vecchio*, Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti, Lucca 1995, p. 11

⁶⁶⁵ Eccezione fatta, in questo, per la presenza di due grandi veterani della Biennale che sono Arturo Dazzi e Lorenzo Viani.

⁶⁶⁶ In riferimento a questo rimando all'analisi effettuata nei paragrafi immediatamente precedenti, nei quali si descrive l'estrema vitalità artistica conferita alla cittadina lucchese dall'attività del nuovo cenacolo del Caffè Di Simo che poi si sposta anche a Viareggio e in Versilia, luoghi da sempre artisticamente già molto attivi e ricercati.

La Biennale di Venezia nel 1934 è alla sua diciannovesima edizione e, come per gli anni immediatamente precedenti, anche in questa occasione Maraini rimarca, con la sua presentazione, l'assoluta fiducia nelle politiche artistiche del regime.

L'elogio al regime fascista "che prepara il più sicuro avvenire all'arte italiana e la più sicura speranza per le Biennali future" apre l'introduzione del segretario generale, nella quale vengono presentate le sezioni della mostra per quell'anno.⁶⁶⁷ Tra gli eventi ospitati spiccano: una mostra retrospettiva di Édouard Manet, la mostra degli aeropittori futuristi italiani curata, come sempre, da Filippo Tommaso Marinetti e ospitata per la prima volta in uno spazio dedicato più appartato rispetto al resto, con ingresso singolo ma, soprattutto, viene presentata al pubblico una rilevante Mostra del Ritratto dell'Ottocento.⁶⁶⁸ L'evento è senza precedenti: si tratta di una mostra unica e su un secolo a cui, a detta di Maraini, è opportuno rivolgersi come periodo che sta alla base della cultura artistica contemporanea e, per questo, impossibile da tralasciare o trattare sommariamente.⁶⁶⁹ La Mostra del Ritratto dell'Ottocento si articola in dieci sale, nella quale vengono ospitate circa cinquecento opere d'arte, realizzate sia da artisti italiani che stranieri.⁶⁷⁰ In questa importante mostra vi è anche un dipinto, *Ritratto della madre*, di Filadelfo Simi, artista originario di Levigliani, un piccolo paese della Versilia nel Comune di Stazzema.⁶⁷¹

Simi è considerato tra i primi artisti di ambito lucchese a esporre alla Biennale di Venezia, visto che partecipa alla prima edizione del 1895⁶⁷² e il ritratto in questione oggi è conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, che lo acquista direttamente dall'artista nel 1921.⁶⁷³ Si tratta di un'opera tarda di Simi, che muore, di lì a poco, nel 1923, lasciando una traccia significativa tra i pittori italiani dell'epoca. Si parla de *Il Ritratto della madre* ancora negli anni Trenta, quando un articolo di giornale celebra la partecipazione postuma di Simi alla Biennale con questo quadro che, si legge, era stato realizzato durante un soggiorno a Parigi dell'artista.⁶⁷⁴ Nella capitale francese, Simi si era formato in gioventù nell'atelier del pittore

⁶⁶⁷ *XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1934, p.17

⁶⁶⁸ *Ivi*, pp.15-20

⁶⁶⁹ *Ivi*, p.15

⁶⁷⁰ *Ibidem*

⁶⁷¹ *XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 83

⁶⁷² Questo artista e la sua partecipazione alla Biennale viene approfondito in questa sede al Capitolo I.

⁶⁷³ *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Catalogo Generale*, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, op. cit., p.1729

⁶⁷⁴ E. Bertellotti, *Un artista versiliese*, in "Corriere del Tirreno – Livorno", 7 giugno 1935

Jean Leon Gérôme ma anche osservando e inglobando nei suoi studi le scoperte sconvolgenti del nuovo gruppo impressionista.⁶⁷⁵

Oltre a Filadelfo Simi viene scelto un altro artista lucchese a rappresentare il ritratto dell'Ottocento: Edoardo Gelli. Egli espone a due delle Biennali di Fradeletto, nel 1903 e nel 1905 e la ritrattistica si conferma il suo genere prediletto, quello in cui si era specializzato riuscendo a diventare pittore ufficiale di svariati nobili dell'epoca.⁶⁷⁶ Non è quindi un caso che, sulla scia della sua attitudine artistica, il dipinto esposto alla mostra del 1934 sia il ritratto della *Contessa Frankey Guicciardini Conti Salviati*, nobildonna fiorentina. Gelli si era spento soltanto l'anno precedente, nel 1933.

A essere ancora vivo è Lorenzo Viani che, nonostante la salute cagionevole e la debolezza provocate dalla forte asma che lo tormenta ormai da un paio di anni, continua a esporre partecipando a Venezia nel 1934, unico rappresentante di quella parte di artisti lucchesi che, ormai, stava sempre più cedendo il passo alle nuove generazioni. È interessante notare che, infatti, alla diciannovesima Biennale, Viani è l'unico "veterano" lucchese a esporre; tutti gli altri sono pittori e scultori che partecipano per la prima volta alla mostra. Viani, in questa occasione, porta soltanto tre opere: *I Borboni*, *Il Renaio* e *Case di marinai*, tutte ospitate nella Sala numero 19.⁶⁷⁷

Tra il 1930 e il 1932, l'artista partecipa ad alcune serate futuriste che sembrano avvicinarlo al movimento⁶⁷⁸, evento del tutto eccezionale visto che mai il pittore aveva aderito apertamente ad alcuna corrente artistica d'avanguardia nel corso della sua carriera, né le sue opere avevano risentito in alcun modo di un tale accostamento. Il suo linguaggio rimane, comunque, incorrotto dalle mode sulle avanguardie dell'epoca e ne dà mostra nelle continue personali ed esposizioni cui partecipa incessantemente. Marinetti introduce addirittura, negli stessi anni, una delle numerose personali di Viani a Villa Paolina a Viareggio ma, in seguito, questo avvicinamento cessa, anche se ne rimane eco in qualche articolo di epoca successiva.⁶⁷⁹

Sulle opere di Viani esposte alla Biennale nel 1934 non si hanno molte notizie, non è dato sapere se siano state vendute in quell'occasione e neppure se ci fossero state offerte o trattative

⁶⁷⁵ Anche su questo punto, per approfondimenti maggiori rimando al Capitolo I paragrafo 1.4 *Due artisti legati a Lucca e alla Versilia si affacciano alla Biennale nel 1895*.

⁶⁷⁶ Le partecipazioni alla Biennale di Edoardo Gelli, così come quelle di Filadelfo Simi sono trattate al capitolo I. in particolare rimando al sotto paragrafo 1.5.2 *1901-1907: dall'istituzione delle sale regionali alla prima partecipazione di Lorenzo Viani*.

⁶⁷⁷ *XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 115

⁶⁷⁸ P. Rizzo, *Ultimo incontro con Lorenzo Viani*, in "L'Ora", 8 novembre 1936

⁶⁷⁹ Anonimo, *Lorenzo Viani artista incompreso?* in "La Stampa", anno 95, Venerdì 3 novembre 1961

a riguardo; quello che emerge dalla ricerca in archivio a Viareggio è soltanto la presenza di una breve lettera⁶⁸⁰ da parte di Maraini, datata 19 aprile 1934 e indirizzata all'artista: in questo documento il segretario generale richiede espressamente di ospitare in mostra il dipinto *I Borboni* perché, come dichiara apertamente, lo preferisce tra tutti quelli proposti.⁶⁸¹

Il resto dei lucchesi presenti alla Biennale del 1934 vede, tra loro, due giovani artisti, entrambi appartenenti alla cerchia di intellettuali che frequentavano il Caffè Di Simo a Lucca: sono un pittore, Domenico Lazzareschi e uno scultore, Gaetano Scapecchi. Entrambi, assieme ad Ardinghi e Di Vecchio, espongono nel 1931 alla mostra lucchese a Milano recensita da Carrà su "L'Ambrosiano". Scrive sempre Carrà sugli artisti presenti: "Forse e senza forse molti saranno i giovani pittori e scultori più abili di questi riuniti ora alla Galleria Milano ma credo che pochi siano al par di loro assetati di concretezza e di reale modernità".⁶⁸² A mettere una buona parola, almeno per Ardinghi, Di Vecchio e Lazzareschi, ci aveva pensato il loro maestro Felice Carena, scrivendo una lettera indirizzata a Carrà nella quale lo avvisava della mostra del gruppo lucchese a Milano, augurandosi che la apprezzasse.⁶⁸³ Se da una parte i coniugi Ardinghi sono a oggi, storiograficamente, figure molto note del panorama artistico lucchese, così non si può dire per Lazzareschi e Scapecchi, ancora troppo poco studiati anche se pienamente attivi all'interno del panorama espositivo artistico lucchese degli anni Trenta. Un articolo dell'epoca scritto da Guglielmo Petroni, in occasione della terza mostra sindacale della provincia di Lucca, riporta:

A Lucca, come già da tempo vien notato nei migliori centri d'arte, si è formato un nucleo di artisti che non è da trascurarsi, anzi possiamo dire, che non è trascurato. [...] Fra i pittori espongono in una saletta la signora Maria Di Vecchio-Ardinghi, Giuseppe Ardinghi, Domenico Lazzareschi, la signorina Rocchi-Burlamacchi e lo scultore Gaetano Scapecchi. Una delle nature morte del Lazzareschi può dirsi un quadro dei più arrivati [...].⁶⁸⁴

⁶⁸⁰ Centro documentario del Comune di Viareggio, fondo archivistico "Lorenzo Viani, sezione "Corrispondenza in entrata", cartella n. 318: lettera 19 aprile 1934

⁶⁸¹ Non c'è tuttavia traccia della scheda di notificazione compilata da Viani per l'esposizione di quell'anno e dunque non sappiamo quante e quali opere avesse effettivamente presentato a seguito dell'invito ad esporre.

⁶⁸² C. Carrà, *Giovani alla ribalta*, in "L'Ambrosiano", 24 dicembre 1931

⁶⁸³ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in "Luk", n. 21, gennaio-dicembre 2015, p. 26

⁶⁸⁴ G. Petroni, *La terza mostra sindacale della provincia di Lucca*, in "L'Italia letteraria", 7 gennaio 1934

Domenico Lazzareschi nasce a Buenos Aires nel 1908 da genitori italiani e originari di Lucca. In Argentina il giovane studia al Liceo italiano e, negli anni Venti, rientra a Lucca dove si iscrive al locale Istituto di Belle Arti, diventando allievo di Lorenzo Viani.⁶⁸⁵ Nel 1927 prosegue gli studi artistici all'Accademia di Firenze, venendo ammesso a pieni voti da Felice Carena di cui diventa uno degli allievi più promettenti. Lazzareschi è timido e riservato ma durante gli anni di formazione a Firenze è già visibile la sua ampia abilità pittorica, esaltata, sempre negli stessi anni, dal suo maestro che ne parla spesso favorevolmente, definendolo uno dei migliori artisti emergenti del panorama toscano tra gli anni Venti e Trenta.⁶⁸⁶ Nel 1931 espone alla Prima Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma e, a partire da quell'anno, prende parte alle più importanti mostre locali e nazionali, tra cui, ovviamente, la Biennale di Venezia. *Nudo*⁶⁸⁷ è l'opera di Lazzareschi che viene scelta per la sua partecipazione alla Biennale. “Pur dedicandosi a svariati generi pittorici, tra cui il paesaggio [...], è nella figura che Lazzareschi raggiunge i maggiori esiti dal punto di vista formale e compositivo, realizzando opere di straordinaria efficacia espressiva, che contraddicono il naturalismo della scena per avvicinarsi ad una sorta di astrazione”.⁶⁸⁸ In occasione della terza mostra del Sindacato lucchese di Belle Arti, in merito all'artista, la stampa scrive: “Poi continuando abbiamo un altro lucchese invitato a Venezia e cioè il giovane Domenico Lazzareschi con tre salde nature morte che per unità di toni e anche per profonda verità son tra le cose migliori della mostra [...]”⁶⁸⁹ Oltre a questo, Lazzareschi, in uno dei suoi dipinti più celebri dal titolo *I due Atleti*, dimostra di proseguire lo studio della figura umana associandolo al filone artistico ispirato allo sport, ambito che ha avuto un forte successo nel periodo tra le due guerre. A seguito dell'incremento della pratica sportiva, infatti, promossa fortemente dalla politica del regime, lo sport e i suoi soggetti vengono inseriti, con prepotenza, anche in campo artistico “dando vita ad un vero e proprio repertorio iconografico”.⁶⁹⁰ Questo tipo di scelta iconografica risulta naturale per artisti come i Futuristi,

⁶⁸⁵ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in “Luk”, op. cit., p. 29

⁶⁸⁶ F. Carena, dall'introduzione per la mostra di un gruppo di opere di Domenico Lazzareschi alla galleria Sabatello di Roma nel maggio 1933, 27 aprile 1933. Il documento è un opuscolo di invito all'esposizione ed è conservato presso ASAC, Raccolta documentaria serie “Artisti”, fascicolo “Domenico Lazzareschi” n. 24225

⁶⁸⁷ *XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 109. Purtroppo, anche dalla bibliografia emerge che non c'è traccia di riproduzioni fotografiche di quest'opera.

⁶⁸⁸ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in “Luk”, op. cit., p. 29

⁶⁸⁹ A. Benedetti, *La terza mostra del Sindacato lucchese di Belle arti*, in “Il lavoro fascista”, 24 gennaio 1934

⁶⁹⁰ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in “Luk”, op. cit., p. 30

costantemente improntati allo studio del movimento ma appare “obbligata” in pittori come Lazzareschi: il risultato sono opere caratterizzate da una prevalente staticità, che assumono il significato di un puro studio della figura umana connotato all’interno di atmosfere astratte, in cui emerge un senso di malinconia inserito in una dimensione fuori dal tempo.⁶⁹¹ I dipinti di figura di Lazzareschi hanno, per la maggior parte, tali caratteristiche che, se nelle nature morte risentono ancora degli insegnamenti del maestro Felice Carena, nel ritratto aderiscono in modo compiuto allo stile del Novecento toscano, in parallelo alle opere dei compagni del Di Simo come Ardinghi e Di Vecchio.⁶⁹²

Nel 1939, così come accadeva ad altri suoi colleghi, Lazzareschi viene chiamato alle armi ma, due anni dopo, riesce a tornare e a esporre partecipando a una mostra d’arte a Palazzo Strozzi a Firenze, città nella quale si reca spesso essendo assiduo partecipante ai raduni intellettuali al Caffè Giubbe Rosse, realtà che gli artisti lucchesi solo soliti frequentare in parallelo ai Caffè in Versilia e a Lucca. Di questi intellettuali lucchesi fa parte anche lo scultore Gaetano Scapecchi. Egli nasce nel 1900 a Lucca, dove il padre gestisce un noto negozio di stoffe frequentato da una clientela raffinata e facoltosa, tanto che la famiglia riesce a vivere nell’agiatazza. Tuttavia, la prematura morte del padre costringe il giovane a cercare un lavoro scegliendo, così, di imparare il mestiere di sculture, dopo un periodo di apprendistato presso lo studio di Francesco Petroni, noto scultore lucchese. Obbligato ad arruolarsi nel primo conflitto mondiale, Scapecchi torna subito dopo la guerra a Lucca, dove realizza numerose commissioni, soprattutto monumenti ai caduti e di tipo funerario.

Negli anni tra le due Guerre Scapecchi partecipa attivamente a svariate mostre, sia a livello locale che regionale e nazionale, nelle quale ottiene apprezzamenti e riconoscimenti: in occasione della mostra del Sindacato Lucchese di Belle Arti del 1934, alla quale partecipa assieme ai compagni del Caffè Di Simo, un articolo riporta: “S’incontra un terzo lucchese invitato a Venezia, Gaetano Scapecchi⁶⁹³. Scapecchi espone il gruppo delle amiche, che all’Interregionale ebbe il premio di Mussolini e inoltre due teste e una Santa Zita in bronzo che rivelano in tutto le grandi qualità plastiche di questo scultore”.⁶⁹⁴ Alla Biennale Scapecchi

⁶⁹¹ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, op. cit., p. 30

⁶⁹² A. Trabucchi, *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio: una storia di artisti*, in *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l’ambiente artistico del Novecento a Lucca*, catalogo della mostra a cura di A. Trabucchi, op. cit., pp. 16-17

⁶⁹³ Il riferimento è ad Umberto Pinzauti e Domenico Lazzareschi, anche loro presenti a Venezia nel 1934, anno dell’esordio, per tutti questi artisti, alla Biennale.

⁶⁹⁴ A. Benedetti, *La terza mostra del Sindacato lucchese di Belle arti*, in “Il lavoro fascista”, 24 gennaio 1934

espone un'opera andata distrutta: *L'Avanguardista*, una scultura in cemento ospitata ai Giardini.⁶⁹⁵ La statua esprime appieno l'anti monumentalismo insito nell'opera di questo scultore e, infatti, rappresenta un giovinetto in divisa senza, però, caratterizzarlo dall'atteggiamento fiero e bellicoso che gli sarebbe spettato.⁶⁹⁶ Una foto dell'opera è conservata nell'archivio degli eredi di Scapecchi (**Fig. 32**).

A fare compagnia ai Giardini a questo scultore lucchese esordiente alla Biennale compare, dopo molti anni dalla sua prima partecipazione, Umberto Pinzauti, anch'egli scultore e molto legato a Lucca, dove si è formato, assente all'esposizione di Venezia da dieci anni. All'epoca Pinzauti si era allontanato da tempo e definitivamente dall'ambito lucchese, visto che, anni prima, si era trasferito a Ravenna per insegnare. Torna a partecipare alla Biennale nel 1934 con una scultura in bronzo dal titolo *Adolescente al sole*.⁶⁹⁷

Tra i due esordienti lucchesi del 1934, solo Domenico Lazzareschi partecipa nuovamente alla Biennale all'edizione successiva, del 1936, nella quale espone un *Ritratto*,⁶⁹⁸ continuando a proporre così i suoi studi sulla figura umana. Nello stesso anno l'artista sposa Lucia Bizzarri, pittrice di origine fiorentina e anche lei allieva di Felice Carena che, però, non esporrà mai alla Biennale, a differenza del marito.⁶⁹⁹ Quell'anno Lazzareschi risulta essere tra gli artisti ufficialmente invitati a partecipare, tutti riportati nell'elenco ufficiale dell'epoca, conservato presso l'Archivio della Biennale a Venezia, nel quale è possibile leggere anche i nomi dei più celebri Viani, Levy e di altri illustri artisti toscani come Chini, Nomellini e Lodovico Tommasi.⁷⁰⁰ Alla ventesima edizione della Biennale si accedeva soltanto dietro apposito invito della commissione consultiva, come espresso da regolamento.⁷⁰¹ Ciò nonostante, in maniera del tutto eccezionale per quell'anno, si decide di ammettere alcuni artisti che si erano presentati senza invito ufficiale, per un avanzo di spazio nel padiglione centrale, precisamente nelle Sale 47, 48 e 49.⁷⁰² L'avanzo di spazio è conseguenza della decisione dell'organizzazione di rinviare

⁶⁹⁵ XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 211

⁶⁹⁶ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in "Luk", op. cit., p. 28

⁶⁹⁷ XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 211. Le partecipazioni precedenti di questo artista alla Biennale vengono approfondite nei Capitoli I e II.

⁶⁹⁸ XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1936, p. 67

⁶⁹⁹ E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in "Luk", op. cit., p. 29

⁷⁰⁰ ASAC, Fondo storico, Serie "Scatole nere Arti visive 1895-1944", faldone b.112

⁷⁰¹ XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 8

⁷⁰² Ivi, p. 31

all'edizione del 1938 la grande retrospettiva internazionale sul paesaggio dell'Ottocento che avrebbe dovuto seguire quella sul ritratto ospitata nell'edizione precedente.⁷⁰³ Tra gli artisti ammessi in ultima analisi figura Mari Di Vecchio Ardinghi, la cui figura è già stata introdotta in precedenza.⁷⁰⁴ Mari Di Vecchio continua a essere assiduamente presente tra le cronache artistiche dell'epoca. In uno dei tanti articoli della stampa locale lucchese dell'epoca si legge: “La signora Maria, con le sue pitture, conferma ancora in tutti il sentimento per cui anche il pittore Carrà ebbe a dire ch'essa “è la vera pittrice” nel senso pieno della parola, perché la sua arte è veramente femminile, come si conviene, ma raramente è dato di osservare, a una donna”.⁷⁰⁵ In un'altra cronaca, di cui è autore il giornalista lucchese Felice Del Beccaro, emerge: “Di Vecchio offre le migliori e più compiute prove della sua delicata arte che, senza rinunciare alle prerogative dell'animo femminile, non si lascia per niente conquistare da quei facili allettamenti a cui in genere un tale animo non sa del tutto sottrarsi”.⁷⁰⁶ Ancora una volta, colpisce il modo in cui i giornalisti sottolineano la non convenzionalità della Di Vecchio rispetto agli stereotipi dell'epoca, legati ai concetti di sensibilità e sentimentalismo, riportati in quasi tutti gli articoli dedicati a questa donna che conferma la propria affermazione in un ambito lavorativo a prevalenza maschile.

Alessandro Parronchi a proposito della Di Vecchio scrive: “Dice (l'artista) che di fronte al soggetto “resta viva”, nel suo tempo. Non si abbandona al sentimentalismo ma piuttosto se ne impossessa lei e lo usa nelle sue opere ma non prevale, le opere sono intrise di franchezza. Sono una riproduzione franca della realtà, senza troppi ghirigori”.⁷⁰⁷

Mari Di Vecchio nasce nel 1900 a San Ginese, nella campagna di Capannori, attorno Lucca, da una famiglia agiata che la introduce subito agli studi di pianoforte e disegno, come si confaceva alle giovani benestanti di allora. La sorella Giorgina, più grande di un anno, riceve, come lei, un'educazione artistica e riesce a emergere partecipando a numerose mostre, soprattutto a Milano dove risiede stabilmente dagli anni Trenta. Giorgina Di Vecchio è prevalentemente una ritrattista, lavora principalmente per una committenza borghese ma partecipa anche a molte esposizioni alla Permanente e a varie Sindacali lombarde.⁷⁰⁸ Esporrà alla Biennale per due

⁷⁰³ *XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 31

⁷⁰⁴ Ivi, p. 154. Viene riportato qui l'elenco completo degli artisti ammessi ma senza invito.

⁷⁰⁵ G. Petroni, *La terza mostra sindacale della provincia di Lucca*, in “L'Italia letteraria”, 7 gennaio 1934

⁷⁰⁶ F. Del Beccaro, *Mari Di Vecchio e Giuseppe Ardinghi espongono al Centro d'arti figurative il S. Michele*, in “Gazzetta di Livorno”, 23 aprile 1946

⁷⁰⁷ A. Parronchi, *Mostre*, in “Il Bargello”, 12 aprile 1942

⁷⁰⁸ E. Bassetto, *Presenze femminili nell'arte lucchese del primo Novecento*, in “Luk”, op. cit., pp. 34-35

volte, nel 1942 e nel 1948. La grande villa nella quale le due sorelle trascorrono l'infanzia e la giovinezza tra agi e comodità, suscita in Mari, tuttavia, solo tristezza e malinconia; perciò, si allontana presto anche lei dalla casa natale.⁷⁰⁹

Giovanissima, la Di Vecchio diviene allieva del pittore Michele Marcucci, artista formatosi alla scuola fiorentina di Antonio Ciseri e insegnante all'Istituto di Belle Arti di Lucca.⁷¹⁰ Nel 1928 la giovane frequenta l'Accademia di Firenze, è allieva di Ennio Pozzi, collaboratore prediletto di Felice Carena e conosce, così, il futuro marito Giuseppe Ardinghi, allievo di quest'ultimo. I due cominciano dunque a lavorare e a esporre assieme, facendo emergere una forte complementarità tra le loro opere: da una parte la pittura istintiva della Di Vecchio, dall'altra quella più riflessiva di Ardinghi.⁷¹¹ La fiorentina stagione espositiva della Di Vecchio viene completata, nel 1936, dalla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, dove espone un *Ritratto* nella Sala 47,⁷¹² di cui è conservata una riproduzione fotografica in bianco e nero nella fototeca dell'archivio della Biennale a Venezia (**Fig. 33**) e che probabilmente fa parte della collezione degli eredi dell'artista.

Intanto, nel 1933 i due artisti si sposano e, poco dopo, avviene il trasferimento nella casa a Le Focette, località di fronte al mare a Pietrasanta, in Versilia. Qui i due coniugi si inseriscono nell'assai vitale contesto artistico viareggino, meta di tanti grandi artisti dell'epoca.⁷¹³ Tra i caffè frequentati a Viareggio dalla coppia Di Vecchio-Ardinghi, c'è il Caffè Principe, sito accanto al molo e frequentato in primis da Enrico Pea e Mario Tobino, insieme ai tanti artisti dell'epoca di passaggio e, non solo, nella città costiera. Si dice che anche Viani, ogni tanto, si facesse vedere al Principe e, a tal proposito, Ardinghi scrive nelle sue memorie: "Viani appariva e spariva, lo andavamo a trovare nel suo studio a Lido di Camaiore ogni tanto perché sapevamo che ammirava la pittura di Mari".⁷¹⁴

⁷⁰⁹ A questo tratto malinconico dell'artista, l'intellettuale e amico Guglielmo Petroni (tra coloro che frequentavano più assiduamente il cenacolo al Caffè Di Simo) scrive addirittura un componimento dal titolo "Amica di campagna", fra le sue prime poesie ad essere pubblicate: "Nella tua casa grande/il deserto delle stanze è attento/ al suono della pioggia che dispera;/i tanti orecchi della valle/ ascoltano la tua malinconia.

⁷¹⁰ G. Ardinghi, *Ricordo di Mari*, in *La pittura di Mari di vecchio*, Accademia lucchese di scienze, op. cit., pp. 9-10

⁷¹¹ Ibidem

⁷¹² *XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 155

⁷¹³ Anche Carrà, al tempo, aveva preso casa a Forte dei Marmi, dove soggiornava a più riprese contribuendo ad alimentare il clima artistico della zona. Come vedremo, Mari Di Vecchio rimane fortemente impressionata dai paesaggi di Carrà dell'epoca che ritraggono il mare e le pinete della Versilia e questo si riflette anche nella sua produzione di paesaggi.

⁷¹⁴ G. Ardinghi, *Ricordo di Mari*, in *La pittura di Mari di vecchio*, Accademia lucchese di scienze, op. cit., p. 11

Viani, al tempo, inizia a soffrire sempre di più a causa del forte asma che lo affligge e le sue condizioni si aggravano ulteriormente attorno al 1936, anno nel quale comunque non rinuncia a partecipare alla Biennale con due dipinti: *Versilia* e *La clinica* esposti nella Sala 43, più due raccolte di illustrazioni e disegni nella sezione dedicata alla Stampa e ai Disegni italiani.⁷¹⁵ Dal registro vendite ufficiale⁷¹⁶ dell'edizione 1936 della Biennale emerge l'acquisto del dipinto *Versilia* di Viani da parte della Società Adriatica di Elettricità di Venezia e, nella corrispondenza ufficiale, è conservato anche un avviso di pagamento del 22 ottobre 1936 indirizzato a Giulia Viani, moglie dell'artista.⁷¹⁷ Si tratta dell'ultimo periodo di vita del pittore viareggino, che muore improvvisamente per un arresto cardiaco di lì a poco, il 2 novembre 1936 mentre stava lavorando a un ciclo di pitture per il Collegio di Ostia.⁷¹⁸

La notizia della morte di Viani scatena un cordoglio unanime non solo nel mondo letterario e artistico dell'epoca ma pure tra la gente, soprattutto a Viareggio, il cui popolo era stato sempre caro al pittore che non ha mai fatto a meno di rappresentarlo nelle sue opere, essendo la vera forza motrice di tutta la sua produzione e del suo messaggio artistico.⁷¹⁹

“Artista inconfondibile per singolarità di forma e di contenuto, e scrittore altrettanto originale, sia per il mondo ch'egli amò osservare e ritrarre, sia per la lingua sapidamente toscana, Lorenzo Viani lascia un'orma non effimera nella pittura e nella letteratura nostra di questi ultimi decenni.”⁷²⁰ Si legge nella cronaca dell'epoca.

Anche Ugo Ojetti, grande sostenitore e amico di Viani, si unisce, naturalmente, al profondo cordoglio che si scatena a seguito della morte. Il critico aveva conosciuto l'artista nel 1924 e, nei suoi taccuini, traccia, con affetto, una bella descrizione di Viani durante questo loro incontro, che rimane, per lui, indelebile:

Volto da curato di campagna, rubicondo e rotondo, tutto raso. Naso a becco che col crescere delle gote e delle ganasce gli si fa piccolo come un uncino. Occhi tondi sgusciati con qualche venuzza rossa nella sclerotica. Beone. Soffre d'asma. Chioma lunga, con un gran ciuffo nero che gli ricade giù sulla tempia destra e a ogni gesto se lo rificca sotto le chiome.

⁷¹⁵ *XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 143, 199

⁷¹⁶ ASAC, Fondo storico, Serie “Scatole nere Arti visive 1895-1944”, faldone b.113

⁷¹⁷ ASAC, Fondo storico, Serie “Scatole nere Arti visive 1895-1944”, faldone b.119, cartella “Corrispondenza”

⁷¹⁸ I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, op. cit., p. 37

⁷¹⁹ *Le onoranze di Viareggio alla salma di Lorenzo Viani*, in “Corriere del pomeriggio”, 5 novembre 1936

⁷²⁰ *La morte di Lorenzo Viani*, in “Corriere della Sera”, 3 novembre 1936

Due rughe a parentesi ai lati delle labbra; tre orizzontali sulla fronte; una verticale sull'apice del naso, che non ci ha indovinato ed è andata a finire sull'occhio destro.⁷²¹

Purtroppo, ci vorranno quasi quindici anni prima che l'opera del Viani sia valorizzata del tutto; subito dopo la morte dell'artista, infatti, seguono anni di prevalente silenzio sul lavoro del "pittore dei poveri", almeno fino al 1946/47, quando una prima mostra a Palazzo Strozzi apre a una riconsiderazione di Viani.

"Lorenzo Viani non va giudicato con il metro della sola pittura: egli porta con sé la storia e le vicende della società in questi ultimi decenni. Per questo forse ancora non possiamo giudicare serenamente la sua arte, che in ogni caso resterà come accurato e profondo documento della nostra società", si legge in un articolo di "Emporium" del 1950 dedicato alla Biennale.⁷²² Seguono numerose mostre e retrospettive, anche alla Biennale⁷²³ e alla Quadriennale, che consacrano la fama di Lorenzo Viani, definendolo uno dei massimi pittori del Novecento italiano.⁷²⁴

Il 1936 segna anche l'ultima partecipazione di Moses Levy alla Biennale prima del conflitto mondiale; l'artista tornerà a esporre a Venezia nel 1950. In questa occasione l'opera in mostra è una soltanto: il dipinto a olio ritratto dello *Scrittore Leonida Repaci*, nella Sala 46.⁷²⁵ L'opera è conservata oggi alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Viareggio,⁷²⁶ la stessa nella quale è esposta la collezione comunale dei dipinti di Viani, tra cui il celebre *La Benedizione dei morti del mare*.⁷²⁷ A differenza del quadro di Viani, il ritratto di Levy non viene acquistato direttamente alla Biennale dal Comune con l'intento di arricchire la collezione cittadina ma viene donato dagli eredi dell'artista nel 1998, assieme ad altre ventotto opere, una tavolozza e

⁷²¹ U. Ojetti, *I taccuini (1914 – 1943)*, op. cit., pp. 136-137

⁷²² M. Muraro, *La XXV Biennale di Venezia: il padiglione italiano. Le mostre retrospettive: Favretto, Rosso, De Fiori, Viani, Broglio, Bozzetti*, in "Rivista Emporium", n.669, vol. CXII, Istituto Italiano di Arti grafiche, Bergamo settembre 1950, p. 104

⁷²³ Tratto la mostra retrospettiva dedicata a Lorenzo Viani alla Biennale del 1950 in questa sede al Capitolo IV dove approfondisco l'operato del lucchese Carlo Lodovico Ragghianti, tra gli organizzatori della retrospettiva in questione, nell'ambito dell'esposizione veneziana.

⁷²⁴ E. Battisti, *A vent'anni dalla morte del maestro la pittura di Viani diventa "popolare"*, in "Corriere di Sicilia", Catania, 8 luglio 1955

⁷²⁵ *XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 151

⁷²⁶ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, a cura di A. Serafini, op. cit., p. 153

⁷²⁷ Nel Capitolo II approfondisco l'analisi dell'opera e riporto i documenti che attestano l'acquisto di questo quadro da parte del Comune di Viareggio per cominciare a formare un nucleo di opere cittadino per Viareggio e che oggi è la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani.

una foto che ritrae l'artista assieme all'amico di una vita Lorenzo Viani.⁷²⁸ I due artisti, legati da profonda amicizia, espongono per l'ultima volta insieme a Venezia nel 1936 e oggi è possibile ammirare le loro opere, conservate alla Galleria Lorenzo Viani di Viareggio, vicine, posizionate in sale adiacenti; il loro accostamento permette di rendersi conto pienamente della complementarità delle vedute viareggine raffigurate. Da una parte la Viareggio umile di Viani, popolata di lavoratori, poveri, vedove disperate e bambini orfani, il tutto ritratto quasi sempre con toni cupi; dall'altra la Viareggio variopinta di Levy, luogo di villeggiatura e di svago per eccellenza, con la sua passeggiata e i lussuosi stabilimenti balneari.

Alla successiva Biennale, nel 1938, per quanto concerne la partecipazione degli artisti lucchesi, capita più o meno la stessa situazione avvenuta nel 1932: soltanto uno di loro partecipa. Nel 1932 gli unici lucchesi ad esporre erano stati solo due: Lorenzo Viani e Arturo Dazzi, peraltro due artisti già ampiamente affermati, ormai degli *habitué* della Biennale e che in quell'occasione avevano avuto modo di esporre con due personali.⁷²⁹ Ironia della sorte, l'unico artista lucchese a esporre a Venezia nel 1938 è proprio un caro allievo del Viani: Ruggero Sargentini, pittore anch'egli originario di Viareggio, scelto dal maestro per far parte della schiera di collaboratori impiegati nella realizzazione dei dipinti per il Collegio di Ostia, durante la quale Viani perde la vita. Dalla scheda informativa conservata all'Archivio della Biennale, a Venezia, emerge una costante attività espositiva di Sargentini negli anni Trenta e, più in generale, nel periodo tra le due guerre: nel 1933 espone con una personale nella città d'origine, Viareggio e, nel 1937, vince, sempre a Viareggio, il Premio Lorenzo Viani, istituito poco dopo la morte dell'artista.⁷³⁰ Contrariamente a quanto si possa pensare, le opere di Sargentini non ricalcano lo stile vianesco, pur ritraendo molte vedute, in particolar modo, proprio di Viareggio. In realtà, altri luoghi della Versilia, così come i paesaggi lucchesi, fanno parte della sua produzione. In un articolo degli anni Cinquanta si sottolinea come l'allievo di Viani si astenesse dal riproporre i tratti caratteristici del maestro, quali l'estrema sintesi formale e il sacrificio di cromie gradevoli in cambio della trasmissione esasperata e più efficace del significato: "Pur

⁷²⁸ *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, a cura di A. Serafini, op. cit., pp. 151-153

⁷²⁹ Dazzi nel 1932 tiene una personale, per Viani invece preciso che non si tratta di una personale ma le sue opere ospitate sono piuttosto numerose tanto che si può di fatto pensare che stesse tenendo una piccola mostra tutta sua.

⁷³⁰ ASAC, Raccolta documentaria serie "Artisti", fascicolo "Ruggero Sargentini" n.38748

avendo assimilato l'arte del suo maestro non "vianeggia" affatto ed è dotato di indiscussa personalità".⁷³¹

Lo stretto contatto con Lorenzo Viani rimane tuttavia una delle esperienze più importanti della vita di questo pittore, tanto da divenire oggetto di una sua pubblicazione dal titolo "Lorenzo Viani e io", edita nel 1982.⁷³²

Nel 1938, alla sua prima partecipazione alla Biennale, Sargentini espone un dipinto a olio dal titolo *Periferia*; la sua attestazione alla Biennale però, così come le successive, risulta poco documentata, nonostante l'artista emerga rappresentando un'arte, quella lucchese, che, in realtà a Venezia manca totalmente. Questa assenza apre inevitabilmente un divario tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, in cui questi ultimi vedono un arricchirsi di nuove e importanti presenze di lucchesi alla Biennale, anche nei ruoli adibiti all'organizzazione della mostra.⁷³³

La Biennale del 1938, la ventunesima per la precisione, vede, tra i più importanti eventi ospitati, una retrospettiva di Auguste Renoir e, più di tutto, la grande mostra internazionale sul paesaggio del XIX secolo, naturale prosecuzione di quella sul ritratto del 1934.⁷³⁴ Viene con l'occasione riproposto e riattivato il concorso per la critica che non si teneva da molti anni. La collaborazione tra il presidente Giuseppe Volpi e il segretario generale Antonio Maraini continua a funzionare perfettamente negli anni Trenta e questa intesa, sempre aderente in maniera salda al regime fascista, si protrae anche nelle edizioni del 1940 e 1942, le ultime prima della catastrofe della seconda guerra mondiale che segna un divario anche sulla storia della Biennale.⁷³⁵ Volpi e Maraini restano alla dirigenza dell'Esposizione proprio fino a quando non ne viene determinata la sospensione per la seconda volta, a causa di un conflitto mondiale. In seguito alla catastrofe bellica, c'è voglia di mutamento: come la Biennale cambia l'organizzazione ai vertici, gli stessi artisti, colpiti dal corso dei tragici eventi, sviluppano una

⁷³¹ P. Bernardini, *La mostra del pittore Sargentini ai "Galli"*, in "Bollettino d'informazioni della Comm. Industria e Agricoltura di Pisa", 30 aprile 1957

⁷³² *I Sargentini: un bouquet di colori e coriandoli*, catalogo della mostra a cura di E. Dei (Viareggio, Villa Paolina), Pezzini, Viareggio 2011, pp. 13-14

⁷³³ Mi riferisco in questo caso, a Carlo Ludovico Ragghianti, importante personaggio lucchese e storico dell'arte; figura che approfondisco nel capitolo successivo, il quarto.

⁷³⁴ *XXI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1938*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1938, p. 71

⁷³⁵ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 35-36

prorompente voglia di cesura con il passato prebellico e, soprattutto, una volontà di rinascita, anche e segnatamente, in ambito artistico.⁷³⁶

⁷³⁶ E. Bassetto, *Il sistema dell'arte in Italia negli anni Trenta, tra centro e periferia*, in Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, *l'ambiente artistico del Novecento a Lucca*, op. cit., pp. 59-60

CAPITOLO QUARTO

Gli anni Quaranta e il Dopoguerra: dalle ultime Biennali di

Maraini alle prime di Rodolfo Pallucchini

(1940-1950)

4.1 Le ultime Biennali di Maraini: 1940-1942

Alla fine degli anni Trenta la Biennale è ancora ente autonomo e conclude il decennio totalmente affrancata dai vincoli comunali.

Tale apparente libertà, però, ha conseguenze implicitamente svantaggiose: l'ente è sotto il completo controllo del regime fascista che, all'epoca, governa il paese conducendolo gradualmente verso il disastroso conflitto mondiale. Infatti, il regio decreto legge del 21 luglio 1938-XVI, n. 217 attribuisce un nuovo ordinamento alla Biennale consacrando, di fatto, la struttura opprimente data dai controlli diretti dello Stato sull'amministrazione e sulla gestione dell'ente.⁷³⁷

Gli otto componenti del Consiglio di Amministrazione, così come i membri della Commissione Esecutiva e delle tre Sottocommissioni preposte all'Esposizione d'Arte Figurativa, alla Mostra d'Arte Cinematografica e alle manifestazioni d'arte drammatica e musicali dipendono tutti dagli apparati del regime. È un prezzo, questo, pagato volentieri dalla Biennale in cambio di un riconoscimento istituzionale che può porla al di fuori della limitante dimensione cittadina.⁷³⁸

Certo è che una simile condizione garantisce alla Biennale anche contributi adeguati al calibro delle manifestazioni da svolgere, i quali vengono subito utilizzati da Volpi e Maraini, ormai completamente affiatati nel loro operato, per l'organizzazione e l'allestimento degli eventi futuri.⁷³⁹

Tuttavia, nonostante le condizioni favorevoli allo svolgimento degli eventi, molte difficoltà appaiono all'orizzonte dato il ritmo incalzante con cui la guerra si avvicina.

⁷³⁷ M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, op. cit., pp. 16-17

⁷³⁸ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 35

⁷³⁹ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 135

Nel 1939 scoppia il conflitto e così, già durante quell'anno, i vertici della Biennale sono costretti a interrompere il corso di alcune attività. In settembre viene sospesa la Mostra Cinematografica a Lido di Venezia, così come ogni attività organizzativa per le mostre d'arte italiana all'estero. La Biennale Arte continua invece fino al settembre 1942, ancora organizzata da Volpi e da Maraini nelle ultime due edizioni del 1940 e 1942.⁷⁴⁰

Nonostante la tragedia bellica e il clima di tensione generale, la mostra viene aperta, concedendo al pubblico una piccola parentesi di conforto attraverso l'arte.⁷⁴¹ Dal punto di vista dei contenuti, però, le prime due edizioni degli anni Quaranta non spiccano per originalità ma denotano, ancora di più, l'estremo asservimento alle politiche fasciste attraverso la scelta di aderire a un conformismo accademico imposto. La Biennale di quel periodo subisce, perciò, un decadimento artistico che è in discontinuità con le edizioni precedenti.⁷⁴² Inoltre, si assiste a un impoverimento fisiologico di eventi dovuto al progredire e all'intensificarsi del conflitto che di lì a poco, avrebbe condotto a esiti tragici.

La Biennale del 1940, stando alla presentazione di Maraini sul catalogo di quell'edizione, cerca di svilupparsi in continuità con il percorso seguito nell'edizione precedente, ovvero con l'intenzione di "ospitare un complesso di mostre personali che valgano a riassumere le correnti e le tendenze artistiche del tempo".⁷⁴³

Si assiste, in effetti, all'allestimento di qualche retrospettiva e mostra individuale, così come all'apertura delle sale dedicate ai futuristi, incentrate sulla "Aeropittura" e sugli "Aeroritratti", curate da Tommaso Marinetti.⁷⁴⁴

Alcune sale ospitano il concorso dedicato al paesaggio veneziano, altre quello sul ritratto e altre ancora la rassegna sulle medaglie. Per quanto riguarda le partecipazioni internazionali, invece, è evidente che a essere presente è un numero minore di nazioni, dato il conflitto in espansione. Questo caratterizza naturalmente anche la Biennale successiva, del 1942; in tale occasione Maraini specifica, nella sua introduzione al catalogo, che sono stati chiamati a partecipare alla mostra soltanto i paesi che non sono nemici all'Italia in guerra.⁷⁴⁵

⁷⁴⁰ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 135

⁷⁴¹ *Direttive del Duce per la XXII Biennale di Venezia*, in "Il Corriere della sera", 16 aprile 1940

⁷⁴² M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, op. cit., pp. 40-41

⁷⁴³ *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1940, pp. 7-13

⁷⁴⁴ *Ivi*, pp. 179-183

⁷⁴⁵ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1942, p. 27

La ventitreesima Biennale ospita pochissime sezioni, tra di esse spiccano quelle dedicate alle opere più rappresentative della guerra in corso.⁷⁴⁶ Scrive Maraini nella sua introduzione:

Per porgere agli artisti la possibilità di dimostrare quanta parte essi prendono allo sforzo che il popolo italiano compie nella guerra attuale per raggiungere la vittoria, (La Biennale) ha deciso di destinare un intero padiglione per accogliere le opere di pittura, scultura ed incisione che alla guerra siano ispirate.⁷⁴⁷

Emerge complessivamente e in modo molto chiaro il clima di totale asservimento al partito fascista da parte della Biennale. Risulta evidente il consenso dato alla partecipazione dell'Italia alla guerra, esaltato dagli eventi ospitati tra le sale dell'esposizione e che vengono creati appositamente con l'intento di sostenere la classe politica dirigente. Tuttavia, nonostante gli sforzi di Volpi e Maraini nel continuare a tenere aperta l'esposizione veneziana, nel settembre 1942 ogni attività cessa completamente. L'Ente, però, in virtù del decreto legge 1938, rimane compatto e pronto a ricominciare quanto prima.

L'ultima riunione presieduta dal Conte Volpi ha luogo il 30 gennaio 1943 e, in quell'occasione, viene deciso di sospendere le attività e sciogliere il Consiglio, con Maraini dimissionario.⁷⁴⁸

La gestione dell'Ente passa, da allora in poi, a Giovanni Battista dall'Armi.⁷⁴⁹ Da quel momento e fino all'aprile del 1945, i giardini dell'esposizione diverranno il rifugio bellico per le attrezzature e le riprese cinematografiche della Cines e dell'Istituto Nazionale Luce. La decisione in merito viene presa dal Ministero della Cultura popolare repubblicano, trasferito a Venezia per garantire la sopravvivenza del cinema, nuova disciplina ormai affermata e utilizzata soprattutto a livello propagandistico e commerciale.⁷⁵⁰

⁷⁴⁶ *Panorama dell'arte italiana d'oggi alla XXIII Biennale di Venezia*, in "Il Corriere della sera", 21 giugno 1942

⁷⁴⁷ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1942, p. 21

⁷⁴⁸ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 36

⁷⁴⁹ *Ibidem*

⁷⁵⁰ *Ibidem*

4.1.1 La Biennale, gli artisti e il dramma bellico

L'ultima Biennale degli anni Trenta rappresenta, all'interno del percorso dedicato alle partecipazioni degli artisti legati alla città di Lucca alla rassegna veneziana, l'edizione con il minor numero di presenze lucchesi.

Il solo artista a partecipare è il pittore Ruggero Sargentini, allievo di Viani e, come lui, originario di Viareggio.⁷⁵¹

Nel 1940, però, la situazione cambia: emergono sia nuove partecipazioni che artisti già conosciuti all'interno del circuito espositivo della Biennale e ci sono, in tutto, cinque artisti lucchesi ammessi ad esporre.⁷⁵²

Tra loro spicca l'esordiente Renato Avanzinelli, che partecipa alla Biennale per la prima volta proprio in questa edizione, la ventiduesima. Avanzinelli è uno scultore originario di Lucca, dove nasce nel 1908; inizialmente si dedica alla scultura da autodidatta e a diciotto anni decide di frequentare lo studio del pittore e scultore Niccolò Codino⁷⁵³, divenendone allievo.⁷⁵⁴

Abilissimo scultore fin dalla giovane età, l'artista arricchisce la propria formazione con un lungo soggiorno in Francia, negli anni Trenta, dove lavora, addirittura, assieme a Marc Chagall nella realizzazione delle decorazioni per un teatro nella capitale francese.⁷⁵⁵

Domenico Acconci, in un articolo del 1958 dedicato proprio ad Avanzinelli, definisce l'artista un "valoroso scultore lucchese"⁷⁵⁶; in effetti, considerando il temperamento chiuso e il carattere molto riservato, tipico degli artisti di provincia, è notevole il modo in cui l'autore sia riuscito a portare avanti una carriera internazionale e colma di riconoscimenti.

Avanzinelli partecipa a tre Biennali, due Quadriennali e a numerose mostre internazionali, mettendosi in evidenza come scultore e incisore ma affermandosi, soprattutto, come medaglista.⁷⁵⁷ Il valore di questo artista risiede naturalmente e prima di tutto, nelle sue opere:

⁷⁵¹ Rimando, per le partecipazioni degli artisti lucchesi riguardanti le ultime Biennali degli anni Trenta, al capitolo terzo, paragrafo 3.4 *La presenza dei lucchesi alle ultime Biennali degli anni Trenta: 1934 – 1938*.

⁷⁵² Mi riferisco, in particolare, a Giuseppe Ardinghi, Mari Di Vecchio e Ruggero Sargentini, già ospitati alla Biennale in precedenza.

⁷⁵³ Niccolò Codino partecipa una volta soltanto alla Biennale di Venezia, nel 1930, anche se negli anni successivi tenta di essere ammesso dalla Giuria di accettazione, senza, tuttavia, riscontrare alcun successo. Questa figura è analizzata nel terzo capitolo, al paragrafo 3.2.2 *Nuovi artisti lucchesi alla Biennale del 1930 e del 1932*.

⁷⁵⁴ *Renato Avanzinelli scultore. Nel centesimo anniversario dalla nascita*, catalogo della mostra a cura di A. D'Aniello (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi), Pacini Fazzi editore, Lucca 2008, p. 6

⁷⁵⁵ M. Lepore, *Gallerie milanesi*, in "Corriere d'informazione-Milano", 18 dicembre 1963

⁷⁵⁶ D. Acconci, *Renato Avanzinelli*, in "Arti-Lodi", 24 dicembre 1958

⁷⁵⁷ Ibidem

sculture in cemento, bronzo, legno e terracotta, incisioni e medaglie. Avanzinelli realizza i suoi lavori ispirandosi alla quotidianità, utilizzando un linguaggio realistico e scarno, dove, nonostante ciò, la semplicità dei temi viene restituita al pubblico intrisa di un tono solenne e dignitoso.⁷⁵⁸

La ricerca formale a cui Avanzinelli si dedica ha origine negli anni Trenta, periodo nel quale lo scultore è impegnato nello studio della vita quotidiana, degli affetti, del lavoro, della gente comune e dello sport.⁷⁵⁹ Quest'ultimo aspetto è in linea con quanto accade in quel periodo, quando la disciplina sportiva, promossa politicamente dal partito fascista, diventa un vero e proprio filone iconografico dell'arte italiana.

Gli artisti si rendono conto che il genere di figura impegnata in gesti sportivi è affascinante nella sua resa formale e, di conseguenza, guadagna un notevole successo. Non è un caso, dunque, se alla Biennale del 1940 Avanzinelli partecipa con un'opera dal titolo *Il Nuoto*.⁷⁶⁰ L'opera viene esposta nella Sala 27, che è parte degli spazi adibiti al "Concorso della medaglia" e infatti, si tratta di una medaglia realizzata in bronzo.⁷⁶¹

Da sottolineare che un ulteriore filone della produzione, affrontato spesso dallo scultore lucchese, risulta la rappresentazione del soggetto sacro, nel quale, tende a un misticismo che riecheggia le statue gotiche delle cattedrali francesi: con occhi grandi, assorti e visi allungati.⁷⁶² Tuttavia, alla Biennale di Venezia, Avanzinelli non parteciperà mai con opere a tema sacro, prediligendo l'iconografia sportiva anche nelle successive partecipazioni: nel 1954 partecipa con *Caccia*⁷⁶³ e nel 1956 espone *Pesca*,⁷⁶⁴ entrambe medaglie realizzate in gesso patinato.

Alla Biennale, Avanzinelli non ottiene mai premi o riconoscimenti, cosa che, in ogni caso, avviene al di fuori del contesto veneziano, soprattutto in Toscana; negli anni Trenta vince, a

⁷⁵⁸ Renato Avanzinelli scultore. *Nel centesimo anniversario dalla nascita*, catalogo della mostra a cura di A. D'Aniello, op. cit., p. 3-4

⁷⁵⁹ Ibidem

⁷⁶⁰ *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 118

⁷⁶¹ Come evidenziato nel paragrafo 4.1 *Le ultime Biennali di Maraini: 1940 e 1942*, le Biennali, nel pieno del periodo bellico, continuano a proporre un'arte fortemente legata, ancora, a quella promossa dal governo nazionale fascista; questo di Avanzinelli ne è un esempio, vista la scelta della rappresentazione di una scena sportiva, tra i generi maggiormente apprezzati negli anni Trenta.

⁷⁶² T. Longaretti, *Cronache d'arte della settimana-Sculture di Renato Avanzinelli*, in "Il popolo cattolico", 16 marzo 1946

⁷⁶³ *XXVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1954*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1954, p. 128

⁷⁶⁴ *XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1956*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1956, p. 130

Lucca, il “Premio Caselli”, istituito pochi anni prima per celebrare la memoria di Alfredo Caselli, noto ai lucchesi per essere il droghiere protettore delle arti e degli artisti.⁷⁶⁵

Sede di questo premio, che è illustre per i cittadini lucchesi dell’epoca, è naturalmente il Caffè Di Simo, frequentato assiduamente, tra gli altri, da Mari Di Vecchio e Giuseppe Ardinghi. Questi due artisti continuano a partecipare alla Biennale e vi presenziano nel 1940.⁷⁶⁶

Entrambi i coniugi espongono nelle sale adibite al “Concorso del ritratto”, cui vengono ammessi previa accettazione della giuria.⁷⁶⁷ Del *Ritratto* esposto da Mari Di Vecchio nel 1940, seconda e ultima partecipazione di questa artista alla Biennale, è conservata una riproduzione fotografica nell’archivio della Biennale a Venezia (**Fig. 34**).⁷⁶⁸ La figura ritratta nel quadro, una giovane donna seduta che non guarda in direzione dello spettatore ma altrove, con sguardo alquanto preoccupato e perso, è in antitesi rispetto al *Ritratto* esposto dalla Di Vecchio alla Biennale del 1936 (**Fig. 33**). Nell’opera esposta precedentemente la donna ritratta è in piedi, frontale, dalla postura salda e osserva dritto davanti a sé con decisione inconfondibile.

Questa differenza così sottile ma marcata tra due dipinti dello stesso genere, porta inevitabilmente a notare come il preoccupante clima bellico, che gli artisti stanno vivendo, venga inglobato nei loro lavori. L’espressione inquieta della donna dipinta dalla Di Vecchio potrebbe essere la sua e quella di innumerevoli altre donne che al tempo si trovano a vivere sulla propria pelle il dramma della guerra; un trauma che segna indissolubilmente la vita delle persone e di questi artisti, che da quel momento in poi si esprimono con maggiore turbamento.⁷⁶⁹

Anche Giuseppe Ardinghi non è immune allo sconvolgimento dato dalla catastrofe bellica: nel 1940 riesce a partecipare alla Biennale con *Ritratto di giovinetta*,⁷⁷⁰ prima di vedersi costretto a partire per il fronte.

È la moglie Mari Di Vecchio a occuparsi di presentare alcune opere del marito alla Biennale del 1942; la donna, invece, comincia gradualmente ad allontanarsi dalla scena pubblica,

⁷⁶⁵ Per la Storia del Caffè Di Simo e del suo illustre proprietario Alfredo Caselli, rimando al paragrafo 3.2.1 *Artisti a Lucca negli anni Trenta: Il cenacolo del Caffè di Simo* del Capitolo III, dove spiego anche la nascita del celebre “Premio Caselli”.

⁷⁶⁶ Le prime partecipazioni dei due pittori risalgono agli anni Trenta, perciò, anche in questo caso, per approfondimenti sulle loro prime partecipazioni alla Biennale rimando al Capitolo III.

⁷⁶⁷ *XXII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 37-38

⁷⁶⁸ ASAC, sezione “Fototeca-Artisti”, cartella n. 390

⁷⁶⁹ E. Bassetto, *Il sistema dell’arte in Italia negli anni Trenta, tra centro e periferia*, in *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l’ambiente artistico del Novecento a Lucca*, catalogo della mostra a cura di A. Trabucchi, op. cit., pp. 61-62

⁷⁷⁰ *XXII Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 192

rimanendo nell'ombra del coniuge e apparendo soltanto in qualche mostra locale, con poche personali all'attivo nel dopoguerra.⁷⁷¹

Il dipinto presentato da Ardinghi alla Biennale del 1940, un *Ritratto di giovinetta*⁷⁷² di cui purtroppo non abbiamo fotografie, fa parte di una fase di raccoglimento interiore dell'artista, anche lui toccato profondamente dagli orrori del conflitto mondiale. I ritratti iniziano a essere avvolti nella penombra, intonati da pochi e bassi colori, con le figure sempre imperniate sul sostegno deciso delle forme.⁷⁷³

C'è da dire che sia Ardinghi che la moglie non smettono mai di dedicarsi al paesaggio, ritraendo gli amati scenari sul mare della Versilia: scelta questa che diviene una sorta di parentesi serena all'interno delle preoccupazioni quotidiane date dalla realtà che li circonda.

All'epoca, come già menzionato in precedenza, Carlo Carrà soggiorna spesso in Versilia e, difatti, la sua pittura risuona in quella degli artisti lucchesi suoi contemporanei. Sia Ardinghi che Di Vecchio emulano i tratti realizzati dall'artista milanese, risolti in “meditate scansioni di forma-colore elaborate allora da Carrà per dipingere visioni imponenti e misteriose di quella terra lambita dal mare, avvolte in silenzi rarefatti.”⁷⁷⁴

Sempre nella sezione “Concorso del ritratto”, espone Pellegrino Lamberti, un pittore di cui si hanno, purtroppo, scarse notizie. Originario di Borgo a Mozzano, in provincia di Lucca, Lamberti nasce nel 1894; è allievo di Alceste Campriani all'Istituto di Belle Arti di Lucca e completa la sua formazione a Roma come decoratore.⁷⁷⁵

La prima personale di questo artista si tiene a Lucca all'Hotel Universo e risale al 1940, anno che coincide con la sua prima e unica partecipazione alla Biennale di Venezia.⁷⁷⁶

Il Ritratto di Oreste Tomei è l'opera che Lamberti espone a Venezia.⁷⁷⁷ Il dipinto ritrae l'amico, anch'egli pittore lucchese.

Lamberti si dedica assiduamente al paesaggio ma emerge soprattutto come ritrattista e la stampa locale osserva su di lui:

⁷⁷¹ *La pittura di Mari di vecchio*, Accademia lucchese di scienze, op. cit., p. 12

⁷⁷² *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 192

⁷⁷³ S. Bietoletti, *Giuseppe Ardinghi pittore*, in “Luk”, n.11, gennaio-giugno 2005, p. 54

⁷⁷⁴ Ibidem

⁷⁷⁵ *Arte a Lucca 1900-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Borelli (Lucca, Palazzo Mansi), op. cit., p. 12

⁷⁷⁶ M. Carlesi, *La mostra personale del pittore Lamberti*, in “L'artiglio-Lucca”, 10 febbraio 1940

⁷⁷⁷ *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 205

Ma in verità, la pittura dove il Lamberti più ci piace, è quella dei suoi ritratti. Sembra che dinanzi alla figura il suo impegno si accresca ed il dipinto si serri maggiormente in unità stilistica. [...] Nei disegni ritroviamo la personalità del Lamberti, che come già abbiamo accennato, si rivela in una calma e sensibile facoltà descrittiva, verniciata quasi sempre, da una tenera vena sentimentale. [...] Ai meriti artistici di Pellegrino Lamberti, va aggiunto infine, una virtù: la moderazione, che non manca mai nell'opera di questo pittore di Lucchesia.⁷⁷⁸

I soggetti prediletti da Lamberti sono, in definitiva, il paesaggio e il ritratto e come ricorda l'artista Giuseppe Ardinghi in occasione di una mostra postuma dell'artista, la sua pittura “si riconosce subito come toscana per una antica fedeltà al disegno e al chiaroscuro, e quel cercare la luce attraverso i grigi e i colori smorzati.”⁷⁷⁹

Lamberti continua, negli anni Quaranta, a esporre con poche personali e partecipa, nel 1943, alla IV Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma: è la sua ultima partecipazione rilevante nel contesto artistico nazionale prima della morte, che avviene nel 1948.⁷⁸⁰

A concludere le partecipazioni degli artisti lucchesi alla ventiduesima Biennale è Ruggero Sargentini, pittore di Viareggio e allievo di Lorenzo Viani, già conosciuto alla Biennale del 1938, la prima a cui aveva partecipato. In questa occasione Sargentini espone nella sezione “Concorso del paesaggio veneziano”, nella Sala 8 e propone la veduta *Da Santa Lucia-Venezia*.⁷⁸¹

L'artista non manca neppure alla Biennale successiva, del 1942, assieme ad altri pittori conterranei che continuano ad assicurare una non trascurabile presenza lucchese a Venezia. Sargentini espone il dipinto *Vigilanza Costiera*, tornando a proporre le vedute della sua città natale, Viareggio; l'opera fa parte del Padiglione dei Concorsi, una delle poche sezioni che vanno a costituire la ventitreesima Biennale, aperta nel difficile periodo bellico.⁷⁸²

Nelle stesse sale, sono esposti anche i dipinti di Giuseppe Ardinghi, che per la prima volta fa parte degli artisti ufficialmente invitati all'Esposizione.⁷⁸³

⁷⁷⁸ M. N., *La mostra del pittore Lamberti all'Universo*, in "Il Telegrafo", 6 febbraio 1940

⁷⁷⁹ G. Ardinghi, *Mostra in memoria di Pellegrino Lamberti*, in "Il Nuovo Corriere", 15 novembre 1948

⁷⁸⁰ Ibidem

⁷⁸¹ *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 66

⁷⁸² Ivi, p. 210

⁷⁸³ A proporre le opere da esporre, ricordiamo, è la moglie Mari Di Vecchio, dato che l'artista è al tempo costretto a partire per il fronte.

Nell' archivio della Biennale a Venezia è presente la lista ufficiale degli artisti invitati, nella quale figura il nome di Ardinghi con accanto i titoli delle opere scelte per l'esposizione.⁷⁸⁴

I quadri del celebre artista lucchese sono sei in tutto e, se escludiamo il caso del più illustre Lorenzo Viani, è la prima volta che un pittore proveniente da Lucca espone un numero così alto di opere. Sempre nel Fondo storico dell'archivio della Biennale è presente la lista delle opere vendute durante la ventitreesima esposizione, tra le quali appaiono due dei quadri esposti da Ardinghi: *Paesaggio e Paesino*.⁷⁸⁵ Oltre a questi, l'artista espone due vedute, *Olivi e Casa di campagna* e, infine, due ritratti: *Giovinetta e Giovane Contadina*. Tutte le opere sono collocate nel padiglione Italia.⁷⁸⁶

Nel padiglione del Regio Esercito espone, invece, la cognata di Ardinghi: Giorgina Bertolucci Di Vecchio.⁷⁸⁷

Questa artista nasce a S. Ginese, nel Comune di Capannori, nel 1899, un anno prima rispetto alla sorella Mari Di Vecchio; come quest'ultima, anche Giorgina compie gli studi artistici a Lucca, presso l'Istituto Augusto Passaglia, e si perfeziona all'Accademia di Firenze, sotto la guida di Felice Carena.⁷⁸⁸ Il talento della giovane non tarda a manifestarsi e, negli anni Trenta, la porta ad affermarsi soprattutto sulla scena artistica milanese, dove è conosciuta in particolar modo come ritrattista.

Numerosi esponenti della borghesia di Milano commissionano alla Bertolucci Di Vecchio i ritratti di famiglia ma non solo: la pittrice è nota anche alle istituzioni pubbliche locali, con cui collabora, tra le quali figurano l'Ospedale Maggiore e il Pio Albergo Trivulzio.⁷⁸⁹

Nel 1936, in occasione della mostra Sindacale lombarda, il suo dipinto *Annunciazione* ha un notevole successo, tanto che viene acquistato dall'Accademia di Belle Arti di Brera perché caratterizzato “nella sua severa e sobria semplicità, da estremo rigore formale”.⁷⁹⁰

Sempre negli anni Trenta, l'artista decide di trasferirsi definitivamente nel capoluogo lombardo, visto il successo di pubblico e committenza; proprio per questo clamore nella cronaca

⁷⁸⁴ ASAC, Fondo storico, Serie “Scatole nere Arti visive 1895-1944”, faldone b.135

⁷⁸⁵ ASAC, Fondo storico, Serie “Scatole nere Arti visive 1895-1944”, faldone b.134. Naturalmente sono annotati anche i nomi dei rispettivi acquirenti: un certo Dr. Giorgio Rivetti per *Paesaggio* e il Dr. Camillo Grandini per *Paesino*.

⁷⁸⁶ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, op. cit., p.104

⁷⁸⁷ Ho introdotto brevemente questa artista durante l'approfondimento della pittrice Mari Di Vecchio, sua sorella e moglie di Ardinghi. Per questi accenni rimando al paragrafo 3.4 *La presenza dei lucchesi alle ultime Biennali degli anni Trenta: 1934 – 1938*.

⁷⁸⁸ E. Bassetto, *Presenze femminili nell'arte lucchese del primo Novecento*, in “Luk”, op. cit., pp. 34-35

⁷⁸⁹ Ibidem

⁷⁹⁰ Ibidem

dell'epoca si legge “Giorgina Bertolucci, da quanto ha esposto ora a Milano, ha dimostrato troppe buone qualità per non avere molte speranze di sicuri sviluppi”.⁷⁹¹

Il trasferimento a Milano determina una frattura pressoché definitiva con l'ambiente lucchese, anche se la pittrice continua a partecipare, negli anni successivi, ad alcune Sindacali toscane.

Nella sua terra natale, intanto, sono molti a celebrare l'affermazione di questa artista e sono numerosi gli articoli della stampa locale che negli anni Trenta e anche successivamente, ne esaltano il successo. La sua prima personale a Milano nel 1934 ha un eco notevole a Lucca e i giornali ne parlano con orgoglio: “Complimenti sincerissimi alla nostra valorosa concittadina, per questo suo nuovo, chiaro successo”,⁷⁹² si legge su “L'Artiglio”, sezione di Lucca.

Nel 1939 la Bertolucci Di Vecchio si afferma, ancora una volta, con forza, tenendo un importante personale presso la storica galleria Gian Ferrari di Milano.

A riprova di quanto la stampa lucchese sottolineasse il notevole successo raggiunto da una concittadina al di fuori dei confini toscani, sempre su “L'Artiglio”, sezione lucchese, appare una descrizione dettagliata della mostra che esalta alcune cifre stilistiche della sua pittura:

Quello che prima di ogni altra cosa colpisce nella pittura di Giorgina Bertolucci di Vecchio è un certo senso virile dell'arte, una larghezza della visione pittorica, un osservare le forme per masse anziché per particolari, una ricerca intensa di giungere al fatto plastico per coglierlo nella sua totalità e nella sua significazione più profonda. Eccelle soprattutto nel ritratto, dove [...] l'equilibrio tra la forma e il colore trova una conciliazione tra questi due poli opposti dell'arte.⁷⁹³

Il ritratto e lo studio di figura sono i generi di punta della Bertolucci Di Vecchio e, nel 1942, fa il suo primo ingresso come partecipante alla Biennale di Venezia con il dipinto *Figure*, esposto al padiglione del Regio Esercito.⁷⁹⁴

Tra le sezioni della Biennale 1942 vi è il padiglione dei concorsi, nel quale figurano altri tre artisti lucchesi partecipanti quell'anno, tutti neofiti dell'esposizione.

Uno di loro è Giulio Marchetti, il più “anziano” tra i lucchesi alla Biennale del 1942; egli, infatti, ha già superato i cinquant'anni quando si appresta a partecipare alla celebre esposizione

⁷⁹¹ G. Tallone, *Giorgina Bertolucci Di Vecchio*, in “Corriere padano”, 20 marzo 1934

⁷⁹² *Una pittrice lucchese*, in “L'Artiglio-Lucca”, 23 marzo 1934

⁷⁹³ G. Cerrina, *La mostra della pittrice Bertolucci alla galleria Gian Ferrari di Milano*, in “L'Artiglio-Lucca”, 1 aprile 1939

⁷⁹⁴ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 172

di Venezia ed è tra le file di artisti che sono stati allievi di Alceste Campriani all'Istituto d'Arte di Lucca.⁷⁹⁵ Il fatto che Marchetti si affacci alla Biennale nel periodo più maturo della sua carriera non ne scalfisce l'indiscusso successo in campo artistico, soprattutto toscano, guadagnato nei decenni precedenti: negli anni Venti espone un'antologica a Carrara, più personali a Firenze, Lucca ma anche all'estero, a Tunisi.⁷⁹⁶

Molte opere di Marchetti, di chiaro stampo macchiaiolo, data la sua formazione toscana sulla scuola di Campriani, vengono acquistate da Accademie, Musei e anche da committenti esteri; si legge, infatti, sulla stampa dell'epoca:

Stupenda facilità di esprimersi, che, appunto, è immediatamente comprensibile a tutti e gradevole e straordinariamente pastosa e robusta la sua pittura. Abile sia nella ritrattistica che come paesaggista. Pittura di una schietta e aperta parlata, che trova l'antica radice nel buon ceppo macchiaiolo.⁷⁹⁷

Con il trascorrere del tempo, naturalmente, la pittura di Marchetti muta e si fa più moderna; l'artista non è immune alle sollecitazioni della critica dell'epoca sul suo operato; sono, in particolare, i suggerimenti di Ugo Ojetti, con il quale intrattiene una corposa corrispondenza, oggi conservata, in parte, presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, a spingere Marchetti in direzione di un aggiornamento.⁷⁹⁸ In particolare, Ojetti sprona l'artista ad attuare, nella sua pittura, una sintesi tra la tradizione nazionale ottocentesca e la modernità cezanniana. Oltre a queste sollecitazioni, Marchetti prende spunto anche dagli insegnamenti di Felice Carena, che rimarca costantemente l'importanza dello studio del passato e dei suoi principali artisti, per poi darne una rilettura in chiave moderna.⁷⁹⁹

Tutti questi spunti di riflessione tecnica trovano grande accoglienza nella produzione del pittore e, nel 1932, né da prova con una importante personale al Circolo Lucchese, nella quale dimostra di aver affiancato la modernità pittorica recente al passato, ormai profondamente interiorizzato.

⁷⁹⁵ Per un approfondimento sulla figura di Alceste Campriani, artista di rilevante importanza per il contesto artistico lucchese di inizio Novecento, e delle sue partecipazioni alla Biennale di Venezia, rimando al Capitolo I e II.

⁷⁹⁶ L. Servolini, *Giulio Marchetti*, in "Notiziario d'Arte", Roma, 1 ottobre 1951

⁷⁹⁷ Ibidem

⁷⁹⁸ *Giulio Marchetti. Sfumature di sentimento in un pittore del '900*, catalogo della mostra a cura di C. Toti (Firenze, Palazzo Giugni Frascchetti), Polistampa, Livorno 2017, p. 25

⁷⁹⁹ Ibidem

Successivamente, l'artista si apre anche agli influssi di Carlo Carrà che negli stessi anni è assiduo frequentatore della Versilia, dove partecipa e organizza molti degli eventi artistici dell'epoca, contribuendo ad alimentare la crescita degli artisti lucchesi che, infatti, emergono sempre di più sul panorama nazionale.⁸⁰⁰

Sono numerosi gli articoli dedicati a Marchetti e alla sua carriera, così come le testimonianze, che risalgono soprattutto agli anni Cinquanta, specialmente nel corso delle tante personali ed esposizioni a cui partecipa, in Toscana, a Venezia e a Milano.⁸⁰¹

Nonostante i numerosi successi, però, la partecipazione di Marchetti alla Biennale di Venezia non assume grande rilevanza e non viene molto sottolineata dalla stampa nonostante costituisca, senza dubbio, un coronamento alla carriera dell'artista. Negli anni della partecipazione alla Biennale, l'inizio dei Quaranta, Marchetti approda a un linguaggio molto umano e malinconico e questo si riflette anche in *La piccola italiana*, esposto alla Biennale. Il dipinto raffigura una giovane seduta e con lo sguardo perso nel vuoto, assorta nei suoi pensieri e nelle sue riflessioni interiori; Marchetti mette in scena "un'eroicità tutta domestica"⁸⁰² che è tipica, al tempo, anche delle opere di altri artisti lucchesi.⁸⁰³

Un altro artista che si afferma a Milano, come è successo a Giorgina Bertolucci Di Vecchio, anche se in maniera meno eclatante, è Vincenzo Gasperetti, anche lui alla sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1942, al padiglione dei Concorsi.⁸⁰⁴

Gasperetti è uno scultore originario di Lucca ma completa la sua formazione artistica all'Accademia di Carrara, dove è allievo di Arturo Dazzi. Appena uscito dall'Accademia vince

⁸⁰⁰ *Giulio Marchetti. Sfumature di sentimento in un pittore del '900*, catalogo della mostra a cura di C. Toti, op. cit., p. 28

⁸⁰¹ Nel 1951 espone a Venezia, alla Galleria d'arte Ongania a S. Marco tra aprile e maggio. La presentazione sull'invito è scritta da Felice Carena: si capisce la profonda amicizia che c'è tra i due. Carena lo definisce "un sensibile" che nella pittura non tradisce i suoi sentimenti e questo è lodevole perché non segue le mode vane ed effimere come gli altri. A tal proposito Carena cita una frase di Delacroix che dice "Le opere d'arte non invecchierebbero mai se fossero impresse di un vero sentimento, il linguaggio delle passioni e i moti del cuore sono sempre gli stessi, quelli che danno un marchio di vecchiezza sono gli ornamenti accessori che la moda consacra e che ordinariamente contribuiscono a consacrare il successo, che sarà fatalmente caduco."

A Milano espone nel 1954 con una grande personale alla Galleria d'arte Cairoli ed è presente un invito alla mostra nel fascicolo personale dell'artista, nella raccolta documentaria di ASAC a Venezia (cartella n. 26634). Sono però tante le esposizioni cui Marchetti partecipa, soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. Queste poche citate, seppur di notevole importanza per un artista che viene da un piccolo centro artistico come Lucca, rappresentano la minima parte di un insieme molto più ampio.

⁸⁰² *Giulio Marchetti. Sfumature di sentimento in un pittore del '900*, catalogo della mostra a cura di C. Toti, op. cit., p. 29

⁸⁰³ Il riferimento è, in particolare, ai ritratti esposti alla Biennale di Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio; anche questi dipinti sono, infatti, intrisi della stessa aura domestica malinconica e pensierosa ma al tempo stesso solenne e nobilitante per i personaggi raffigurati.

⁸⁰⁴ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 219

alcuni concorsi toscani di scultura e nel 1939 si trasferisce a Milano per lavorare con lo scultore Arrigo Minerbi. Stando a una parte della cronaca dell'epoca, però, nei primi anni di carriera Gasperetti stenta a emergere per originalità.⁸⁰⁵ Alcuni critici e giornalisti, soprattutto negli anni Trenta, quando il giovane è agli inizi della sua carriera, poco più che ventenne, lo ritengono troppo perso a "ricalcare" lo stile del suo maestro anziché impegnarsi nella composizione di un proprio linguaggio; una fissità che certamente è avvertita da Gasperetti, il quale, comunque, riesce a sbloccare la sua creatività nel decennio successivo.

La conferma di Gasperetti come artista viene ottenuta proprio con l'ammissione alla Biennale di Venezia del 1942: per lui il primo e più alto riconoscimento mai ottenuto fino ad allora.⁸⁰⁶ Seguiranno, negli anni Quaranta, alcune partecipazioni alla Biennale di San Paolo del Brasile, di Buenos Aires e anche alla Quadriennale di Roma.⁸⁰⁷

Gasperetti partecipa alla Biennale di Venezia soltanto una volta, nel 1942 e in quell'occasione espone un bassorilievo dal titolo *Lieto evento nel rifugio antiaereo* (**Fig. 35**). L'opera raffigura la nascita di un bambino in un rifugio sotterraneo, proprio durante un bombardamento aereo. L'espressività del bassorilievo è notevole: dai gesti affrettati delle figure e dai loro volti, caratterizzati da sguardi colmi di paura, si capisce che le tre donne, intente ad assistere la partoriente, sono fortemente turbate dai bombardamenti che avvengono fuori. Il terrore è palpabile nel gruppo di figure sulla sinistra, apparentemente non coinvolto nel parto.

Se, da una parte, è evidente l'influenza stilistica di Arturo Dazzi, dall'altra emerge chiaramente il riferimento allo scultore Arturo Martini, d'ispirazione anche ad altri artisti lucchesi dell'epoca come Gaetano Scapecchi, presente alla Biennale negli anni Trenta. In particolare, è la figura sdraiata della partoriente a richiamare lo stile di Martini, non solo attraverso la razionalizzazione formale e la costruzione geometrica ma considerando anche il modellato morbido ed espressivo.⁸⁰⁸ L'opera è molto interessante se messa in relazione con un dipinto, presente alla Biennale dello stesso anno, esposto nello stesso padiglione dei Concorsi.⁸⁰⁹

Si tratta di *Donne nel ricovero*, del viareggino Alfredo Catarsini, un altro dei lucchesi a fare il suo ingresso alla Biennale nel 1942.

⁸⁰⁵ G. Alessandrini, *Discorso su Vincenzo Gasperetti dedicato a tutti i giovani artisti*, in "Lo scultore e il marmo", Milano 7 aprile 1938

⁸⁰⁶ G. Alessandrini, *Giovani artisti versiliesi: Vincenzo Gasperetti*, in "L'Artiglio-Lucca", 1 agosto 1942

⁸⁰⁷ G. Giannelli, *Almanacco versiliese*, vol. II, Pezzini, Viareggio 2005, p.559

⁸⁰⁸ Ibidem

⁸⁰⁹ *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 214

Come nel bassorilievo di Gasperetti, il dipinto in questione raffigura l'atmosfera di preoccupazione che invade la quotidianità di donne e bambine rinchiusi in un rifugio antiaereo durante un bombardamento. Una bambina si stringe spaventata al petto della madre seduta, mentre le altre donne in piedi si adoperano a proteggere la bimba dal frastuono delle bombe. Colpisce la figura della donna centrale, in piedi, in procinto di avvolgere con un lenzuolo la madre e la piccola: il lenzuolo è elemento centrale anche nel bassorilievo di Gasperetti e, in entrambe le opere, sembra fungere da spartiacque tra l'angolo più raccolto e protetto del rifugio, più lontano dall'ingresso e la parte più esposta al pericolo, dove prevalgono l'ansia e la paura. Come nell'opera di Gasperetti, in cui la madre che ha appena partorito è protetta e isolata dal resto delle figure grazie al lenzuolo, così, in quella di Catarsini, la mamma con la bimba in grembo è separata dalle altre donne della scena; sono tutte donne spaventate, in preda alla disperazione, accomunate da uno sguardo perso al di fuori della scena raffigurata, verso l'esterno, in cui rimbombano i rumori della guerra in corso.

Il dipinto originale di Catarsini, ammesso alla Biennale, fa parte della collezione privata dei suoi eredi, curata dalla nipote Elena Martinelli e attualmente si trova in restauro.⁸¹⁰ Esiste, però, una versione preparativa del quadro, fedele in ogni sua parte compositiva all'originale e grazie a questa (**Fig. 36**), esposta di recente in una mostra su Alfredo Catarsini presso il Palazzo delle Esposizioni di Lucca, è stato possibile svolgere un confronto con il bassorilievo di Gasperetti.⁸¹¹

Alfredo Catarsini rappresenta uno dei pittori viareggini più amati e conosciuti dal pubblico toscano, assieme a Lorenzo Viani.

Nato nel 1899 da un'umile famiglia di armatori marittimi, Catarsini perde la madre quando ancora è un bambino e così, a nove anni, viene affidato agli zii che immediatamente lo imbarcano su un veliero di loro comando sulla rotta Cagliari - Civitavecchia per fargli prendere posto nell'impresa di famiglia. Il piccolo Catarsini soffre molto questa decisione, essendo già orientato verso il mondo dell'arte e così gli zii, suoi tutori, decidono di fargli seguire la sua

⁸¹⁰ Elena Martinelli è la figlia di Mity Catarsini, primogenita del pittore, e curatrice della collezione di famiglia, nonché della Fondazione Alfredo Catarsini, creata nel 2020 con lo scopo di promuovere mostre ed eventi dedicati al pittore, suo nonno. La sede della fondazione è lo studio originale dell'artista, all'ultimo piano di Villa Paolina a Viareggio e qui è conservato anche tutto l'archivio di Alfredo Catarsini, risistemato di recente e ultimamente sempre più valorizzato con eventi e conferenze.

⁸¹¹ La mostra in questione, dal titolo *Alfredo Catarsini: dalla darsena alla linea gotica. Paesaggi, figure e grandi composizioni pittoriche (1917-1945)* è stata ospitata a Lucca nella primavera del 2022. In questa occasione è stato possibile osservare la versione preparatoria finale del dipinto.

passione. Nel 1914 il giovane intraprende gli studi al Regio Istituto di Belle Arti a Lucca e si diploma nel 1919.⁸¹²

Durante gli anni di formazione Catarsini conosce e frequenta Lorenzo Viani con il quale darà vita a un rapporto fondato su un'intensa stima reciproca. Viani, per Catarsini, sarà sempre un maestro e una figura di riferimento.⁸¹³ Nel 1920 Catarsini rientra dal servizio di leva in Marina e nel 1923 si sposa, a Viareggio.

In questa città resterà sempre, dedicandosi di giorno in giorno alla propria ricerca artistica. Catarsini è essenzialmente un attento osservatore dell'ambiente in cui vive:

Le spiagge, le marine, gli angoli delle darsene, le vecchie povere case e gli abitanti della Viareggio più vera e popolare. Catarsini non sarà mai un pittore mondano, il bel mondo che frequenta Viareggio nei mesi estivi non gli interessa; la sua è e sarà sempre una pittura interiore, fondata sulla sensibile osservazione della natura umana e del paesaggio della Versilia, di cui avverte tutta la bellezza e la sottile malinconia.⁸¹⁴

Alla fine degli anni Venti, l'artista emerge partecipando ad alcune esposizioni di rilievo quali l'Esposizione Nazionale dell'Arte del Paesaggio a Bologna e la Prima Mostra d'Arte Regionale Toscana, nel 1928; al 1929 risale, invece, la sua prima mostra personale a Viareggio, nelle sale di Villa Paolina. In quegli anni Catarsini si avvicina alla pittura del Primitivismo e al Richiamo all'Ordine; inizia a frequentare la cerchia di artisti attorno al Caffè Il Quarto Platano a Forte dei Marmi ed espone in sempre più occasioni.

Nel 1934 l'artista è presente alla Prima Mostra Estiva viareggina nei locali del Kursaal, cui partecipa anche alle edizioni successive.⁸¹⁵ Nel 1935 il pittore partecipa anche alla Seconda Mostra d'Arte versiliese, al Palazzo del Littorio di Pietrasanta, dov'è presente Lorenzo Viani con dieci opere.⁸¹⁶ Le opere di Catarsini suscitano talmente tanta ammirazione che, nel 1936,

⁸¹² *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, Belforte, Livorno 2021, p. 123

⁸¹³ Catarsini dedica anche alcuni articoli a Lorenzo Viani dopo la morte di quest'ultimo. Uno di questi è: *Umanità e forza nelle figure di Viani*, in "Il Giornale della Sera", Roma, 6 novembre 1949, nel quale l'artista difende con forza la decisione della Biennale di ospitare una grande retrospettiva su Lorenzo Viani per l'edizione del 1950, laddove molti, invece, screditavano tale evento, segno evidente di come ancora, a più di un decennio dalla morte, l'opera di Viani dividesse fortemente l'opinione di pubblico e studiosi. La questione della mostra su Viani alla Biennale del 1950 viene approfondita in questa sede nei paragrafi successivi.

⁸¹⁴ *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, op. cit., p. 124

⁸¹⁵ *Antologica di Alfredo Catarsini*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli (Viareggio, Palazzo Paolina), Assessorato alla cultura, Viareggio 1983, pp. 4-5, 22

⁸¹⁶ *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, op. cit., p. 127-128

la Galleria d'Arte Moderna di Roma acquista il dipinto *Cantiere navale*, esposto a una collettiva del Sindacato Artisti di Luccesia a Viareggio.⁸¹⁷ Per tutto il resto degli anni Trenta, Catarsini è ampiamente impegnato nelle numerose esposizioni e partecipazioni a concorsi di livello nazionale, come il Premio Cremona e il Premio Versilia.⁸¹⁸

Al Premio Cremona del 1939 l'artista arriva secondo, vincendo in ex aequo il premio di dodicimila lire, con l'opera *Discorso del Duce ascoltato alla radio da paesani di un villaggio – 2 Ottobre XIII*: questo rappresenta per lui un importante riconoscimento e a far parte della giuria vi è anche Giulio Carlo Argan, all'epoca Reale Soprintendente alle Belle Arti.⁸¹⁹

Il 1942 è l'anno della prima partecipazione di Catarsini alla Biennale: coronamento di una carriera ormai ricca di successi e soddisfazioni. La stampa dell'epoca celebra l'evento e, in uno dei tanti articoli dedicati ai pittori toscani presenti a Venezia si legge:

Un altro pittore di autentica marca viareggina , è entrato, quest'anno, alla biennale veneziana: Alfredo Catarsini. Egli vi è giunto per la via maestra. La Giuria di accettazione lo ha ammesso con una composizione (unico lavoro presentato dal pittore) che misura 2 metri per 1,50 con cinque figure in primo piano a grandezza quasi naturale. [...] Perciò Alfredo Catarsini è entrato ufficialmente nel rango dei pittori nazionali, a cui non può più ormai contestarsi la qualità fondamentale di artista. Qualità, del resto, che per coloro che hanno seguito l'attività artistica del pittore era già nota da tempo.⁸²⁰

Nelle parti successive, l'articolo dedica anche una descrizione dettagliata dell'opera esposta da Catarsini, *Donne nel ricovero*, introdotta da una curiosità molto significativa sulla sua genesi, che ha a che fare con un episodio di guerra vissuto dall'artista in prima persona:

L'opera presentata ora a Venezia reca il titolo Donne nel rifugio antiaereo. Soggetto di attualità, la cui ispirazione trova origine da un'incursione aerea su Milano, ove egli si trovava per una mostra personale alla Galleria Casa d'Artisti; ove fu anche prescelto un lavoro per la galleria d'arte moderna di Milano. [...] Il pittore, trovandosi accidentalmente nel sotterraneo milanese, ha osservato questa scena eccezionale di affetto e di ansia materna e l'idea della composizione ha germogliato, traducendosi poi in un'opera di indiscutibile

⁸¹⁷ *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, op. cit., pp. 127-128

⁸¹⁸ *Antologica di Alfredo Catarsini*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli, op.cit., pp. 4-5

⁸¹⁹ *Il Premio Cremona al pittore Richetti*, in "Il Corriere della sera", 13 giugno 1939

⁸²⁰ *Pittori toscani alla Biennale veneziana- Alfredo Catarsini*, in "Il Giornale d'Italia-da Viareggio", 22 luglio 1942

valore artistico, ritenuta degna di avere ingresso alla XXXIII Esposizione Internazionale di Venezia. [...] Le due figure di donna ai due angoli superiori del quadro, concorrono a stabilire un equilibrio simmetrico della composizione in cui nulla vi è di superfluo a rappresentare la visione che ha commosso inizialmente l'autore. [...] Un'opera pienamente realizzata che fa onore all'artista e che segna un orientamento sicuro verso più alte e più ambite conquiste.⁸²¹

L'arte di Catarsini, effettivamente, ottiene numerosi altri riconoscimenti negli anni a venire, anche se, in questa fase, il pittore è costretto a confrontarsi con il dramma bellico, che, come per gli altri giovani artisti della sua generazione, ha un peso notevole sul suo approccio alla pittura. Tra il 1942 e il 1945, infatti, si dedica a una particolare serie di dipinti, nati dall'osservazione dei riflessi dell'ambiente esterno sui vetri dei quadri. Catarsini nomina questa breve stagione pittorica Catarsini Riflessismo, caratterizzata da forti legami con il Surrealismo e che esprime le ansie e le inquietudini vissute al tempo dall'artista.

La guerra è protagonista delle opere esposte alla Biennale del 1942 e, di lì a poco, prenderà ancora di più il sopravvento nella vita di tutti, non lasciando altra scelta agli artisti se non quella di interiorizzarla attraverso le loro opere. L'arte arriva a rappresentare il rifugio, la speranza e molto spesso la salvezza, come accade proprio a Catarsini.

Nel 1944 l'artista è costretto a sfollare con la famiglia a S. Martino in Freddana, nel Comune di Pescaglia, tra le colline che dividono Lucca dalla Versilia; e gli abitanti del posto, avendo scoperto la sua arte, chiedono all'autore di abbellire la chiesa del paese in cambio di pochi soldi e beni di prima di necessità.⁸²² Catarsini allora realizza, nel catino dell'abside della chiesa, ricostruita nel 1904 in stile eclettico intorno all'antico campanile romanico, un grande affresco raffigurante la Madonna che scende dal cielo.⁸²³

Se la particolarità della scena sta nel fatto che Catarsini traccia, attorno alla figura ieratica della Vergine, un'esplicita scena di guerra con carri armati, case distrutte e figure di uomini, donne e bambini disperati, l'unicità risiede nel raffigurare nell'opera gli abitanti del paese i quali, su richiesta dell'artista, fanno da modelli. Il pittore stesso si ritrae nella figura di San Paolino.⁸²⁴

Catarsini, grazie alla realizzazione di tali affreschi, riesce a mettersi in salvo da un'incursione tedesca avvenuta nel paese proprio mentre è intento a dipingere.

⁸²¹ *Pittori toscani alla Biennale veneziana- Alfredo Catarsini*, in "Il Giornale d'Italia-da Viareggio", 22 luglio 1942

⁸²² *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, op. cit., p. 132-133

⁸²³ *Ibidem*

⁸²⁴ *Ibidem*

Elena Martinelli, nipote dell'artista, racconta che in quell'occasione il parroco e qualche parrocchiano vengono trucidati nel cortile antistante la chiesa, mentre il nonno riesce, miracolosamente, a salvarsi, rimanendo nascosto tra i ponteggi realizzati per dipingere l'affresco.⁸²⁵

Rientrato a Viareggio, nel 1945, Catarsini riceve la lettera di un amico prigioniero in Australia, Carlo Vannucci, anche lui pittore, nella quale quest'ultimo si complimenta con lui per il quadro *Donne nel rifugio*,⁸²⁶ e scrive: “questa tua opera è la migliore opera da te fatta. In essa vi è un'atmosfera, che si vede è stata da te vissuta [...]”.⁸²⁷

Vannucci esprime anche la sua ammirazione all'amico per il fatto di essere riuscito a varcare le soglie della Biennale, evento che, scrive, “vuol dire essere in cima alla vetta tanto agognata”.⁸²⁸

Presso la Fondazione Alfredo Catarsini, a Viareggio, è possibile consultare i documenti personali del pittore e le fotografie che testimoniano la gioia nell'essere presente a Venezia con una sua opera: in una di queste (**Fig. 37**) viene ritratto nel giorno dell'inaugurazione, in un'altra è assieme al pittore Plinio Nomellini in Piazza S. Marco. (**Fig. 38**).

Da quanto testimoniato si deduce che, la Biennale, da sempre obiettivo degli artisti, continua a esserlo anche in tempo di guerra, nonostante la chiusura dovuta al conflitto.

Riaprirà i battenti pochi anni dopo, nel 1948, sotto la guida di un nuovo segretario generale.

4.2 Il Dopoguerra: Rodolfo Pallucchini diventa Segretario generale

Nel 1943, quando la Biennale è costretta a porre momentaneamente fine alle sue attività a causa della guerra, avviene un evento del tutto eccezionale: gran parte degli stabilimenti ai Giardini vengono occupati dalle attrezzature della “Cines” per decisione del suo presidente, Luigi Freddi, il quale fa giungere da Roma, direttamente dagli stabilimenti di Cinecittà, due vagoni di materiale dal valore inestimabile, che altrimenti sarebbe caduto in mano tedesca.⁸²⁹

⁸²⁵ L'episodio è stato narrato da Elena Martinelli nell'ambito di un ciclo di conferenze dedicate all'arte di Alfredo Catarsini. L'artista stesso racconta l'episodio in alcuni appunti che scrive durante i giorni di sfollamento a S. Martino in Freddana, oggi raccolti interamente nel libro *Giorni neri*, a cura di E. Torre.

⁸²⁶ Vannucci riesce a vedere una fotografia dell'opera, inviatagli da Catarsini al campo di prigionia nel quale si trovava.

⁸²⁷ *L'arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, op. cit., p. 133

⁸²⁸ Ibidem

⁸²⁹ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 137

L'intento è quello di riprendere le attività della Cines in modo da far capire ai tedeschi che il materiale viene effettivamente utilizzato, sottraendolo così alla loro certa confisca. Le sedi della Biennale risultano il luogo perfetto per la ripresa delle attività cinematografiche: sia perché situate in una località non direttamente attraversata dalla guerra, come Venezia, sia perché gli stabilimenti ai Giardini non richiedono grandi lavori di adattamento e le attrezzature possono essere messe in funzione nel giro di pochissimo tempo.⁸³⁰ Alla luce di ciò, anche il commissario straordinario dell'Istituto Nazionale Luce, Nino D'Arma, ritiene giusto occupare alcuni padiglioni per la propria organizzazione, imitando la Cines.

Freddi e D'Arma sono appoggiati dal Ministero della Cultura Popolare, che, allora, ha sede proprio a Venezia e riescono a ottenere, dal Commissario Straordinario del Comune, Giovanni Ponti, l'uso temporaneo dei padiglioni.⁸³¹ Nel febbraio del 1944 la Cines inizia la lavorazione dei film.

Causando un certo disorientamento tra gli storici funzionari della Biennale, in primis Romolo Bazzoni, le sedi della mostra vengono popolate da attori e artisti di teatro, ovvero un pubblico assai diverso da quello a cui erano abituati.

Scrivendo Bazzoni, nel suo libro di memorie sulla Biennale:

Al succedersi di fatti tanto irreali per l'ambiente in cui si svolgevano e tanto sconnessi fra loro aggiungasi il via vai degli operatori muniti di appositi carrelli ed il correre ed il vociare di tutto il numeroso personale addetto ai vari stabilimenti. Quella specie di manicomio durò fino oltre la metà di aprile del 1945, dopo di che dirigenti, artisti e operatori piantarono in asso ogni cosa e non si videro più: anche a Venezia era giunta la Liberazione.⁸³²

Le sorti della Biennale diventano, a questo punto, incerte ma sono in molti a sperare nel suo riassetto iniziale. Questa speranza è espressa anche dalla stampa dell'epoca che, alle voci di uno snaturamento della Biennale, quando da Roma emerge l'idea di portare nella capitale l'arte internazionale ospitata a Venezia e rendere quest'ultima, invece, soltanto sede di una grande manifestazione sull'arte italiana, prende una decisa posizione, ribadendo l'importanza della città lagunare sul piano internazionale.

⁸³⁰ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 137

⁸³¹ Ibidem

⁸³² R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 138

Elio Zorzi, in un articolo del “Corriere dell’informazione” si fa portavoce di queste posizioni; il suo è un acceso appello affinché Venezia, da sempre luogo pacifico di incontro tra nazioni, continui a esserlo, specialmente in un momento in cui, dopo il conflitto mondiale, c’è bisogno di ritrovare la complicità e la fratellanza tra paesi stranieri.⁸³³

Per buona sorte, il pericolo di uno spostamento dell’Esposizione da Venezia a Roma viene scongiurato e l’episodio resta solo una meteora nel complicato periodo di riassetto dell’Ente, fortemente provato dal periodo di guerra trascorso.

L’ingegnere Giovanni Battista Dall’Armi, all’epoca Commissario Straordinario della Biennale, fa sottoscrivere, all’atto dell’occupazione degli stabilimenti, sia al presidente della Cines che al commissario dell’Istituto Nazionale Luce, una regolare convenzione secondo la quale, allo scadere delle loro attività, i due Enti avrebbero dovuto provvedere, a loro spese, al ripristino degli ambienti dati in uso.⁸³⁴

Le attività della Biennale riprendono così, in parte, nel 1946 sotto la guida di un nuovo commissario straordinario: il prof. Giovanni Ponti, designato sindaco di Venezia dal Comitato di Liberazione Nazionale Regionale Veneto.⁸³⁵ Inizialmente, viene organizzata la Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica e, poco tempo dopo, il Festival di Musica Contemporanea.

Per riprendere l’Esposizione d’Arte Figurativa occorre, anzitutto, provvedere ai grandi lavori di ripristino dei padiglioni adibiti a una utilizzazione del tutto diversa.

Ponti si dedica subito a tale ricostruzione e, grazie alle convenzioni prudentemente stipulate da Dall’Armi, riesce a superare parte delle difficoltà finanziarie. Un aiuto determinante proviene dal Ministero dei Lavori Pubblici che cura un rapido ripristino dei padiglioni attraverso la direzione del Magistrato alle Acque.⁸³⁶ Nel 1947, la cittadella dell’arte, ai Giardini, è finalmente riabilitata e pronta per ospitare la nuova Esposizione, il cui bando esce nel novembre dello stesso anno. Ponti, intanto, mantiene la carica di commissario anche dopo l’elezione a sindaco di Giobatta Gianquinto e si adopera per dare alla Biennale un assetto organizzativo adeguato, pur nell’ambito dell’ancora vigente statuto fascista.⁸³⁷

⁸³³ E. Zorzi, *Avvenire della Biennale di Venezia*, in “Corriere dell’informazione”, 11 ottobre 1945

⁸³⁴ Ibidem

⁸³⁵ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p.36

⁸³⁶ Ibidem

⁸³⁷ Ibidem

Ponti affida la realizzazione del programma a un gruppo composto da persone di comprovata competenza e responsabilità nel mondo dell'arte, scegliendo cinque membri tra gli artisti e cinque tra i critici d'arte. Così, ottenuto il consenso del Ministro della Pubblica Istruzione, del nuovo sindaco di Venezia Gianquinto e del Direttore generale delle Belle Arti, prof. De Angeli D'Ossat, si provvede alla nomina ufficiale dei Commissari nelle persone di: Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Pio Semeghini, Marino Marini, Nino Barbantini, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo L. Ragghianti, Lionello Venturi i quali, nella loro prima riunione (**Fig. 39**) designano, con voto unanime, Rodolfo Pallucchini come nuovo segretario generale.⁸³⁸

Pallucchini nasce a Milano ma si trasferisce giovanissimo a Venezia; è professore, critico, curatore, uno dei massimi studiosi della pittura veneta antica e, dal 1939 al 1950, è anche Direttore di Belle Arti del Comune di Venezia, incarico durante il quale organizza e cura numerose esposizioni sulla pittura veneta, oltre a fondare riviste di settore.⁸³⁹

Alla nomina di segretario generale da parte della commissione, Pallucchini risponde accettando l'incarico ma non senza esitazione: è convinto, infatti, che l'incarico debba essere assegnato a Nino Barbantini, che a Venezia era stato "pioniere della modernità in campo artistico".⁸⁴⁰

Naturalmente Pallucchini avverte il peso di un incarico così significativo nel campo artistico contemporaneo e teme che questo possa portarlo lontano dagli studi di suo interesse; tuttavia, come racconta nel discorso di commiato dal suo incarico, nel 1956, non può "rifugiarsi comodamente dietro a una scrivania, rinunciando alla lotta" dopo essersi "schierato a fianco di una certa sensibilità moderna cioè aver dato credito alla voce degli artisti",⁸⁴¹ suoi coetanei, che tanto si erano impegnati in tempo di guerra per la conquista della libertà.

Pallucchini, dunque, inizia la sua attività di segretario generale ispirandosi, nel suo lavoro di ordinamento delle esposizioni del dopoguerra, a Fradeletto, Maraini, Pica e lo stesso Barbantini, membro della commissione. Il nuovo segretario generale si propone di operare un aggiornamento significativo nella cultura artistica, rimasta per anni "sterilmente bloccata su posizioni nazionalistiche e celebrative".⁸⁴²

⁸³⁸ R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, op. cit., p. 140

⁸³⁹ M. C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", vol. 35, 2011, Fondazione Giorgio Cini, p. 76

⁸⁴⁰ Ivi, pp. 76-77

⁸⁴¹ Ibidem

⁸⁴² *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p.36

Pallucchini resta in carica fino al 1956, dimostrando di operare sempre con coerenza, nonostante le difficoltà, fin dalla prima Biennale che contribuisce a realizzare, quella del 1948: un'edizione senza precedenti e che, per la sua unicità, ha rappresentato un episodio esemplare e senza confronto nella storia dell'Esposizione.⁸⁴³

4.3 La Biennale del 1948

Il 6 giugno del 1948 la Biennale riapre ufficialmente le porte ai visitatori dopo la triste pausa di sei anni dovuta alla guerra. In occasione dell'inaugurazione, Rodolfo Pallucchini e Giovanni Ponti accolgono con calore il Presidente della Repubblica Luigi Einaudi e la stampa dell'epoca celebra l'evento immortalandone ogni suo momento.

Un articolo del "Corriere dell'informazione" riporta le parole del Ministro dell'istruzione Guido Gonnella che esprime tutta la sua vicinanza agli artisti, i quali, in tempo di guerra, hanno visto minata la loro libertà espressiva: "Dovere dello Stato di fronte all'arte è quello di garantirne la piena libertà e responsabilità dell'arte, sentirne il valore educativo, coltivare questo valore, non asservirlo a finalità di parte".⁸⁴⁴ La stampa non manca di sottolineare l'importanza dell'evento anche per una ricorrenza particolare: la celebrazione, seppur in ritardo di tre anni, dei cinquant'anni dalla nascita della Biennale.⁸⁴⁵ In un altro articolo sulle "nozze d'oro" dell'esposizione, il giornalista Elio Zorzi incentra la sua narrazione sugli ultimi anni di vita della Biennale, sottolineando la grande opera di assestamento messa in atto per risollevarla dopo il periodo bellico, quando i luoghi della mostra erano stati adibiti a tutt'altra funzione.⁸⁴⁶ Zorzi pone l'attenzione sui contenuti della ventiquattresima edizione della mostra, sottolineando la presenza di un'arte del tutto nuova, moderna rispetto alle tendenze degli ultimi decenni: una cosa cui il pubblico di allora non era abituato.⁸⁴⁷

⁸⁴³ M. C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", op. cit., p. 77

⁸⁴⁴ *La Biennale di Venezia inaugurata da Einaudi*, in "Corriere dell'informazione", 7 giugno 1948

⁸⁴⁵ *Domani nozze d'oro della Biennale*, in "Corriere dell'informazione", 5 giugno 1948. L'articolo è una testimonianza notevole dato che inserisce anche molte fotografie dei principali attori della Biennale nei suoi anni di attività (Fradeletto, Bazzoni, Pica ecc.) oltre che una summa di tutte le opere, di tutti gli artisti e di tutti i paesi che hanno esposto fino ad allora.

⁸⁴⁶ E. Zorzi, *La Biennale di Venezia festeggia il mezzo secolo*, in "Corriere dell'informazione", 17 novembre 1947

⁸⁴⁷ *Ibidem*

In effetti, la Biennale del 1948 è esplicitamente aperta all'arte più contemporanea e ciò emerge direttamente dalle parole del segretario generale e del presidente, raccolte nelle loro rispettive introduzioni sul catalogo di quell'anno.

L'intento è quello di riconquistare lo spirito più autentico della manifestazione che, per dirla con le parole di Pallucchini nell'introduzione, era "scaduta negli ultimi tempi ad una festa ufficiale dell'arte nostrana e straniera, polarizzata sul conformismo accademico allora in voga".⁸⁴⁸

Interpretare il programma culturale nella direzione prevista dall'antico statuto significa, per Pallucchini, lasciare spazio a "un atto di fede coraggiosa verso l'arte moderna, finalizzato a far conoscere e paragonare al grande pubblico gli indirizzi estetici più diversi, e ad arricchire il patrimonio intellettuale dei giovani artisti".⁸⁴⁹ Questa volontà si imprime come azione estremamente democratica nei confronti del pubblico, cui non viene preclusa la possibilità di avvicinarsi alle nuove tendenze artistiche; inoltre, cosa assolutamente da non sottovalutare, assume il significato di risarcimento dopo anni di controllo ideologico del regime sulla Biennale.⁸⁵⁰ Le retrospettive e le personali, sia italiane che straniere, sono numerose e Pallucchini le espone una ad una nella sua introduzione.

Anzitutto, il segretario generale introduce con orgoglio la grande mostra sugli Impressionisti ospitata nel padiglione della Germania, nazione assente per logici motivi.

L'esposizione dei dipinti impressionisti, comprendente anche alcuni quadri di Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, Georges Seurat e Henri De Toulouse-Lautrec, rappresenta un *unicum* nella storia della Biennale di allora. Pallucchini sottolinea sul catalogo: "Con tale mostra la Biennale assolve il suo compito di fronte alla cultura italiana e nel tempo stesso offre un'attrattiva al pubblico d' ogni paese, destinata a rimanere memorabile."⁸⁵¹ La mostra degli Impressionisti viene accolta con grande clamore e risulta un successo, accendendo la curiosità di molti.

In un'intervista di Leonardo Borgese, risalente ai primi giorni di apertura della mostra, Pallucchini rivela alcune delle scelte che hanno portato alla sua articolazione finale.

⁸⁴⁸ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p. 11

⁸⁴⁹ *Ibidem*

⁸⁵⁰ *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti, op. cit., p. 92

⁸⁵¹ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 14

Alla domanda di Borgese sul perché la Commissione abbia scelto di non esporre i primi Impressionisti, quelli meno conosciuti, in favore, invece, dei più famosi, aggiungendo anche artisti non direttamente parte del movimento francese come Van Gogh, Toulouse-Lautrec e altri, Pallucchini risponde: “Il Comitato organizzatore vuole una mostra quasi popolare, solo di grandi personalità [...] La mostra non avrà il prima ma avrà il dopo dell’Impressionismo. Appunto perché il dopo è già famoso e diciamo, popolare: mentre il prima ha tutt’ora un eco troppo debole, un eco che probabilmente non si amplierà mai più.”⁸⁵² Borgese non concorda pienamente sulla decisione di non ospitare gli artisti meno conosciuti del movimento; tuttavia, prende atto del grande progresso della Biennale nell’abilità di organizzare una mostra tanto complessa. La richiesta per le opere, infatti, viene inviata a Budapest, Lione, Monaco, Parigi e comprende la collaborazione sia con musei pubblici che collezionisti privati.⁸⁵³

Alcuni articoli, nel presentare gli eventi ospitati dalla Biennale, esprimono in maniera esplicita e senza remore, la superiorità della mostra impressionista: sempre Borgese scrive, “Questa, tutti lo sanno, è la migliore mostra della Biennale ed una delle migliori che si possano mai vedere.”⁸⁵⁴

Così come per la mostra sugli Impressionisti, anche il resto dell’esposizione non manca di rivelare grandi sorprese e tantissimi sono gli eventi correlati all’arte più recente di allora.

Le retrospettive comprendono un’ampia gamma di artisti e correnti, tra cui Arturo Martini e un’esposizione sulla pittura metafisica degli anni dal 1910 al 1920, ancora, all’epoca, frammentariamente nota, oltre a molte altre mostre su artisti minori.⁸⁵⁵

La commissione invita in tutto quattrocentosette artisti: a quattro di loro viene dedicata una personale, a undici una mostra ospitante dieci opere ciascuno e, di tutti gli altri, si espongono dalle due alle cinque opere. Tra gli italiani spiccano i nomi di Renato Guttuso, Ottone Rosai, Giacomo Manzù, Carlo Levi, Filippo De Pisis e Mino Maccari. Tra gli artisti internazionali più significativi, ospitati con celebri personali a loro dedicate vi sono: Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Pablo Picasso. A Paul Klee è riservata, addirittura, una notevole retrospettiva.⁸⁵⁶

⁸⁵² L. Borgese, *Gli Impressionisti alla Biennale di Venezia*, in “Corriere dell’informazione”, 10 maggio 1948

⁸⁵³ Ibidem

⁸⁵⁴ L. Borgese, *Divisa in due la pittura italiana*, in “Corriere dell’informazione”, 6 giugno 1948

⁸⁵⁵ *XXIV Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 12

⁸⁵⁶ Ibidem

All'invito alle nazioni a partecipare, rispondono quattordici paesi, tra questi: l'Inghilterra espone opere di William Turner e quelle contemporanee semi astratte dello scultore Henry Moore mentre l'Austria dedica una retrospettiva a Egon Schiele.⁸⁵⁷

Fanno ritorno alla Biennale gli artisti tedeschi che erano stati banditi da molti anni, per ragioni politiche: Carl Hofer, Max Pachstein e Otto Dix. Nel quadro dei movimenti artistici contemporanei, la Biennale del 1948 non può tralasciare di ospitare la celebre e provocatoria Collezione di Peggy Guggenheim.

La collezionista di New York, con cui Pallucchini entra in contatto tramite il pittore Giuseppe Santomaso, espone, come scrive lo stesso segretario generale sul catalogo: "un ricco campionario di tutte le tendenze estremiste dell'arte, dal cubismo al surrealismo. Anche in questo caso, offre la lettura diretta di opere di Ernst, Dali, Kandinsky, Tanguy, Archipenko, Mondrian, Leger, Brancusi ecc."⁸⁵⁸ e aggiunge, in maniera molto rilevante: "significa venire incontro alle elementari esigenze della cultura."⁸⁵⁹

Ancora una volta Pallucchini dimostra di riuscire in un'impresa molto più complessa di quanto oggi la notorietà della collezione lasci pensare.⁸⁶⁰ La presentazione di questa raccolta così all'avanguardia, rispetto all'ambito italiano, contribuisce ad accendere ulteriormente il dibattito, presente in quasi tutti i paesi d'Europa, tra arte astratta e arte figurativa.⁸⁶¹ Scrive Pallucchini, sempre nell'introduzione al catalogo: "Si tratta di una crisi già da molti anni preavvertita ed oggi aperta: non sappiamo ancora quali conseguenze essa potrà avere nell'avvenire dell'arte italiana. Era doveroso documentarla."⁸⁶²

Oltre a ciò, la mobilitazione occorsa per l'organizzazione e l'allestimento di questa Biennale, che non ha precedenti, non manca di mettere in luce alcune difficoltà e incomprensioni intercorse tra i membri della commissione adibita alle arti figurative, formata da critici, storici dell'arte e artisti.

Sulla mostra dedicata agli Impressionisti, soprattutto, emerge il diverbio tra R. Longhi e R. Pallucchini: il primo si pone in una posizione di chiusura rispetto a una mostra considerata da lui troppo ampia e dispersiva; il secondo, invece, favorevole a un'esposizione più vasta e

⁸⁵⁷ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p.14

⁸⁵⁸ *Ivi*, p.15

⁸⁵⁹ *Ibidem*

⁸⁶⁰ M. C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", op. cit., p. 87

⁸⁶¹ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p.13

⁸⁶² *Ibidem*

“popolare”.⁸⁶³ Le ragioni di Pallucchini e quelle di Longhi sul tema emergono dal significativo carteggio intercorso tra i due e tra gli altri membri della commissione all’epoca, conservato presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia.

Le lettere, con continui riferimenti alle sedute decisionali della commissione, testimoniano l’impegno e la forte collaborazione dei suoi membri nel dare vita a uno scopo conseguito da tutti, all’unanimità: una Biennale memorabile, di rinascita e, soprattutto, in grado di lasciare un segno nelle nuove generazioni di artisti.

Scrivono Longhi, in una delle lettere a Pallucchini: “Bisognerebbe in ogni modo evitare che la ultima generazione di artisti, già abbastanza male orientata, avesse a Venezia un’idea falsa o povera dell’impressionismo. Bisogna invece che vi siano alla mostra abbastanza cose per convincerli del contrario; altrimenti sarà un disastro sia criticamente che artisticamente”.⁸⁶⁴

L’attenzione alle nuove generazioni è il filo conduttore delle attività della commissione: un tema importante e che, fisiologicamente, porta il gruppo a dover affrontare accesi dibattiti interni. Sulla questione della mostra impressionista, per esempio, l’idea di Pallucchini è sostenuta da Venturi mentre, quella di Longhi, da Morandi e Ragghianti.

Ragghianti, in particolare, seppur in maniera costruttiva, accende spesso la polemica e, come emerge dai documenti d’archivio, sembra essere uno dei membri più “ribelli” della commissione.

Carlo Ludovico Ragghianti è uno studioso e critico originario di Lucca e, sia per la sua origine che per il suo operato all’interno della commissione, non lo si può trascurare nella storia dei lucchesi alla Biennale di Venezia. Quella di Ragghianti non è soltanto una rilevante presenza di arte lucchese ma una vera e propria attestazione tra le file degli incaricati all’organizzazione degli eventi della Biennale.

Cosa che non passa inosservata.

⁸⁶³ M. C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in “Saggi e memorie di Storia dell’Arte”, op. cit., pp. 84-85

⁸⁶⁴ R. Longhi nella lettera indirizzata a Pallucchini in data presunta 2 novembre 1947 (ASAC, AV 1, Corrispondenza con italiani) in *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, a cura di M. C. Bandera, Charta, Milano 1999, p. 53

4.4 Carlo L. Ragghianti alla Biennale di Venezia

Carlo Ludovico Ragghianti è stato uno dei massimi storici, critici e teorici dell'arte italiani del Novecento. Risulta evidente come tracciare un profilo esaustivo su una figura così importante richieda sicuramente maggior spazio e un più intenso lavoro di approfondimento perciò, in questa sede, a essere analizzata, sarà in particolare la sua attività come membro della commissione per le arti figurative alla Biennale di Venezia. Un incarico, questo, che lo vede impegnato nell'organizzare gli eventi della celebre mostra veneziana nelle edizioni dell'immediato dopoguerra: 1948 e 1950.

Ragghianti nasce a Lucca, nel 1910, anche se le città che segneranno maggiormente la sua vita saranno Pisa e Firenze. A Pisa viene ammesso, nel 1928, alla Scuola Normale Superiore dove, sotto la guida del critico d'arte Matteo Marangoni e attraverso la conoscenza di critici e letterati pisani, si dedica allo studio attento della storia dell'arte.⁸⁶⁵ Una volta laureato, con una tesi sui Carracci che colpisce Benedetto Croce tanto da fargliene pubblicare un estratto sulla rivista "La Critica", nel 1933, Ragghianti prosegue con l'attività letteraria e, nel 1935, fonda la rivista "Critica d'Arte", alla cui direzione collaborerà, per poco, anche Roberto Longhi.⁸⁶⁶

Da sempre fervente antifascista, Ragghianti è coinvolto nell'attività politica negli anni di guerra; membro dei nuclei della resistenza democratica, liberale e socialista, stabilisce relazioni con Ferruccio Parri e Ugo La Malfa e diviene uno dei fondatori del Partito d' Azione, di cui redige il primo documento programmatico nel 1941.⁸⁶⁷

Ripetutamente arrestato, nel 1944 Ragghianti diventa presidente del Comitato di Liberazione Nazionale Toscano, incarico che mantiene fino alla Liberazione. Finita la guerra, nel 1945, diventa sottosegretario alla Pubblica Istruzione, con delega alle Belle Arti e allo Spettacolo del governo Parri. Ormai inserito nella politica, Ragghianti porta avanti un'instimabile opera di ricostruzione del patrimonio artistico nazionale danneggiato dal conflitto mondiale.⁸⁶⁸

⁸⁶⁵ E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 25-26

⁸⁶⁶ *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti. Lettere 1935 – 1953*, a cura di E. Pellegrini, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 18-20

⁸⁶⁷ E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, op. cit., p.54. Per approfondimenti sull'attività di Ragghianti durante gli anni di guerra, rimando al Capitolo 2 del libro appena citato, dal titolo *Dalla dissidenza al sottosegretariato: il carcere e la Liberazione*.

⁸⁶⁸ Ibidem

Negli stessi anni vengono alla luce molti degli studi del critico lucchese, studi che coinvolgono anche il cinema, disciplina cui si dedica in maniera pionieristica, ideando, nel secondo dopoguerra, i suoi famosi “critofilm”: espressione coniata proprio da Ragghianti che esprime la volontà di realizzare una critica d’arte con mezzi cinematografici anziché con parole, strabiliante innovazione per l’epoca.⁸⁶⁹

Il primo critofilm è dedicato alla *Deposizione* di Raffaello e viene presentato al Primo Convegno Internazionale sulle Arti Figurative, tenutosi a Firenze nel 1948. Il cortometraggio, frutto di una stagione fitta di sperimentazioni, segna in maniera indelebile la storia italiana del documentario d’arte.⁸⁷⁰

A Firenze, Ragghianti si dedica al rafforzamento della città come polo culturale di prim’ordine: si occupa del commissariamento dell’Istituto Italiano per il Rinascimento, che diventa Studio Italiano di Storia dell’Arte, e dà vita alla Galleria d’Arte La Strozzi.⁸⁷¹ Palazzo Strozzi e la Strozzi saranno, negli anni, sede della maggior parte delle mostre da lui volute e organizzate con l’intento di far conoscere artisti italiani e stranieri.⁸⁷²

Ormai affermatosi come politico, storico, critico d’arte e divulgatore, il 10 agosto 1947 Ragghianti riceve una lettera da parte degli uffici della Biennale con la quale gli viene comunicato di essere stato scelto a far parte della commissione per le arti figurative incaricata

⁸⁶⁹ Per un approfondimento sui critofilm di Ragghianti, che meritano sicuramente una più intensa trattazione, rimando al sito internet della Fondazione Ragghianti di Lucca: <https://www.fondazioneragghianti.it/en/critofilm/> (consultato in data 10 settembre 2022). Oltre al sito della Fondazione, sicuramente una risorsa fondamentale per lo studio di questo personaggio, sono tanti gli articoli online e non solo, dedicati a questo tema, oltre che una specifica bibliografia. Sempre sui critofilm consiglio, infatti: *I critofilm di C. L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di V. La Salvia, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull’Arte, Lucca 2006. Infine, a dimostrazione di quanto ancora i critofilm di Ragghianti siano attuali e da approfondire, all’ultima Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, nel settembre 2022, si è tenuta la presentazione del volume *La musica nei critofilm di Ragghianti*, a cura di P. Bolpagni e R. Calabretto, che raccoglie gli atti del convegno omonimo che si è svolto nel novembre 2019 a Venezia, presso la Fondazione Ugo e Olga Levi e alla Fondazione Ragghianti, a Lucca. (<https://www.noitv.it/2022/08/fondazione-ragghianti-presenta-un-nuovo-libro-alla-mostra-del-cinema-di-venezias-463824/> , <https://arteventinews.it/2022/08/31/un-nuovo-libro-dedicato-alle-colonne-sonore-dei-critofilm-di-carlo-ludovico-ragghianti-sara-presentato-alla-mostra-internazionale-darte-cinematografica-di-venezias/>) (consultato in data 9 settembre 2022)

⁸⁷⁰ E. Pellegrini, *Storico dell’arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, op. cit., p. 62

⁸⁷¹ “Mostre permanenti” Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, a cura di S. Massa E. Pontelli, Fondazione Ragghianti Studi sull’arte Lucca, 2018, pp. 19-25

⁸⁷² Ibidem. La Strozzi continua le sue attività fino agli anni Settanta, riuscendo a organizzare iniziative originali e di qualità come la mostra su Le Corbusier e “Arte moderna in Italia 1915 – 1935” assieme a molte iniziative con al centro autori internazionali. Negli stessi spazi viene, in seguito, ospitata la Nuova Strozzi, galleria pubblica che però diviene oggetto di polemiche nel 1982, quando si ritiene che il presidente dell’azienda che la gestiva (Azienda Autonoma del Turismo di Firenze), la gestisse in maniera “troppo personale”. La Strozzi di oggi, Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, è parte della Fondazione Palazzo Strozzi e tale dal 2007, completamente svincolata dall’ente creato da Ragghianti.

di lavorare alla prima Biennale del dopoguerra.⁸⁷³ Data la nomina, dunque, lo studioso è invitato a presenziare alla prima riunione della commissione, in programma il 12 agosto successivo.

Una volta accettato l'incarico, Ragghianti partecipa alle riunioni della commissione e, dai carteggi conservati sia presso l'archivio Asac di Venezia che presso la Fondazione Ragghianti di Lucca, emerge come, spesso, egli fosse in disaccordo con gli altri membri riguardo le decisioni da prendere. In effetti, questo viene confermato anche in qualche fonte bibliografica.⁸⁷⁴

Le questioni sollevate da Ragghianti riguardano più argomenti: anzitutto, nel 1947, quando la commissione si trova a dover nominare un nuovo segretario generale per la Biennale, lui si propone per l'incarico. Questo emerge in una lettera di Ragghianti indirizzata a L. Venturi, del 16 agosto 1947: la proposta, però, rimane soltanto tale e non si realizzerà mai.⁸⁷⁵ Nella stessa lettera, il critico espone la sua volontà di voler contribuire a riportare in auge la Biennale, soprattutto per quanto concerne il carattere di internazionalità, andato perduto negli ultimi decenni.⁸⁷⁶

La prima richiesta di Ragghianti a scontrarsi con la commissione riguarda le tempistiche della nuova Biennale: secondo lui è meglio ospitare, nel 1948, una grande mostra sugli Impressionisti e preparare al meglio la Biennale per il 1950.⁸⁷⁷ A giustificazione tale proposta, adduce la compresenza di numerosi eventi artistici di rilievo nel 1948, secondo lui troppo a ridosso l'uno dell'altro. Nello specifico, fa riferimento alla Quadriennale di Roma, al Premio Firenze e alla promulgazione dell'Anno Santo del 1948/49.⁸⁷⁸

A ogni modo, le documentate perplessità di Ragghianti restano inascoltate e la Biennale del 1948 ha, infine, luogo.

⁸⁷³ ASAC, serie Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", faldone b.7: lettera 10 agosto 1947

⁸⁷⁴ P. Pascale Budillon, *Carlo L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in "Critica d'arte", n.2-3, aprile-settembre 1990, Gruppo editoriale fiorentino, Firenze 1990, pp. 5-7

⁸⁷⁵ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza di CLR 1947-1957": lettera 16 agosto 1947

⁸⁷⁶ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza di CLR 1947-1957": lettera 16 agosto 1947

⁸⁷⁷ Queste affermazioni fanno parte di una lettera del 24 agosto 1947 indirizzata al Commissario Giovanni Ponti e conservata oggi presso ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", faldone b.7

⁸⁷⁸ *Roma già si prepara a ricevere milioni di pellegrini*, in "Corriere dell'informazione", 24 giugno 1948. In realtà, come riportano gli articoli dell'epoca, l'anno santo verrà indetto per il 1949 – 1950, dunque va a coincidere, ugualmente, con la Biennale.

Il critico, comunque, non tralascia di sollevare altre questioni che accendono la discussione con i suoi colleghi: da una lettera di Ponti indirizzata a Ragghianti, del 7 ottobre 1947, si evince come quest'ultimo abbia volutamente evitato il voto per l'invito di Oppo e Maraini, i due artisti che, in epoca fascista erano ai vertici della Biennale, collaborando con il regime.⁸⁷⁹ -Sicuramente Ragghianti, antifascista, non è d'accordo sulla loro partecipazione.

Ponti, nella sua lettera non approva la decisione di Ragghianti, esprimendosi con parole molto significative:

Ho rilevato anche che sono stati esclusi dall'invito lo scultore Antonio Maraini e il pittore Cipriano Efisio Oppo. Devo rilevare che nulla è emerso di politicamente grave nei riguardi di questi due artisti. E nel caso del Maraini non posso fare a meno di ricordare ch'egli è stato per quindici anni segretario generale della Biennale e che, se si può dissentire dall'indirizzo ch'egli ha impresso all'istituzione, non si può non riconoscere ch'egli ne ha salvato l'esistenza nel 1930, quando gli amministratori del comune di Venezia e taluni esponenti veneziani del fascismo ne meditavano la soppressione, mentre le ha creato intorno le manifestazioni collaterali di musica, di cinematografia e di teatro, delle quali è stata di recente collaudata la vitalità, ed ha fondato per essa l'Archivio storico d'arte contemporanea.⁸⁸⁰

Comunicando il suo disappunto, Ponti chiude la questione definitivamente.

In effetti, anche sulla scelta degli artisti da invitare a partecipare alla Biennale del 1948, Ragghianti pone decisamente del filo da torcere agli altri membri della commissione, facendo, così, emergere una conclamata indipendenza nel suo comportamento.

Secondo la prassi, ai membri della commissione arti figurative è consentito stilare una lista con i nomi degli artisti da selezionare per la mostra. Ragghianti presenta la sua lista il 27 ottobre del 1947.⁸⁸¹ Nell'elenco, spiccano i nomi di Alfredo Meschi, pittore lucchese che effettivamente espone alla Biennale del 1948 con due opere e di Osvaldo Licini, che, però, è già presente tra gli invitati dalla commissione. Oltre a loro vi sono tutta una serie di altri artisti che risultano sconosciuti al resto della commissione e ciò indispette non poco i colleghi.

⁸⁷⁹ Approfondisco le Biennali di epoca fascista, durante Maraini è segretario generale, in questa sede, al Capitolo III.

⁸⁸⁰ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza di CLR 1947-1957": lettera 7 ottobre 1947

⁸⁸¹ ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 - 1995", faldone b.7

È Pallucchini a farsi portavoce del malcontento e, in una lettera del 31 ottobre 1947, spiega, in modo apparentemente spazientito, a Ragghianti che risulta pressoché impossibile votare degli artisti di cui non si conosce l'operato, per questo lo invita ad allegare alcune foto dei loro lavori.⁸⁸² Infine, lo avverte della presenza, già confermata, di Licini tra i partecipanti.

Le apparenti "sviste" di Ragghianti, in realtà, con il tempo, fanno emergere un comportamento piuttosto svogliato dello studioso nei confronti dei suoi impegni come membro della commissione arti figurative. Nonostante la sua grande volontà a partecipare, a voler contribuire a un rinnovamento significativo della Biennale, di fatto, poi, il critico lucchese non si dimostra diligente nei confronti dei suoi compiti e dei suoi colleghi, tanto che viene più volte ripreso da alcuni di loro, soprattutto da Pallucchini.

Un altro esempio di tale comportamento negligente risale all'aprile del 1948, poco prima dell'apertura della mostra: Ragghianti assicura a N. Codino, scultore e pittore lucchese, la partecipazione alla Biennale di quell'anno ma, come evidenziato da Pallucchini al critico lucchese in una lettera del 5 aprile, egli sottopone le opere alla commissione dopo il termine massimo per la loro presentazione e così l'artista non può far parte dell'esposizione.⁸⁸³ Pallucchini si offre di spiegare personalmente la situazione a Codino, onde evitare ulteriori fraintendimenti.⁸⁸⁴

Il segretario generale viene costantemente messo alla prova dal comportamento di Ragghianti: nel novembre precedente, del 1947, sulla questione della lista di inviti presentata dal critico lucchese, gli animi si scaldano e Ragghianti, che capisce l'ostilità degli altri membri della commissione nei confronti dei nomi da lui presentati, scrive una dura lettera di malcontento a Pallucchini. Il documento è datato 3 novembre 1947 (**Fig. 40**) e in esso Ragghianti difende le sue "segnalazioni", termine che tiene a precisare: si tratta di fatto delle sue proposte, che però, a suo parere, non vengono opportunamente considerate dalla commissione. Visto che si trova a essere "solo contro tutti", decide di rimettere ai colleghi la decisione assoluta, definendosi fortemente deluso e addirittura, scrive a Pallucchini: "Avendo ammesso il fiore della

⁸⁸² Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza di CLR 1947-1957": lettera 31 ottobre 1947

⁸⁸³ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza XXV Biennale, giugno 1949-gennaio 1951": lettera 5 aprile 1948

⁸⁸⁴ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie "Biennale di Venezia", Busta 1 "Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957", inserto "Corrispondenza XXV Biennale, giugno 1949-gennaio 1951": lettera 5 aprile 1948

pacchianeria pittorica italiana, ti ripeto che lascio interamente alla misura ed alla valutazione della commissione l'ammettere o meno i candidati che per scrupolo e per interesse della mostra ho segnalato.”⁸⁸⁵

La verità è che Ragghianti vuole cambiare radicalmente la struttura della Biennale e proiettarla, più di prima, in ambito internazionale, tuttavia, come gli fa notare Pallucchini in un'altra lettera, le difficoltà di quel momento storico sono moltissime perché il suo volere accade: “Le difficoltà con l'estero sono veramente gravi. [...] Siamo una Nazione vinta. Con moneta a poco rendimento.”⁸⁸⁶

Le frequenti incomprensioni portano più volte Ragghianti a non voler presenziare alle riunioni, suscitando molto scontento in Pallucchini per la mancata collaborazione.⁸⁸⁷

L'esperienza di Ragghianti come membro della commissione del 1948 lo porta a mettere nero su bianco le sue impressioni in uno scritto dal titolo “L'esperienza della XXIVa Biennale di Venezia”, il cui manoscritto è conservato presso la Fondazione lucchese. In esso, lo studioso esprime il suo malcontento di fronte all'esposizione cui ha contribuito. Ragghianti si dice ancora molto scettico e critico su alcuni aspetti: per esempio sul ruolo di doppia funzione della Biennale, ovvero il suo essere un Ente che è sia strumento di conoscenza e selezione dell'arte contemporanea, sia strumento di formazione del gusto, di concreta esperienza della cultura artistica moderna. Secondo il parere dello studioso, in questi due ruoli la Biennale ha, di nuovo, fallito. A suo giudizio, le raccolte di arte contemporanea ospitate risultano poco rappresentative.⁸⁸⁸ Le note positive dell'esposizione del 1948 riguardano, invece, la scelta di inserire figure di storici e critici d'arte nel consiglio direttivo, cosa che era mancata e che sicuramente ha dato una direzione chiara e univoca all'organizzazione. Sono positive anche le personali di artisti come Picasso, Kokoschka, Chagall, Klee e la mostra degli Impressionisti. Nonostante le incomprensioni e discussioni, Ragghianti viene chiamato e accetta nuovamente l'incarico per far parte della commissione dell'edizione del 1950.⁸⁸⁹

⁸⁸⁵ ASAC, Fondo storico, Serie “Arti visive 1948 – 1995”, faldone b.7: lettera 3 novembre 1947

⁸⁸⁶ ASAC, Fondo storico, Serie “Arti visive 1948 – 1995”, cartella “Ragghianti” faldone b.7

⁸⁸⁷ Questo emerge dalla lettura delle lettere: in alcune di esse Ragghianti esprime la decisione di non partecipare alle sedute di commissioni, tuttavia, non si sa se sia effettivamente sempre così.

⁸⁸⁸ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie “Biennale di Venezia”, Busta 1 “Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957”, inserto “XXIV Biennale Internazionale d'Arte 1948”, busta “Documentazione”

⁸⁸⁹ Una lettera di Ponti del 28 giugno del 1949 comunica a Ragghianti la decisione e chiede la sua disponibilità. Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie “Biennale di Venezia”, Busta 1 “Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957”, inserto “Corrispondenza di CLR 1947-1957”

La presenza di Ragghianti, aldilà del suo comportamento un po' scontroso, rappresenta sicuramente un vantaggio e un sostegno per alcuni degli artisti lucchesi che tornano a far parte della Biennale dal 1948.

La "toscanità" e la comune provenienza rappresenta sempre un vantaggio per gli artisti, che, forti di tale condizione, si favoriscono reciprocamente, come era già avvenuto nelle edizioni precedenti della Biennale, con la presenza nell'organizzazione di Ogetti, Dazzi e Maraini.⁸⁹⁰

4.4.1 I lucchesi alla Biennale del 1948

La presenza di Ragghianti nella commissione favorisce, senza dubbio, alcuni dei toscani che espongono alla Biennale del 1948. Non tutte le richieste del critico, però, come narrato nel paragrafo precedente, vengono ottemperate.

Una delle proposte, o meglio "segnalazioni", di Ragghianti a essere accettata, riguarda un pittore lucchese, il quale per la prima volta partecipa all'esposizione veneziana: si tratta di Alfredo Meschi.⁸⁹¹

Meschi è un paesaggista che si forma all'Istituto di Belle Arti di Lucca sotto la guida del direttore, il celebre artista napoletano Alceste Campriani.⁸⁹² Nel 1924 il giovane artista si reca a Napoli, dove trascorre un periodo di formazione presso i pittori di Posillipo, per poi fare ritorno in Toscana l'anno successivo; proprio nel 1925 stringe amicizia con Carlo L. Ragghianti, con il quale condivide le posizioni antifasciste e gli interessi culturali.⁸⁹³ La frequentazione di ambienti anarchici e libertari porta l'artista ad allontanarsi dall'*establishment* artistico della Lucca di allora, arricchendo ulteriormente la sua produzione pittorica.⁸⁹⁴ Nel 1926, Meschi stabilisce il suo studio all'interno della torre di Porta S. Gervasio, proprio nel cuore della Lucca antica, dove osserva la città e le sue vie, raffigurandole nei propri dipinti fino alla morte, avvenuta nel 1981.⁸⁹⁵

⁸⁹⁰ *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, op. cit., risorsa in formato digitale ebook

⁸⁹¹ Il nome di questo artista fa parte della lista di segnalazioni di Ragghianti, datata 27 ottobre 1947 e conservata all'archivio ASAC di Venezia, citata nel paragrafo precedente.

⁸⁹² *Il sentimento della natura nell'opera di Alfredo Meschi*, catalogo della mostra a cura di G. Massagli e T. Meschi (Barga, Fondazione Ricci Onlus), Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 17-19

⁸⁹³ Ivi, p. 19

⁸⁹⁴ Ivi, p.20

⁸⁹⁵ Ivi, pp. 21-22

Negli anni Trenta il pittore scopre la tecnica del pastello, che praticherà con regolarità a partire dal decennio successivo; la campagna è il suo principale rifugio e luogo di evasione, per questo molti dei suoi paesaggi e delle sue vedute riprendono scene immerse nella natura, dove peraltro Meschi ama molto dipingere *en plein air*. I paesaggi di Meschi sono semplici ma mai banali e colpiscono il pubblico, il quale ammira le sue opere nelle numerose rassegne cui il pittore partecipa, soprattutto a livello locale, a partire dagli anni Venti.

L'artista, in breve tempo, riesce a farsi amare dal pubblico, facendosi notare anche dalla stampa dell'epoca, sempre molto favorevole nei confronti del suo messaggio artistico: "Ama il paesaggio in una maniera tutta sua e l'ama infinitamente. Non lo vede semplicemente ma lo sente, lo interpreta. Nei suoi quadri non c'è montatura, non c'è retorica ma anzi si capisce che è un pittore sincero, sereno, laborioso."⁸⁹⁶, riporta un articolo degli anni Quaranta riguardo a un'esposizione dell'artista nella città lucchese. L'ammirazione per i paesaggi di Meschi è notevole e non si esaurisce neppure nei decenni successivi. In un altro articolo, del 1952, il giornalista rinnova l'elogio alla tecnica di questo pittore, che negli anni pare migliorarsi sempre di più:

Meschi si può dire che abbia una particolare preferenza per il paesaggio, nel quale del resto sa mettere in luce con sobrietà i valori cromatici e uno studio profondo, e dove gli effetti di bene e il vivace colore della natura formano visioni intonate e reali. Egli non è soprattutto mai trascurato nella composizione, dimostrandosi sicuro nel saper dosare il colore senza eccessivamente calcare la mano.⁸⁹⁷

Riguardo a Meschi scriverà anche Raghianti, sempre con parole sincere di elogio e ammirazione.⁸⁹⁸ I due, oltre che da una profonda stima, sono legati da una profonda amicizia e non è, quindi, un caso che il critico spinga moltissimo per l'ammissione del pittore alla Biennale del 1948. Raghianti sosterrà sempre con forza l'amico pittore: come si legge in un'intervista al noto critico lucchese, egli lo loda moltissimo e la sua ammirazione è fortissima, dal momento

⁸⁹⁶ A. Angeli, *Il paesaggista Meschi all'Universo*, in "L'Avvenire d'Italia - Lucca", 23 novembre 1941

⁸⁹⁷ *Note d'arte: La mostra di Meschi*, in "Il tirreno" Lucca, 19 febbraio 1952

⁸⁹⁸ C. L. Raghianti, *Alfredo Meschi: pittore di paese*, in "Il popolo toscano", 28 ottobre 1928 e *Alfredo Meschi: opere dal 1924 al 1979*, catalogo della mostra a cura di P. C. Santini (Lucca, Palazzo Mansi), Nuova grafica lucchese, Lucca 1979

che, a suo parere, Meschi è un paesaggista autentico, che non tradisce mai i suoi sentimenti e la sua inclinazione.⁸⁹⁹

Forte del sostegno di Ragghianti e del consenso del pubblico, Meschi partecipa alla Biennale con due vedute di campagna, entrambe realizzate a pastelli.⁹⁰⁰

L'artista provvede personalmente a scrivere una lettera di presentazione (**Fig. 41**) per la commissione della mostra, probabilmente su astuto suggerimento di Ragghianti.⁹⁰¹ Si può trarre tale deduzione dal fatto che, per gli altri artisti analizzati, in archivio non sono state rinvenute lettere dello stesso genere.

La notizia della partecipazione alla celebre esposizione veneziana ha una risonanza enorme nella stampa locale dell'epoca, trattandosi, come già evidenziato, di un artista fortemente amato dal pubblico e dalla critica. I giornali ne parlano continuamente e gli stessi autori concordano, all'unanimità, che l'artista si meriti fortemente un riconoscimento del genere. Durante i primi mesi del 1948, Meschi tiene una sua personale a Lucca che diventa, di fatto, occasione ulteriore per celebrare l'invito alla Biennale:

Il nome di Alfredo Meschi ha recentemente interessato le cronache d'arte per lo invito pervenuto all'egregio artista lucchese di partecipare alla prossima Mostra biennale di Venezia. La considerazione del severo ente artistico veneziano è di per sé stesso un onore ed un successo perché rappresenta il giudizio altissimo di maestri e di critici fra i più eletti. [...] Tutti di Lucca conoscono il pittore Meschi, anzi egli che non ha altre distrazioni d'arte e cioè né scultura, né decorazione né insegnamento, né altra professione, è il pittore popolarmente antonomastico. [...] Il successo di questa mostra è, per consenso dei numerosi visitatori, assicurato: un successo eguale auguriamo al bravo Meschi nella grande mostra internazionale della splendida città della laguna.⁹⁰²

La presenza alla Biennale rappresenta, per l'artista, una spinta propulsiva a incrementare ancora la sua produzione pittorica e, nei primi mesi del 1949, poco dopo la parentesi veneziana, tiene un'altra importante personale nella sua città, alla saletta del Pult, nel centro storico di Lucca.⁹⁰³

⁸⁹⁹ *Aperta a Palazzo Mansi la mostra delle opere di Alfredo Meschi*, in "Il Tirreno, Lucca", 4 maggio 1979

⁹⁰⁰ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 55

⁹⁰¹ ASAC, raccolta documentaria serie "Artisti", numero di inventario 28365, inserto "Alfredo Meschi"

⁹⁰² *La mostra personale del pittore Meschi*, in "Il mattino dell'Italia centrale - Lucca", 12 febbraio 1948

⁹⁰³ *Note d'arte: La personale di Meschi alla Saletta Pult*, in "Il mattino dell'Italia centrale - Lucca", 13 marzo 1949

“Non c’è lucchese che non conosca le sue opere, i suoi pastelli. Questa è la prima personale che tiene dopo l’invito alla Biennale di Venezia.”⁹⁰⁴ Si tratta dell’ennesimo bagno di folla e successo di critica.

La buona riuscita della mostra cavalca l’ondata di consensi emersa dopo la partecipazione alla Biennale, esperienza che l’artista dimostra di aver “inglobato” anche nella sua produzione pittorica visto che, tra i dipinti in mostra alla saletta del Pult, alcuni sono vedute di paesaggi veneziani:

Un complesso di opere ispirate, oltre che al nostro paesaggio, ai vari aspetti della laguna veneta. Sono queste il frutto di una evasione dalle mura amiche e possiamo proprio dire così se si pensa all’amore quasi fanatico di questo pittore per la sua terra. Evasione felice in occasione della Biennale Veneziana, alla quale partecipava come invitato: riconoscimento e premio alla sua lunga e coscienziosa attività artistica.⁹⁰⁵

Alla Biennale del 1948, non mancano neppure gli artisti viareggini, rappresentati da Mario Marcucci ed Eugenio Pardini, entrambi autodidatti, accomunati dalle umili origini in famiglie di marinai ed entrambi pittori che, in maniera piuttosto controcorrente per i lucchesi dell’epoca, sperimentano volentieri tecniche pittoriche riferite alle avanguardie, senza mai cedere all’influenza di Lorenzo Viani, esempio spesso privilegiato dagli artisti di Viareggio.

Mario Marcucci viene invitato dalla commissione a partecipare alla Biennale del 1948 con cinque opere, di cui tre ritratti, una natura morta e un paesaggio.⁹⁰⁶ La sua è una pittura realizzata a olio e acquerello; piuttosto intima, riferita all’ambiente domestico, familiare e alla Viareggio modesta dei suoi natali, nella quale continuerà ad abitare per tutta la vita.⁹⁰⁷

Gli esordi di questo pittore si riferiscono a uno stile piuttosto affine a quello dei macchiaioli, per poi virare verso direzioni più intimiste, fatte di soluzioni improntate al tonalismo più esasperato e dai modi molto “asciutti”.⁹⁰⁸

Il ruminato colore di un Carrà, talune illuminanti bambagiosità di Rosai, certi bluastri lividori di Soffici, il senso e quasi il sapore cromatico di taluni laboriosi e incantevoli fondi

⁹⁰⁴ *Note d’arte: La personale di Meschi alla Saletta Pult*, in “Il mattino dell’Italia centrale - Lucca”, 13 marzo 1949

⁹⁰⁵ *Note d’arte: Alfredo Meschi*, in “Il mattino dell’Italia Centrale”, 27 marzo 1949

⁹⁰⁶ *XXIV Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 9

⁹⁰⁷ *Mario Marcucci: gli occhi del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Serafini, (Lucca, Palazzo Ducale), Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2005, p. 61

⁹⁰⁸ *Mario Marcucci: gli occhi del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Serafini, op. cit, pp. 15-17

di Morandi, sono fatti per entrare di necessità in una pittura di questo genere e impegno, dove la ricerca tonale raggiunge talora rare preziosità cromatiche, quasi di luce interiore, e accordi musicali tanto più squisiti quanto meno appariscenti.⁹⁰⁹

Questo si legge negli anni Cinquanta riguardo alla pittura di Marcucci, il quale, intanto, è divenuto celebre a livello nazionale grazie ai numerosi riconoscimenti vinti e all'inserimento, fin dagli anni Trenta, nel vitale clima artistico viareggino, fatto di mostre frequenti e di ritrovi al Caffè – Cinema – Teatro Eolo, sul lungomare di Viareggio.

In quegli anni Carlo Carrà è di casa in Versilia, durante l'estate, circondato dagli artisti del luogo, che ne subiscono l'influenza. Proprio Carrà, nel 1937, amplifica il successo di Marcucci con un articolo su "L'Ambrosiano", a seguito del trionfo di quest'ultimo al Premio Viani di Viareggio dello stesso anno.⁹¹⁰

Nel 1948, giunge il riconoscimento più importante: l'invito alla XXIV Biennale di Venezia. In questa occasione Marcucci ha modo di visitare la mostra su Picasso e ne rimane molto colpito, tanto che, tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, la sua pittura fa emergere qualche tratto cubista, anche se non in maniera decisa.⁹¹¹ Proprio per questa "indecisione" la critica dell'epoca su Marcucci si divide: se da una parte sussistono detrattori, dall'altra c'è chi elogia la sua pittura, ponendola al di sopra delle correnti di allora, poiché frutto di un'emulazione di quest'ultime in chiave fortemente interiore.

A tal proposito Alessandro Parronchi scrive: "Anni fa fu creata anche una categoria nella quale esperienze del tipo di quella di Marcucci potessero considerarsi riunite: intimismo provinciale, si disse".⁹¹² Secondo l'autore, tuttavia, l'arte di Marcucci va oltre, è più complessa. Marcucci, infatti, coglie il nucleo originale e poetico delle cose, le sfuma e restituisce, così, la difficoltà della pittura, tolta di tutte le semplificazioni dell'epoca. Inoltre, non è chiuso definitivamente alle possibilità che sono state aperte dal cubismo e dal fauvismo, nonostante i suoi quadri siano estremamente intimi e interiori.⁹¹³ Il suo lavoro in sostanza "mira a una realtà indefinitamente riscaldata dall'immaginazione, avvivata dai sensi, ma in cui l'ultima parola è pur detta dalle cose, ed è una parola di verità oggettiva. Il mezzo per raggiungere questa verità, Marcucci con

⁹⁰⁹ A. Pica, *Marcucci fra la realtà e il sogno*, in "La Patria - Milano", 7 febbraio 1953

⁹¹⁰ *Mario Marcucci: gli occhi del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Serafini, op. cit., pp. 52-53

⁹¹¹ S. Marini, *Mario Marcucci*, in "Il giornale della sera", 18 novembre 1949

⁹¹² A. Parronchi, *Galleria degli artisti italiani: Mario Marcucci*, in "La fiera letteraria-Roma", 12 dicembre 1954

⁹¹³ Ibidem

la sua approfondita scienza tonale, col suo colore, ci dice ancor oggi non essere altro che quello della poesia.”⁹¹⁴

Ci sono casi, invece, nei quali la strada intrapresa da Marcucci non convince e in più articoli, accanto al nome dell'artista, viene accostata spesso la parola “incertezza”.⁹¹⁵ Molti vedono in lui la chiara influenza dei macchiaioli e un altrettanto lampante rivolgersi alle avanguardie, in una sintesi, tuttavia, troppo insicura.⁹¹⁶ Per alcuni di loro la pittura di Marcucci è addirittura “larvale”, non pienamente formata, che strizza l'occhio all'Ottocento ma anche alle suggestioni cubiste, il tutto in maniera troppo incerta per far pensare a una pittura di spessore.⁹¹⁷

Quello che è certo è che Marcucci ha la capacità di dipingere la Viareggio degli angoli nascosti, quasi abbandonati, non la Viareggio della vita balneare, felice e serena. In questa peculiarità, non si può negare, l'autore segue molto l'esempio del conterraneo Viani.

“Dopo una prima vista il tutto sembra superficiale, ma poi ci si accorge che nei dipinti vive un mondo di poesia libero nel quale restituisce le atmosfere della sua città nelle piccole cose che descrive.”⁹¹⁸ Di fronte a questa descrizione, al di là delle correnti artistiche d'avanguardia o meno, la pittura di Marcucci acquista il deciso significato narrativo di una sua intima interiorità, da sempre legata ai luoghi del suo vissuto.

Una narrazione affine può essere utilizzata per descrivere anche l'arte di Eugenio Pardini, di poco più giovane di Marcucci e come lui orientato verso un'apertura alle avanguardie. Il cubismo affascina e influenza sicuramente questo pittore che, però, si mostra più in linea con le esperienze *fauves* ed espressioniste: “Nei suoi quadri [...] sono individuabili due tendenze stilistiche, che in certo senso costituiscono, in termini figurativi, la giustificazione di una pittura, che nasce da un evidente travaglio interiore. Tratti cubistici coesistono con ricerche di nitidezze formali, vicine talvolta ad esperienze espressionistiche.”⁹¹⁹ Naturalmente, questo approdo alle tendenze più recenti della pittura non è immediato ma frutto di una lunga riflessione che parte da uno studio approfondito della pittura più antica, quella di Giotto e Masaccio, fondamentale

⁹¹⁴ A. Parronchi, *Galleria degli artisti italiani: Mario Marcucci*, in “La fiera letteraria-Roma”, 12 dicembre 1954

⁹¹⁵ M. Venturoli, *La maniera di Mario Marcucci, pittore contro tutti gli “-ismi”*, in “Paese sera-Roma”, 11 dicembre 1954

⁹¹⁶ A. Trombadori, *L'Antinovecento*, in “Il contemporaneo-Roma”, 19 febbraio 1955

⁹¹⁷ A. Mezio, *Un toscano nell'ovatta*, in “Il Mondo-Roma”, 21 dicembre 1954

⁹¹⁸ P. Boschesi, *Mario Marcucci espone a Merano*, in “L'Adige”, Trento, 7 novembre 1952

⁹¹⁹ *La personale di Eugenio Pardini*, in “Il giornale del mattino”, 30 agosto 1959

per i toscani, passando attraverso una trattazione meticolosa della tecnica impressionista e *cézanniana*.⁹²⁰

L'evoluzione di Pardini non si esaurisce mai e i progressi dell'artista sono ben visibili nel tempo.⁹²¹ L'ammissione alla Biennale del 1948, a soli trentacinque anni, è un notevole traguardo per Pardini, che per l'occasione espone *Vasetto giapponese*, una natura morta dipinta a olio su tela, dal sapore esotico.⁹²²

Marcucci e Pardini, dunque, sono tra gli artisti lucchesi che, in questi anni, si aprono maggiormente alla pittura d'avanguardia, senza però esagerare e sempre mantenendo radici salde e perenni negli insegnamenti degli artisti toscani, antichi e moderni. Una pittura dalla quale non si discostano neppure gli altri lucchesi partecipanti alla Biennale del 1948, uno su tutti Giulio Marchetti, la cui "toscanità" si sprigiona nelle raffigurazioni della campagna di questa regione, la stessa su cui avevano posto l'accento i macchiaioli.⁹²³

Di nuovo alla Biennale, dopo la prima sua partecipazione, avvenuta nel 1942, l'artista lucchese questa volta espone il paesaggio toscano *Ulivi*.⁹²⁴ Il dipinto ricalca la tendenza sempre più intimista delle opere di Marchetti che viene così descritta dalla stampa del tempo, in occasione di una personale veneziana di poco successiva:

Come pittore Marchetti, pur avendo sentito l'influsso di altri conterranei, come Rosai e Soffici, ci tiene a sottolineare certi toni del tutto personali che hanno un primo tema di variazione nei verdi, da quelli cupi degli olivi a quelli oltremare dei prati lontani; ad una particolare predilizione nei violacei che sfumano in azzurro. Le terre intorno Lucca, Pisa, Siena appaiono così in una visione precisa e nel medesimo tempo un po' commossa, senza eccessive pretese, senza impennate, senza illusorie scenografie, senza metafisica: un racconto semplice, in conclusione detto con ritmo pacato sopra una leggera trama intessuta su sfumature di sentimento.⁹²⁵

⁹²⁰ M. Taglioli, *Inchiesta fra i pittori viareggini: nei quadri di Pardini nulla è lasciato al caso*, in "IL Tirreno da Viareggio", 14 novembre 1955

⁹²¹ Esiste un sito internet dedicato all'artista, molto curato, che raccoglie pressoché tutte le opere realizzate e divise per periodi. Si tratta di una risorsa estremamente interessante se si vuole capire meglio l'arte di questo pittore. <https://www.eugeniopardini.com/?lang=it> (consultato in data 8 settembre 2022)

⁹²² *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 132

⁹²³ P. Giangaspro, *Arti Figurative-Giulio Marchetti*, in "Vie turistiche - Milano", maggio 1954

⁹²⁴ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 91

⁹²⁵ G. Perocco, *Mostre d'arte e variazioni sul tema*, in "Gazzettino sera - Venezia", 3/4 maggio 1951

Nell' archivio della Biennale, a Venezia, è conservata la scheda di notificazione delle opere relativa a Marchetti e si può constatare come l'artista, quell'anno, non presenti solo un paesaggio alla commissione ma anche altre due opere: i ritratti *Graziella* e *Vecchia maestra*, che però non vengono ammessi.⁹²⁶

Nella lista di artisti ammessi del 1948, figurano anche i nomi di G. Bertolucci di Vecchio, A. Catarsini, G. Ardinghi tutti di ritorno alla Biennale, dove avevano esposto prima della guerra. I tre portano in mostra, rispettivamente: una natura morta, un paesaggio e un ritratto.⁹²⁷

Tra i "nuovi" lucchesi ammessi, invece, vi è Leone Lorenzetti, personaggio che in realtà non è per niente sconosciuto all'ambiente artistico lucchese, visto che è partecipante attivo, assieme a Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio del circolo di artisti riuniti al Caffè Di Simo negli anni Trenta.⁹²⁸ Lorenzetti è parte attiva e integrante del gruppo di intellettuali, compreso Ragghianti, che a Lucca, negli anni Trenta e Quaranta inseguono le vicende europee dell'arte e della cultura. Egli costituisce, inoltre, un collegamento diretto tra l'ambiente lucchese e quello versiliese del caffè Il Quarto Platano di Forte dei Marmi, poiché diventa genero di Enrico Pea, sposandone la figlia primogenita.⁹²⁹ Lorenzetti è un pittore che si è formato all'Istituto di Belle Arti di Lucca, diventando, poi, un noto restauratore. Non è un caso, quindi, che la sua attività pittorica passi spesso in secondo piano venendo ricordato principalmente come restauratore e critico per le Sovrintendenze ai Monumenti e Gallerie di Pisa, incarico durante il quale prende parte all'importante impresa di stacco e ripristino del ciclo di affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa. Alla Biennale del 1948 l'artista è in mostra con *L'orto*, dipinto a olio che esprime, anche nel suo caso, l'amore per la campagna e i luoghi più cari.⁹³⁰

Lorenzetti, così come Meschi, Marcucci, Catarsini e Pardini, parteciperà anche alla XXV Biennale, nel 1950, un'edizione molto particolare per l'arte lucchese poiché, da una parte, si assiste a una sua forte affermazione, con la prima grande retrospettiva dedicata a Lorenzo Viani, dall'altra, invece, viene messo in evidenza l'inizio del declino della partecipazione di questi artisti alla rassegna, fino a quel momento significativa.

⁹²⁶ La scheda di notificazione è conservata oggi presso ASAC, raccolta documentaria serie "Artisti", numero di inventario 26634, inserto "Giulio Marchetti"

⁹²⁷ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 19

⁹²⁸ G. Petroni, *La terza mostra sindacale della provincia di Lucca*, in "L'Italia letteraria", 7 gennaio 1934

⁹²⁹ Nella città versiliese si riuniscono, all'epoca, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Felice Carena, Gino Severini e Giorgio De Chirico e Lorenzetti, per circa un decennio si trasferisce nella vicina Viareggio, restando per tutto il tempo grande frequentatore di questa cerchia di artisti.

⁹³⁰ *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 101

4.5 La Biennale del 1950

La XXV Biennale di Venezia, la seconda amministrata dal segretario generale Pallucchini, si sviluppa in diretta continuità con l'edizione precedente.

I preparativi, nei primi mesi del 1950, sono ferventi e molto seguiti dalla stampa e dal pubblico, probabilmente dato il notevole successo della mostra del 1948, destinato a restare nella storia.

La giuria di accettazione delle opere, eletta direttamente dagli artisti, comprende nuovamente i pittori Carrà, Morandi, Casorati e gli scultori Manzù e Marini, quest'ultimo sostituito, in corso d'opera, da Felice Carena in quanto troppo impegnato negli Stati Uniti, per lavoro.⁹³¹

I membri della giuria sono, come nel 1948, anche parte della commissione arti figurative, dove ritroviamo L. Venturi, N. Barbantini, lo stesso Pallucchini e C. L. Ragghianti. I premi restano sei e a questi si aggiunge, con regolamento a parte, il premio per il concorso della critica italiana e straniera sulla XXV Biennale.⁹³²

L'introduzione del segretario generale sul catalogo presenta, come di consueto, tutti gli eventi ospitati dalla manifestazione, corredati da numeri e riflessioni. La Biennale del 1950, intanto, si distingue dalla precedente per il minor numero di artisti invitati a partecipare: infatti, se nel 1948 se ne annoveravano quattrocentosette, nel 1950 se ne contano appena duecentonovantasette.⁹³³ Nonostante questo, l'offerta di mostre personali, retrospettive e tematiche resta in linea con l'edizione precedente, promuovendo una proposta aperta all'attualità e agli sviluppi dell'arte contemporanea. I tempi stanno cambiando e Pallucchini ne è consapevole: registra, di fatto, l'affermarsi sempre più deciso della corrente non figurativa, con esso, anche il propagarsi sempre maggiore dello stimolo politico e sociale con cui gli artisti danno vita alle loro opere.⁹³⁴

Gli eventi in dialogo con la contemporaneità internazionale sono molteplici: un'esposizione dei disegni di Seurat, naturale continuazione di quella sull'impressionismo del 1948, la mostra dedicata a Kandinsky e il "Cavaliere Azzurro", nel padiglione germanico, che riapre per la prima volta dopo la guerra; esposizioni dedicate a Pierre Bonnard, Henri Matisse, così come uno spazio riservato a Jackson Pollock, Arshile Gorky, Willem de Kooning.⁹³⁵ Nel padiglione

⁹³¹ *La giuria della Biennale è all'opera*, in "Corriere dell'informazione", 15 aprile 1950

⁹³² *Il nuovo regolamento della venticinquesima Biennale*, in "Corriere dell'informazione", 3 gennaio 1950

⁹³³ *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1950, p. 11

⁹³⁴ Ivi, pp. 15-17

⁹³⁵ Ivi, p. 17-20

inglese, vista la mostra su W. Turner della Biennale precedente, viene ospitata una retrospettiva su John Constable, creando quindi un ponte significativo tra i due artisti e tra le due Biennali.⁹³⁶ Per quanto riguarda l'ambito italiano, Pallucchini non manca di sottolineare la grande selettività riservata alle mostre personali e retrospettive dedicate agli artisti di ambito nazionale:

La partecipazione italiana si caratterizza con una severa selezione, che, al di là di scuole o indirizzi, cerca soltanto un criterio di valore artistico, con lo scopo di far valere, nel suo complesso l'arte italiana di fronte alla partecipazione straniera che arriva selezionata ai propri padiglioni.⁹³⁷

La complessa orchestrazione dell'arte italiana contemporanea viene rappresentata dalle personali di Carrà, Severini, Semeghini, i primi due presenti anche nella rassegna sul futurismo. Importanti sono le retrospettive dedicate a Giacomo Favretto, Medardo Rosso e, per la prima volta in assoluto, a Lorenzo Viani.⁹³⁸

Una Biennale, dunque, come scrive il segretario generale Pallucchini sul catalogo, estremamente viva sia a livello di arte italiana che internazionale, affinché la manifestazione possa "Rivendicare in pieno la sua funzione informativa nel campo internazionale della cultura".⁹³⁹ Funzione che Pallucchini ribadisce con forza e che caratterizzerà anche le successive Biennali da lui amministrare.

4.5.1 Ragghianti, i lucchesi e la grande retrospettiva su Lorenzo Viani

Esattamente come nel 1948, anche per la Biennale del 1950 C. L. Ragghianti risulta membro della commissione arti figurative, uno dei principali organi preposti alla scelta degli artisti invitati e alla preparazione degli eventi ospitati dalla rassegna internazionale.

Inutile negarlo: la nomina del critico lucchese risulta inaspettata, se si considera l'esperienza precedente, durante la quale aveva messo a dura prova l'equilibrio di collaborazione tra quest'ultimo e gli altri membri della commissione, soprattutto con Pallucchini che, in alcune lettere analizzate nei paragrafi precedenti, appare alquanto esasperato dalla frequente

⁹³⁶ *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, pp. 316-321

⁹³⁷ E. Zorzi, *I paesaggi di John Constable: grande attrattiva della XXV Biennale*, in "Corriere dell'informazione", 24 aprile 1950

⁹³⁸ *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 416-417

⁹³⁹ Ivi, p. 20

indisciplina del suo collega.⁹⁴⁰ Un comportamento, quello di Raghianti, che non si attenua minimamente neppure durante la sua seconda esperienza, tanto che il segretario generale si trova ancora una volta a dover gestire situazioni a tratti davvero complicate.

Il primo “nodo” a venire al pettine nel difficile rapporto tra Raghianti e la commissione riguarda, come nel 1948, l’invito degli artisti proposti dal critico: le sue “segnalazioni”. Tra gli altri, Egli favorisce sempre il caro amico Alfredo Meschi, che era riuscito a far invitare nell’edizione precedente. Stando a una lettera molto dura di Pallucchini, indirizzata a Raghianti il 17 marzo 1950 (**Fig. 42, 43**), però, emergono delle irregolarità nel comportamento di quest’ultimo; egli, infatti, chiede personalmente i voti per Meschi ai membri della commissione, senza aspettare la regolare notifica della segreteria e, così, avverte l’artista prima che ci sia l’ufficialità del suo invito.⁹⁴¹

Pallucchini, nell’epistola, si dimostra molto scontento e arrabbiato per il comportamento di Raghianti e lo rimprovera per un ulteriore motivo che riguarda il coinvolgimento del critico lucchese, come commissario, nell’organizzazione di alcune mostre in programma quell’anno. Pallucchini menziona che Raghianti aveva fatto una certa pressione con lo scopo di essere inserito, fin dall’anno precedente, nelle sottocommissioni adibite all’allestimento delle mostre dedicate a Carrà, Seurat, Rousseau e i Fauves, in programma per la Biennale del 1950, rivelandosi, tuttavia inadatto al ruolo. Il segretario generale, infatti, lamenta il mancato contributo di Raghianti nell’effettivo lavoro di organizzazione di questi eventi: nessuna risposta ai telegrammi, nessun aiuto agli altri membri delle sottocommissioni, nessun coinvolgimento oggettivo nella realizzazione concreta di questi importanti eventi. Pallucchini comunica, quindi, a Raghianti, che le commissioni continueranno il lavoro senza il suo parere e le sue considerazioni a riguardo, escludendolo.⁹⁴²

Raghianti risponde con una lettera del 24 marzo successivo, nella quale non dimostra di aver capito la gravità del suo comportamento, ritenuto controproducente e irrispettoso nei confronti degli altri membri della commissione; appare, invece, dispiaciuto ma deciso a continuare per la sua strada, non ammettendo di aver tenuto dei comportamenti sbagliati ma sostenendo con

⁹⁴⁰ Rimando, in particolare, al paragrafo 4.4 *Carlo L. Raghianti alla Biennale di Venezia*, presente in questo capitolo.

⁹⁴¹ Fondazione Raghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Raghianti, Serie “Biennale di Venezia”, Busta 1 “Le Biennali internazionali d’arte del dopoguerra 1947-1957”, inserto “Corrispondenza di CLR 1947-1957”: lettera 17 marzo 1950

⁹⁴² Fondazione Raghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Raghianti, Serie “Biennale di Venezia”, Busta 1 “Le Biennali internazionali d’arte del dopoguerra 1947-1957”, inserto “Corrispondenza di CLR 1947-1957”: lettera 17 marzo 1950

vigore tutte le scelte compiute fino a quel momento.⁹⁴³ Alfredo Meschi, alla fine, risulta essere invitato alla mostra, cui partecipa con tre paesaggi lucchesi tutti realizzati a pastello, tecnica da lui prediletta.⁹⁴⁴

Leone Lorenzetti torna a esporre con un solo dipinto, *Paese*, che fa parte delle opere ammesse dalla giuria di accettazione.⁹⁴⁵ In archivio Asac è conservata la scheda di notificazione delle opere di questo artista alla giuria ed è, così, possibile ottenere la prova della presentazione alla Biennale di altri due lavori dal titolo *Fiori e Alberi*; con tutto ciò, solo *Paese* viene ammessa e fissata al prezzo di vendita di quattromila lire.⁹⁴⁶

Tra gli invitati, figurano anche Mario Marcucci ed Eugenio Pardini, i due viareggini presenti anche nell'edizione precedente e che non tradiscono la loro poetica continuando a esporre: il primo due ritratti di personaggi legati alla propria sfera personale, intima, il secondo una natura morta dal titolo *Maschere*, esplicito richiamo alla tradizione carnevalesca della sua città.⁹⁴⁷

Proveniente dalla stessa zona di Marcucci e Pardini, è anche Alfredo Catarsini, di nuovo in mostra, questa volta con *Il cantiere*.⁹⁴⁸ A differenza di Marcucci e Pardini, Catarsini è tra i più convinti sostenitori e “seguaci” della pittura di Lorenzo Viani, per lui sempre attuale ma, purtroppo, incompresa ancora da tanti, come testimonia il fatto che, alla voce di una sua grande retrospettiva alla Biennale del 1950, sono in molti a non apprezzare l'idea.⁹⁴⁹

Catarsini fa parte di coloro che si mobilitano con passione in difesa della retrospettiva su Viani, pubblicando articoli a suo sostegno. In uno di questi definisce l'amico “cantore dei poveri”, “celebratore dell'umana miseria” mentre chiama “piccoli pigmei” coloro che non lo capiscono, “gli stessi che non vogliono vedere allestita una sua personale alla prossima Biennale di Venezia”.⁹⁵⁰

L'arte di Lorenzo Viani è unica, tale da essere precorritrice dei tempi e, per questo motivo, spesso e volentieri, rimane incompresa a una fetta consistente dei suoi contemporanei. Questo

⁹⁴³ Fondazione Ragghianti Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Serie “Biennale di Venezia”, Busta 1 “Le Biennali internazionali d'arte del dopoguerra 1947-1957”, inserto “Corrispondenza di CLR 1947-1957”: lettera 24 marzo 1950

⁹⁴⁴ XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 109

⁹⁴⁵ Ivi, pp. 27, 88

⁹⁴⁶ ASAC, raccolta documentaria serie “Artisti”, numero di inventario 25337, cartella “Leone Lorenzetti”

⁹⁴⁷ XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 114, 164. Pardini partecipa infatti, molto spesso, all'allestimento dei carri per il celebre Carnevale di Viareggio, manifestazione cui gli abitanti della città sono fortemente legati.

⁹⁴⁸ Ivi, pp. 26, 141

⁹⁴⁹ R. Gianì, *Ritorno di Lorenzo Viani*, in “Idea - Roma”, 8 gennaio 1950

⁹⁵⁰ A. Catarsini, *Umanità e forza nelle figure di Viani*, in “Il Giornale della Sera - Roma”, 6 novembre 1949

artista verrà valorizzato soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e risulterà sempre molto complicato allestire eventi a lui dedicati che nutrano unanimi consensi.⁹⁵¹ La grande retrospettiva alla Biennale del 1950 ne è un esempio lampante, soprattutto se si considera che vuole essere la prima a lui dedicata in chiave internazionale.

Tra gli artisti lucchesi invitati alla Biennale è presente anche Moses Levy, tra i più cari amici di Viani. Levy è da anni assente all'esposizione e, ironia della sorte, torna a Venezia proprio nel 1950, quando viene allestita la retrospettiva su Viani, assieme al quale aveva sempre partecipato nei decenni precedenti, tanto che i due erano soliti esporre nelle stesse edizioni.

Levy appare in mostra con tre dipinti: *Bagnanti, Siesta al mare 1949* e *Bagnanti 1949*, tutti dipinti a olio di ambientazione balneare viareggina, a lui tanto cara.⁹⁵² Levy rimarrà sempre legato a Viareggio, nonostante i continui viaggi e vi torna ad abitare, in pianta stabile, proprio in quegli stessi anni. Il suo attaccamento all'ambiente toscano è rivelato anche da un carteggio con Ragghianti, una documentazione risalente soprattutto alla fine degli anni Cinquanta e inizi degli anni Sessanta, conservata presso il Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo L. Ragghianti di Lucca.⁹⁵³ In una di queste lettere, rivolte al critico lucchese, Levy scrive, in maniera significativa: "Vorrei che mi si considerasse pittore italiano, anzi Toscano".⁹⁵⁴ Ragghianti si rivela un grande appoggio per questo artista e sarà lui ad aprirgli la strada per molte esposizioni degli anni successivi.

Nel 1967, infatti, il critico lucchese organizza la grande mostra "Arte in Italia 1915 – 1935" alla Strozzi di Firenze e, tra le opere esposte, comprende anche alcuni quadri di Levy, oltre, naturalmente, ai lavori di Lorenzo Viani.⁹⁵⁵

La valorizzazione dell'opera di Viani non passa mai in secondo piano nell'attività di Ragghianti che, infatti, nel 1949 e nel 1950, è impegnato anche nell'allestimento della grande mostra su questo artista alla Biennale, non senza le consuete incomprensioni con Pallucchini. In archivio

⁹⁵¹ Negli anni Sessanta, addirittura, alcune sue opere raffiguranti dei nudi vengono considerate improprie e ne è vietata la visione ai minori di sedici anni. (*Viani Censurato*, in "Il Tempo – Roma", 26 ottobre 1961, *La mostra di Viani vietata ai minori*, in "La Gazzetta del Sud", 31 ottobre 1961)

⁹⁵² *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, op. cit., pp. 24, 171

⁹⁵³ P. Bolpagni, *Vorrei che mi si considerasse pittore Italiano, anzi Toscano. Il rapporto tra Moses Levy e Carlo Ludovico Ragghianti dal carteggio inedito*, in *Moses Levy: Ritournerà sul mare la dolcezza*, catalogo della mostra a cura di A. Belluomini Pucci, op. cit., pp. 53-65

⁹⁵⁴ *Ivi*, p.59. È il 1957 e Levy, in questa lettera, chiede aiuto a Ragghianti per l'ammissione alla Biennale del 1958, dal momento che Pallucchini vuole inserirlo tra gli artisti stranieri residenti in Italia: condizione che lo vedrebbe costretto a passare le sue opere al vaglio della giuria di accettazione.

⁹⁵⁵ *Arte moderna in Italia: 1915 – 1935*, catalogo della mostra a cura di C. L. Ragghianti, (Firenze, Palazzo Strozzi), Marchi & Bertolli editori, Firenze 1967, p. 124, 62

Asac a Venezia, nella documentazione relativa alla Biennale del 1950, è compreso un fascicolo con tutte le carte relative all'allestimento della retrospettiva, fin dalla nomina dei suoi commissari.

In una lettera del 18 dicembre 1949 (**Fig. 44**), Ponti comunica alla vedova del pittore, Giulia Viani, la volontà di organizzare una grande mostra su tutta l'arte del marito; per l'occasione si vuole creare una speciale sottocommissione incaricata dell'allestimento, della quale avrebbe dovuto far parte la vedova stessa, Ragghianti, Longhi e Parronchi.⁹⁵⁶ Tuttavia, l'operato di Ragghianti viene messo subito in discussione e nello stesso giorno, una seconda lettera viene spedita dagli uffici della Biennale per raggiungere Viareggio. In questo caso il mittente è Pallucchini, il quale, dispiaciuto suo malgrado, comunica alla vedova di essere venuto a conoscenza dell'intenzione di allestire una grande retrospettiva su Viani alla Strozzi di Firenze. L'avvenimento, come spiega il segretario generale, va a togliere irrimediabilmente originalità all'evento della Biennale e, così, tergiversa sul da farsi.⁹⁵⁷ Pallucchini, poi, invia a Ragghianti, che sa essere l'ideatore degli eventi alla Strozzi, un'ulteriore lettera con carattere di rimprovero, avvertendolo della sua intenzione di portare la questione all'ordine del giorno delle riunioni della commissione.⁹⁵⁸

Pallucchini è, di nuovo, fortemente deluso da Ragghianti il quale, dal canto suo, in una lettera del 21 dicembre 1949, si dice amareggiato del fatto che abbia scritto prima alla vedova. Il critico lucchese spiega che il programma di mostre della Strozzi era stato esposto già da mesi e che, comunque, si professava convinto che esso fosse già stato esposto durante le riunioni della commissione; inoltre, si dice sicuro che l'esposizione alla Strozzi non potrà che arricchire la mostra alla Biennale, a condizione che le opere vengano scelte sapientemente e con criterio.⁹⁵⁹ Nonostante gli ennesimi dissidi con Ragghianti, evidente motivo per il quale non verrà richiamato a far parte della commissione per l'edizione successiva della Biennale, la retrospettiva su Viani si tiene. In archivio Asac sono conservati anche le numerose lettere e i telegrammi che testimoniano la comunicazione della Biennale con i collezionisti delle opere di Viani, quasi tutti toscani e provenienti da Lucca, Prato, Viareggio e Firenze. Alcuni di loro,

⁹⁵⁶ ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", cartella "Mostra retrospettiva Viani: tutta la corrispondenza", faldone b.22: lettera 18 dicembre 1949

⁹⁵⁷ ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", cartella "Mostra retrospettiva Viani: tutta la corrispondenza", faldone b.22: lettera 18 dicembre 1949

⁹⁵⁸ ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", cartella "Mostra retrospettiva Viani: tutta la corrispondenza", faldone b.22

⁹⁵⁹ ASAC, Fondo storico, Serie "Arti visive 1948 – 1995", cartella "Mostra retrospettiva Viani: tutta la corrispondenza", faldone b.22: lettera 21 dicembre 1949

come il medico di Viani, un certo dott. Bini Pietro, scrivono addirittura di spontanea volontà all'organizzazione, per proporre le opere possedute e vederle esposte in questa grande retrospettiva.⁹⁶⁰ L'evento ospita circa quaranta lavori tra dipinti a olio, disegni, acquerelli ma esclude le xilografie e molte delle opere più significative, forse per porre l'attenzione alla mostra alla Strozzi, effettivamente aperta qualche mese prima, nel dicembre del 1949.⁹⁶¹

L'evento vede il diretto coinvolgimento non solo di Ragghianti e di Giulia Viani ma anche di Carlo Carrà, Roberto Longhi e Alessandro Parronchi, tutti membri della commissione arte figurativa alla Biennale e tutti implicati nell'organizzazione della mostra del 1950 a Venezia, costituendo la sottocommissione apposita, nominata da Pallucchini.⁹⁶²

La mostra alla Strozzi nasce con l'intento dichiarato di "proporre all'attenzione del pubblico in modo più evidente di quanto non si sia fatto per l'addietro, la figura di questo Artista che è stato senza dubbio, tra il 1900 e il 1936, una delle personalità più eminenti e singolari della pittura contemporanea italiana": questo si legge nell'introduzione del piccolo catalogo realizzato per l'occasione (**Fig. 45**).⁹⁶³

Un intento che coincide con quello di Pallucchini e della Biennale e a cui si aggiunge lo scopo di "spostare l'orizzonte al di fuori della cerchia viareggina e lucchese in cui fino a quel momento si erano concentrate le mostre postume a lui dedicate, contribuendo a ridefinirne la collocazione a livello nazionale, ambito a cui peraltro Viani era tutt'altro che estraneo".⁹⁶⁴

La mostra alla Strozzi, dunque, batte sul tempo la Biennale e risulta la prima a collocare l'esperienza di Viani in un orizzonte europeo.⁹⁶⁵ Le opere esposte sono cinquantasei e, in parte, vengono poi trasferite a Venezia per far parte della mostra del 1950 di cui, anche l'introduzione sul catalogo, scritta nuovamente da Parronchi, richiama il testo scritto per l'esposizione alla Strozzi.⁹⁶⁶

⁹⁶⁰ Questi documenti fanno ancora parte della cartella conservata in Archivio ASAC "Mostra retrospettiva Viani: tutta la corrispondenza", sopraccitata.

⁹⁶¹ "Mostre permanenti" Carlo Ludovico Ragghianti in *un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa e E. Pontelli, op. cit., p. 175

⁹⁶² *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, op. cit., p. 123

⁹⁶³ *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di A. Parronchi, (Firenze, La Strozzi), Studio italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1949, p. 1

⁹⁶⁴ "Mostre permanenti" Carlo Ludovico Ragghianti in *un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa e E. Pontelli, op. cit., p. 175

⁹⁶⁵ Ibidem

⁹⁶⁶ Facendo un confronto tra i due testi, infatti, c'è un passaggio in particolare che sembra ricalcato dal testo sul catalogo della mostra alla Strozzi; si tratta del punto in cui Parronchi parla del linearismo decorativo tipico del liberty che in Viani è superato, in favore di un linearismo di sintesi affine a quello dei pittori primitivi.

A Pallucchini non rimane altra scelta: è costretto a cedere al corso degli eventi. Nel 1950 Raghianti, in una lettera, così argomenta le ragioni della mostra di Firenze:

Nel fatto, io sono tutt'altro che entusiasta del Viani, ma ritengo che nel momento in cui operò rappresentasse qualche cosa, e la Mostra organizzata dal Parronchi è stata utile per verificare come soltanto assai raramente il Viani raggiungesse capacità di espressione artistica, e come invece più spesso restasse nell'ambito di un fenomeno fra dialettale e europeo, che tuttavia non è privo di interesse, soprattutto pensando allo stato della pittura italiana fra il 1900 e il 1910.⁹⁶⁷

Raghianti non manca di dedicare all'artista il dovuto spazio anche successivamente, all'interno dell'importante rassegna "Arte moderna in Italia: 1915 – 1935", allestita nelle sale di Palazzo Strozzi nel 1967.⁹⁶⁸

Per quanto riguarda l'opinione pubblica, la mostra alla Biennale del 1950 suscita sentimenti discordanti e talvolta "incerti" come nel caso del critico L. Borgese, il quale su "Il corriere dell'informazione" scrive:

Di Lorenzo Viani scrittore e pittore (1882-1936) toscano per nascita e prima educazione, parigino per le sue esperienze, russo per l'amore agli umiliati e agli offesi, diremo che bisogna considerarlo come uno spirito combattuto fra un superficiale gusto della sintesi e un profondo desiderio di umanità. Dovettero mancare al Viani il concentramento culturale e il raccoglimento filosofico necessario per un'opera che illustri e spieghi davvero e costringa ad amare i personaggi nel loro dramma. [...] Dipinti e disegni di Viani sembrano sempre lì lì per mandare il giusto e commovente suono: ma, invece, o restano al cartellone o all'abbozzo, o alla frettolosa illustrazione e scenografia. E, o pretendono di dir troppo o dicono con stanchezza troppo poco.⁹⁶⁹

Al di là delle opinioni dell'epoca sulla necessità o meno di una retrospettiva su Viani alla Biennale, l'evento è da definirsi un successo, recando una spinta decisiva alla valorizzazione di

⁹⁶⁷ Questo passaggio della lettera è riportato nel volume "Mostre permanenti" Carlo Ludovico Raghianti in un secolo di esposizioni, a cura di S. Massa e E. Pontelli, op. cit., p. 175

⁹⁶⁸ *Arte moderna in Italia: 1915 – 1935*, catalogo della mostra a cura di C. L. Raghianti, (Firenze, Palazzo Strozzi), Marchi & Bertolli editori, Firenze 1967, p. 62

⁹⁶⁹ L. Borgese, *Alla Biennale: Italiani*, in "Corriere dell'informazione", 12 ottobre 1950

questo artista nei decenni successivi. Lorenzo Viani rappresenta una parte fondamentale dell'arte lucchese e l'attualità della sua opera è tutt'oggi riconosciuta.

Tanti degli artisti lucchesi analizzati in questo elaborato, invece, restano ancora pressoché sconosciuti al pubblico ma è forte la volontà di una loro "ri"scoperta, dato l'apporto fondamentale che hanno dato all'arte di una città che, per troppo tempo e a torto, è stata considerata "spenta" nel periodo tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Ne è dimostrazione la notevole presenza di tali artisti a un'esposizione celebre come la Biennale di Venezia. Presenza che, a ogni buon conto, subisce un tangibile declino a partire proprio dall'edizione del 1950, circostanza significativa perché, in realtà, è evidente segno di un'attenzione sempre più costante alla contemporaneità da parte di questi artisti. Anzitutto, l'esperienza della guerra colpisce duramente tutti questi artisti e alcuni, come accade a Mari Di Vecchio e al marito Giuseppe Ardinghi, non si sentono più stimolati a prendere parte agli eventi artistici di spessore a livello nazionale. Si assiste a una voglia di cesura netta con ciò che è il passato: l'antiorità rispetto al trauma del conflitto mondiale.

È fondamentale, inoltre, considerare lo spaesamento di questi artisti di fronte alle novità dell'immediato periodo post-bellico. Non si tratta di una chiusura la loro, no, anzi si può parlare di un vera e propria apertura alla contemporaneità, solo in una confortevole chiave provinciale e la "ventata" di arte internazionale e nuova, in particolare l'astrattismo, portata dalla Biennale del 1948, non può che corrispondere a un disorientamento per alcuni di loro. Il miglior interprete di questo sentimento è proprio Giuseppe Ardinghi, che, non a caso, chiude le sue partecipazioni alla Biennale nel 1948 e giustifica questa decisione scrivendo, nelle sue memorie, qualcosa di molto significativo: "L'aver creduto, fino a quel momento, in una pittura figurativa, pesò come una colpa".⁹⁷⁰

Questo pensiero esprime il disagio di fronte a linguaggi artistici nuovi, multiformi e di fronte al loro proliferare, che, citando ancora Ardinghi, è "in rapidissima trasformazione, cosa che rende impossibile fissare una qualsiasi scala di valori".⁹⁷¹

La ferita mai rimarginata della guerra e il distacco dalla contemporaneità più esasperata sono le cause principali che spingono questi artisti lucchesi ad allontanarsi dalla scena artistica nazionale. Naturalmente non si vuol dire che non parteciperanno più alle edizioni successive, alcuni autori continueranno a presenziare, come Pardini, Marcucci e Avanzinelli ma in maniera

⁹⁷⁰ Passo riportato nell'articolo di S. Bietoletti, *Giuseppe Ardinghi pittore*, in "Luk", n.11, gennaio-giugno 2005, p. 54

⁹⁷¹ Ibidem

sempre più diradata fino a scomparire, quasi totalmente, negli anni Sessanta, fatta eccezione per qualche mostra rievocativa di tendenze artistiche passate.⁹⁷² Tale evidente allontanamento, però, giustifica la chiusura della “storia” delle partecipazioni lucchesi alla Biennale di Venezia del 1950, anno che, ironia della sorte, coincide anche con l’affermazione effettiva, alla Biennale, dell’arte di uno di loro: il “cantore dei poveri” Lorenzo Viani.

⁹⁷² Questo è deducibile dall’analisi dei cataloghi della Biennale successive all’edizione del 1950. Negli anni Sessanta, i lucchesi attivi alla mostra sono pressoché inesistenti.

CONCLUSIONI

Lo sviluppo culturale di Lucca e dei territori limitrofi, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, ha aperto la strada verso un'affermazione più decisa nel contesto nazionale degli artisti legati a questi luoghi. L'analisi di questo fenomeno ha riguardato, non a caso, le partecipazioni delle personalità lucchesi alla Biennale di Venezia, uno dei più importanti ambiti di sviluppo artistico.

Ingrandendo la lente di ricerca sull'importante esposizione, è stato possibile indagare, nella forbice di partecipazioni toscane, la presenza degli artisti lucchesi che, sorprendentemente, si è rivelata numerosa, documentata e pressoché costante, almeno fino al 1950.

La ricerca svolta su queste partecipazioni ha permesso di creare una correlazione significativa tra queste ultime e le fasi storiche artistiche vissute a Lucca nel corso del periodo preso in esame. In questo modo si è notato come, molto spesso, la presenza delle personalità lucchesi a Venezia sia diretta conseguenza di un clima culturale rinvigorito in questa zona della Toscana, a opera, talvolta, di personalità determinanti.

In effetti, quando nel 1900 la direzione dell'Istituto d'Arte di Lucca viene affidata ad Alceste Campriani, pittore della Scuola di Resina, amico dei macchiaioli toscani e affermato anche all'estero, comincia un graduale aggiornamento delle tendenze pittoriche. Gli artisti iniziano ad accogliere l'influenza di una pittura più moderna, sempre meno incatenata al tradizionale accademismo che da secoli dominava la città. La maggior apertura alle novità si riflette sulle partecipazioni di questi artisti alla Biennale che, se nei primi anni di vita dell'esposizione è quasi nulla, verso la metà del primo decennio del Novecento comincia a essere considerevole. Nello stesso periodo, la Versilia diventa meta prediletta di molti artisti toscani che si riuniscono attorno alla coinvolgente figura di Giacomo Puccini il quale, stabilendosi a Torre del Lago, instaura solidi rapporti di amicizia a sostegno degli intellettuali del luogo. Si crea così un cenacolo artistico davvero molto attivo, il club *La Bohème*, che coinvolge anche Plinio Nomellini, Galileo Chini e saltuariamente, Lorenzo Viani. Viani, al tempo, è un giovane artista molto promettente, tanto da guadagnarsi velocemente la stima di Puccini e Nomellini; quest'ultimo, in particolare, lo sprona più volte a inviare le sue opere alla Biennale e, nel 1907, viene ammesso per la prima volta a Venezia. Viani è senza dubbio una delle figure più importanti e affascinanti della storia artistica lucchese ma anche italiana e notevole è la sua

presenza all'Esposizione di Venezia: pressoché continuativa e prolungata anche dopo la sua morte.

Il contesto artistico della Versilia è più avanzato rispetto a quello di Lucca: vi è un'apertura alle avanguardie che perdura anche nei decenni successivi e si crea un ambiente culturale ideale, ricco di rassegne, esposizioni e in linea con la contemporaneità, attirando costantemente le più importanti personalità dell'epoca. L'influenza di tutti questi stimoli conduce Viani a creare un'arte innovativa, che fagocita le avanguardie e le trasforma in qualcosa di nuovo, frutto delle tante suggestioni cui il pittore e scrittore è sottoposto ma che, in primo luogo, dimostrano il suo forte legame con Viareggio: sua terra d'origine. La grandezza di Viani viene riconosciuta alla Biennale del 1922, dove il quadro *La Benedizione dei morti del mare* viene premiato. La mia ricerca si sofferma ampiamente su questa partecipazione, dal momento che coincide con una presa di coscienza da parte delle istituzioni comunali di Viareggio dell'importanza del loro concittadino, riconosciuta a livello nazionale. Questa consapevolezza conduce il Comune di Viareggio all'acquisto del dipinto esposto alla Biennale del 1922. L'acquisizione vuole essere il tassello iniziale per la formazione di una Galleria d'Arte Moderna della Città, che tutt'ora esiste e di cui fa ancora parte il quadro di Viani. Si tratta di un evento che, nell'analisi della documentazione d'epoca svolta negli archivi di Lucca, Roma e Viareggio, tiene apertamente e fortemente in conto il riconoscimento attribuito a Viani dalla Biennale di Venezia.

Tutto questo avviene durante l'epoca di piena affermazione del fascismo, un periodo storico che si rivela determinante per la storia artistica della Biennale. Negli anni Trenta, le ingerenze in ambito culturale sono innumerevoli e la Biennale continua la sua attività come Ente Autonomo ma di fatto, sotto il controllo del regime totalitario. Questo "monitoraggio" si concretizza con la proposta, nelle edizioni di questo periodo, di un'arte piuttosto monotona e sempre più soffocata dalle imposizioni fasciste. La partecipazione degli artisti lucchesi a Venezia in questo periodo raggiunge il culmine. La città è culturalmente in fermento, grazie soprattutto al cenacolo del Caffè di Simo. Al suo interno spicca la coppia di coniugi Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, tra i più attivi membri del gruppo. Essi rappresentano un punto d'incontro significativo tra l'ambito lucchese e quello fiorentino, dove avevano studiato sotto la guida di Felice Carena e sono tra coloro che più spingono per un maggior interesse alle questioni contemporanee. Sia Ardinghi che Di Vecchio si adoperano per un'affermazione del gruppo lucchese sul piano nazionale, che arriva, seppur timida, nel 1931 quando i membri del Caffè di Simo espongono alla Galleria Milano, nella capitale lombarda. Per l'occasione Carlo

Carrà scrive una recensione della mostra su “L’Ambrosiano”, nella quale non manca di elogiare il gruppo e soprattutto la pittrice Mari Di Vecchio. Questo aspetto mi ha permesso di approfondire la situazione delle artiste lucchesi che all’epoca riescono sì ad affermarsi maggiormente rispetto ai decenni precedenti ma emerge anche come, da parte della critica, il massimo del riconoscimento per una donna artista sia il sottolineare la sua “poca civetteria” in fatto di pittura. Mari Di Vecchio, assieme alla sorella Giorgina, anche lei pittrice affermata, partecipa alla Biennale, così come il marito e molti altri artisti lucchesi e versiliesi almeno fino all’inizio degli anni Quaranta.

A seguito della chiusura della Biennale dovuta al conflitto bellico, l’esposizione riapre sotto l’amministrazione di Rodolfo Pallucchini. A questo punto ho voluto soffermarmi sull’attività di un altro lucchese di spicco, che intreccia le sue vicende con l’esposizione, si tratta di Carlo L. Ragghianti: illustre storico e critico che nel 1948 entra a far parte della Commissione Arti Figurative. L’analisi dei documenti d’archivio riguardanti questo personaggio e le lettere scambiate con il segretario generale e gli altri membri della commissione, fanno emergere un rapporto piuttosto conflittuale tra Ragghianti e la Biennale.

Un conflitto interiore, invece, emerge prepotente negli artisti lucchesi a partire dal dopoguerra e si rispecchia nella loro presenza Venezia. Ho voluto concludere la mia ricerca cercando di analizzare i motivi che sono all’origine del declino della presenza lucchese alla Biennale. Li ho individuati, anzitutto, nell’impatto con il dramma bellico, che colpisce duramente la creatività di questi personaggi i quali necessitano di una cesura con tutto ciò che ha rappresentato il “prima”; La guerra cambia irreversibilmente la loro percezione della contemporaneità. La partecipazione alla Biennale del 1948 accende in loro la consapevolezza di appartenere a un contesto artistico scollato da quello più attuale, presentato a Venezia. Una dimensione, la loro, che si potrebbe definire “provinciale” e che viene sconvolta dalle ultime proposte contemporanee in campo artistico. Paradossalmente, la chiusura degli artisti lucchesi corrisponde a una larga apertura, dopo i difficili anni della guerra, alle nuove tendenze contemporanee da parte della Biennale. Si tratta di un senso di inadeguatezza chiaramente espresso e che prevale, se non in tutti, in buona parte degli artisti lucchesi dell’epoca, i quali, dal 1950 smettono di partecipare numerosi alla Biennale di Venezia.

Questa ricostruzione delle partecipazioni lucchesi all’esposizione di Venezia vuole essere, in ultima analisi, una dimostrazione tangibile della grande determinazione con cui questi artisti hanno cercato di uscire dal ristretto contesto provinciale per affermarsi in quello artistico

nazionale. Contrariamente a quanto molti credono, Lucca e i territori della sua provincia, almeno per la prima metà del Novecento, non si isolano dal vitale contesto italiano di esposizioni e rassegne ma vi si inseriscono con l'intenzione decisa di avere una voce attiva in merito.

APPARATO FOTOGRAFICO



Fig. 1 Fotografia d'epoca che testimonia l'allestimento delle sale durante la prima Biennale della storia, nel 1895. Il documento è conservato oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sezione Fototeca



Fig. 2 Fotografia d'epoca raffigurante l'ingresso della sala regionale toscana alla Biennale del 1903. Il documento è conservato oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sezione Fototeca



Fig. 3 Fotografia d'epoca raffigurante il fregio realizzato dalla manifattura Chini per la Sala della Toscana alla Biennale del 1903. Il documento è conservato oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sezione Fototeca



Fig. 4 Fotografia d'epoca raffigurante il dipinto La raccolta delle olive, del 1907, esposto da Moses Levy alla Biennale di Venezia dello stesso anno e andato perduto. Documento conservato oggi presso la Fondazione Centro Studi sull'arte L. e C. L. Ragghianti



Fig. 5 L'ingresso del Bagno Balena sul Viale a Mare di Viareggio, negli anni Dieci

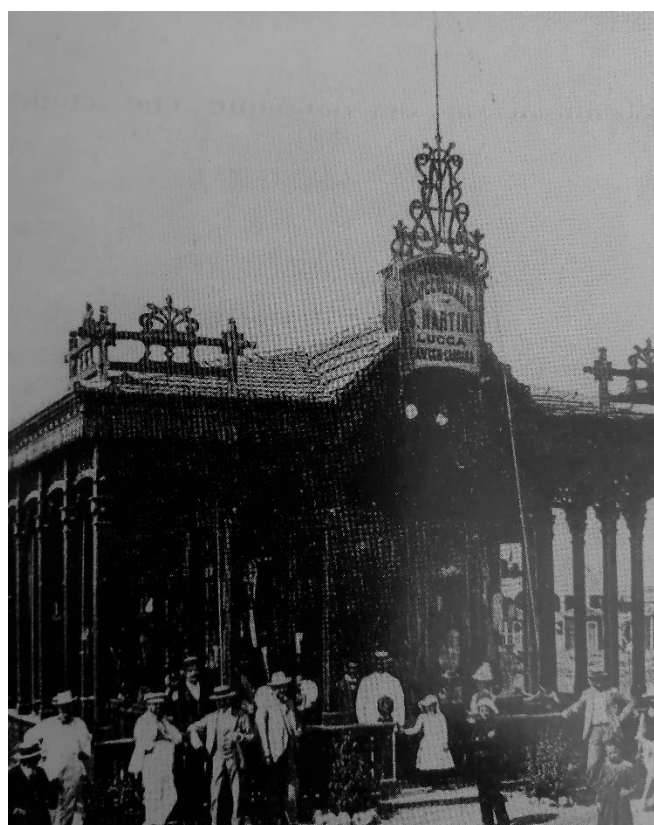


Fig. 6 Il Negozio Martini sul Viale a Mare di Viareggio, negli anni Dieci. Si tratta dell'unico edificio rimasto in piedi dopo l'incendio del 1917. La parte superiore della facciata è visibile ancora oggi

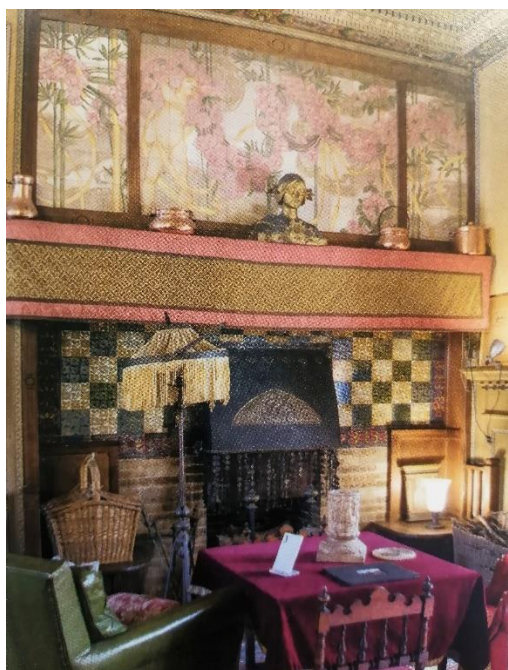


Fig. 7 Il pannello decorativo realizzato da Galileo Chini per il salotto della residenza di Giacomo Puccini a Torre del Lago, oggi ancora visibile

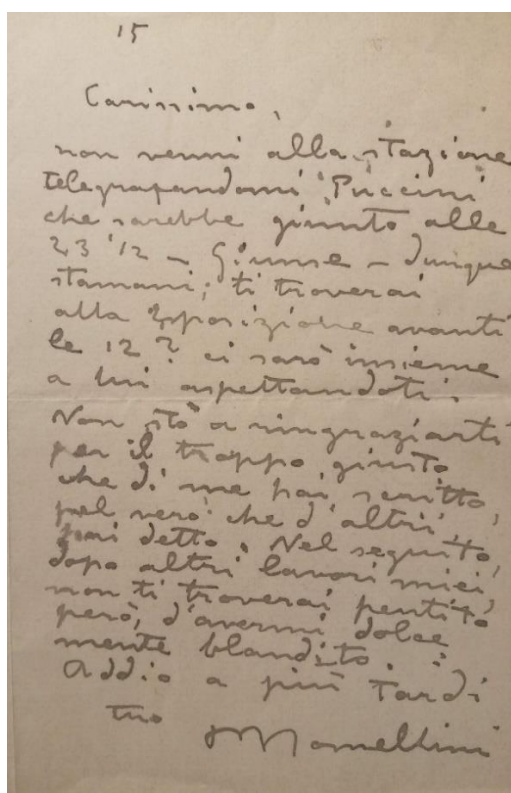


Fig. 8 Biglietto di Plinio Nomellini per Ugo Ojetti, conservato nel Fondo Ojetti presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

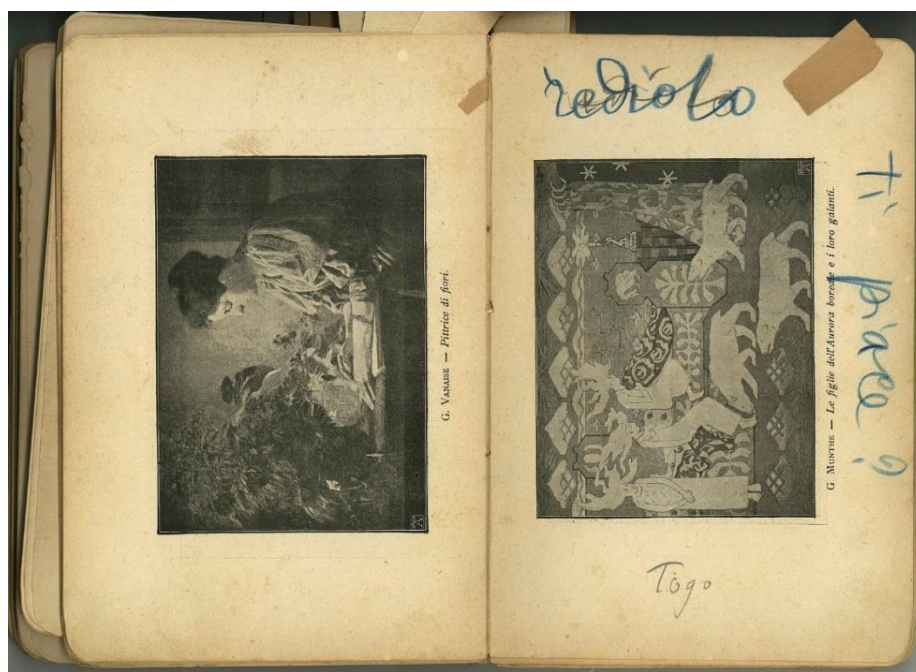


Fig. 9 Fotografia del catalogo della Biennale del 1895 appartenuto a Giacomo Puccini e contenente le sue annotazioni. Il documento è conservato oggi presso l'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini

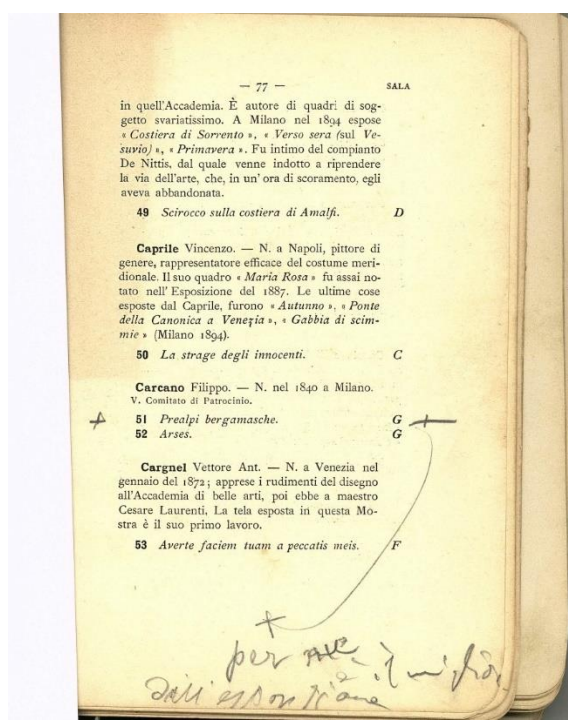


Fig. 10 Fotografia del catalogo della Biennale del 1895 appartenuto a Giacomo Puccini e contenente le sue annotazioni. Il documento è conservato oggi presso l'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini

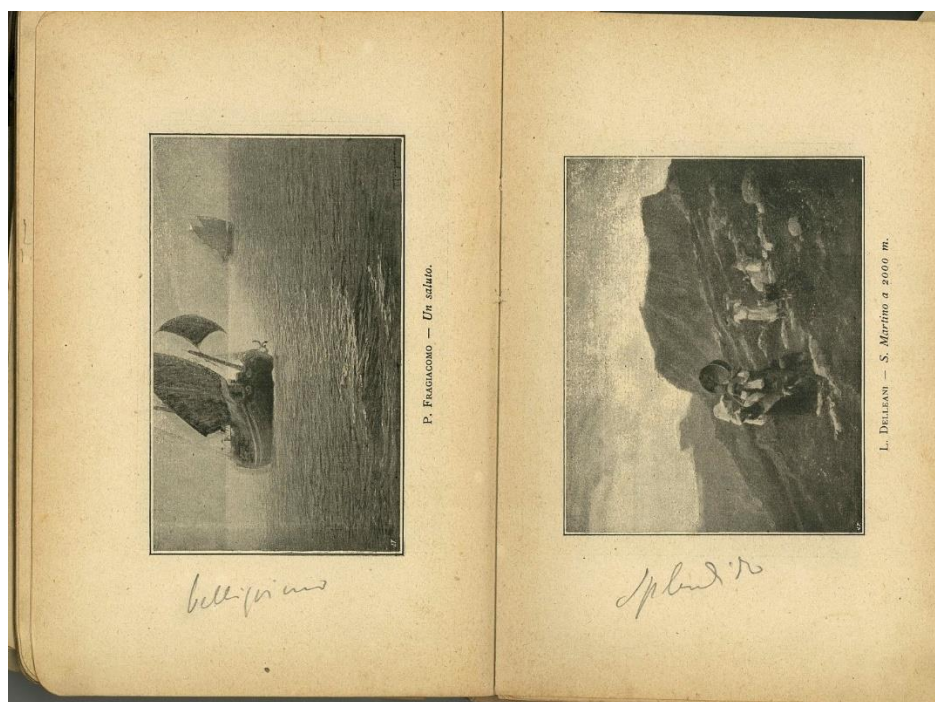


Fig. 11 Fotografia del catalogo della Biennale del 1895 appartenuto a Giacomo Puccini e contenente le sue annotazioni. Il documento è conservato oggi presso l'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini

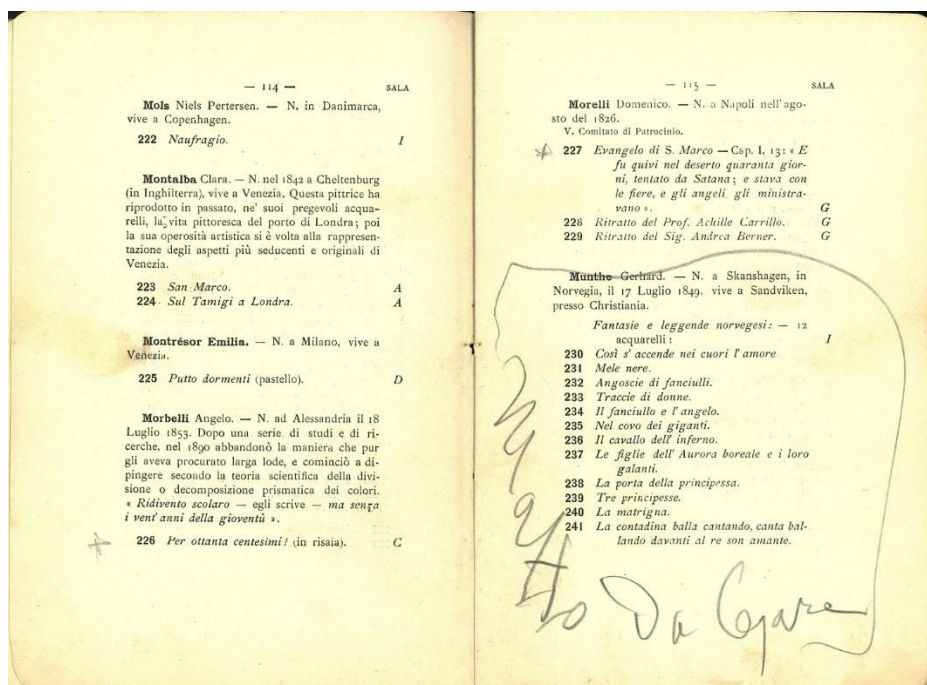


Fig. 12 Fotografia del catalogo della Biennale del 1895 appartenuto a Giacomo Puccini e contenente le sue annotazioni. Il documento è conservato oggi presso l'archivio della Villa Museo di Torre del Lago, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini



Fig. 13 Fotografia del salone decorato da Galileo Chini alla Biennale del 1914, contenente la personale dello scultore Ivan Meštrović e i pannelli raffiguranti la *Primavera*



Fig. 14 Lorenzo Viani, *La Benedizione dei morti del mare* (1914-1916), olio su tela, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Lorenzo Viani, Viareggio

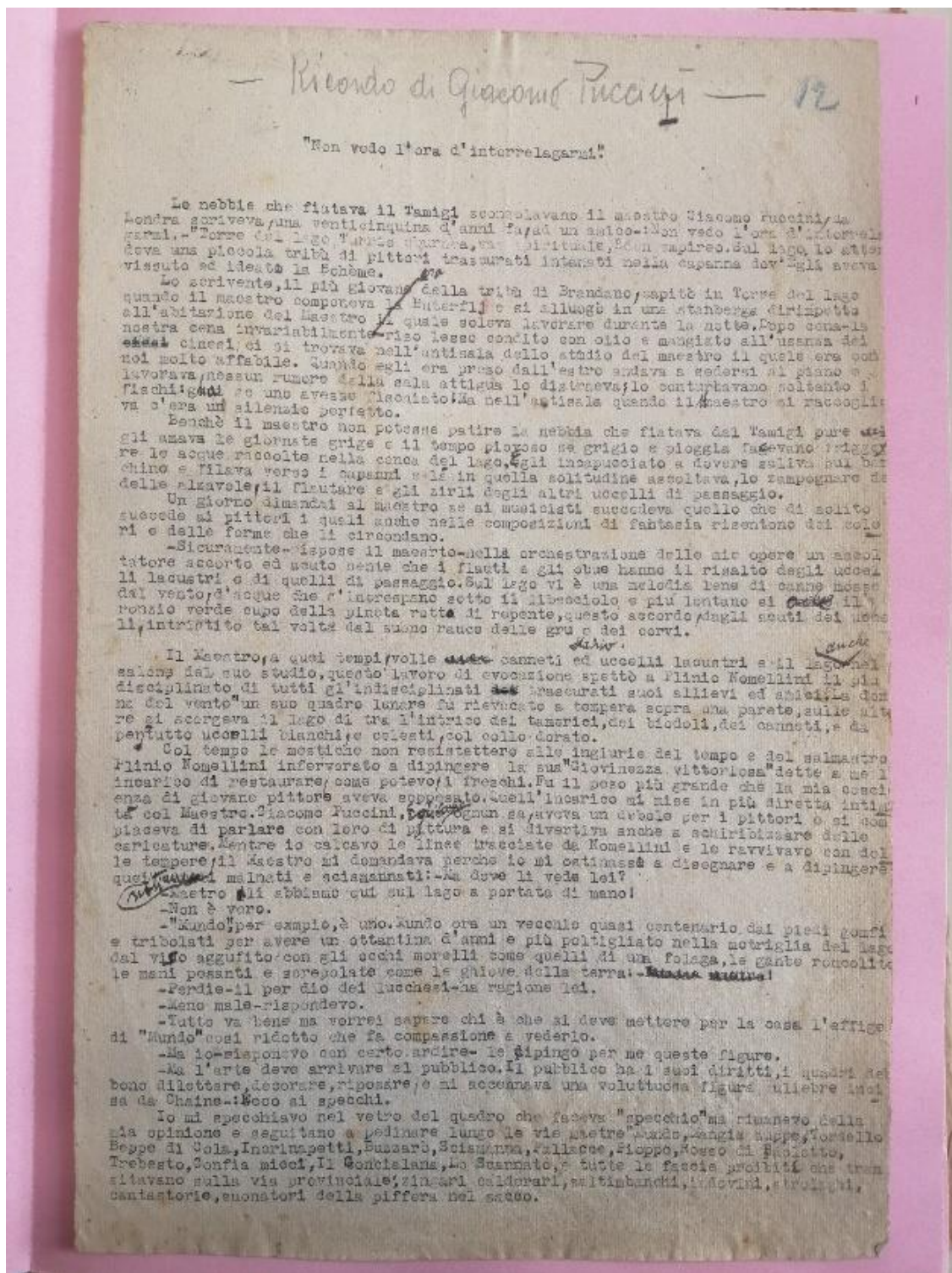


Fig. 15 Lorenzo Viani, *Ricordo di Giacomo Puccini-Non vedo l'ora di intorrelagarmi*, scritto conservato presso il fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario del Comune di Viareggio

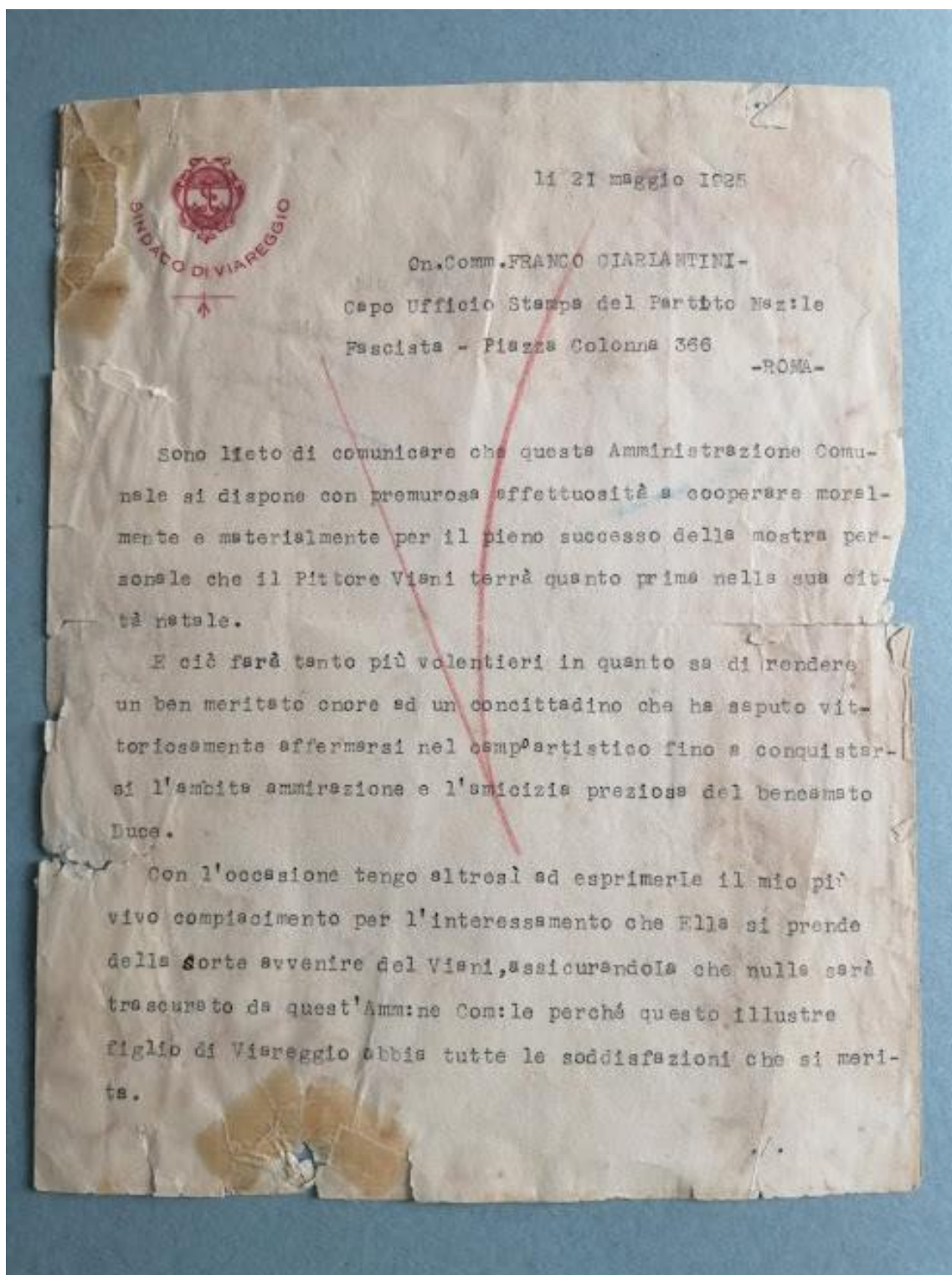


Fig. 16 Lettera di Luigi Leonzi a Franco Ciarlantini (21 maggio 1925), conservata oggi presso il fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario del Comune di Viareggio

a Fagnini Vittorio dallo stipendio del mese di agosto nella misura consueta.
alla unanimità

La Giunta:

Preso in considerazione la proposta fatta da molte autorevoli personalità, ed appoggiata da una larga corrente dell'opinione pubblica locale, perché il Comune si renda acquirente del quadro del concittadino pittore Lorenzo Viani raffigurante con singolare e potente espressione artistica una delle più caratteristiche e suggestive cerimonie del popolo marinaro di Viareggio:

Considerato che una tale proposta è oggi riproposta con maggiore entusiasmo in presenza dell'assito clamoroso e lusinghiero ottenuto dal pittore Viani con la sua mostra personale inauguratasi al Palazzo Facchini, col lodovolo intento di assicurare al Comune la proprietà del quadro anzidetto, sia come meritato onore alla originalità e potenza dell'arte del Viani sia come iniziale formazione di una spiccata galleria di arte moderna da istituire nello storico palazzo che fu già residenza di Felina Buonaparte:

Visto che in questi giorni sono pervenuti da ogni dove consensi e incitamenti al Comune perché effettui l'acquisto in parola, mentre non appena si è saputo della disposizione favorevole dell'amministrazione come a ciò fare, le attestazioni di plauso si sono aumentate di numero e di importanza, anche da parte di altissimi personalità e di competenza indiscussa nel campo artistico fra le quali degne di nota quella della loro Eccellenza Belluzzi e Federzoni del Senatore Biatolfi e di Ugo Ciatti:

Ritenuto che Viareggio patria di Lorenzo Viani deve pertanto essera lieta ed orgogliosa che la sua Amministrazione, seguendo l'esempio di Milano, Firenze, Bologna - Torino e Pesania si assicuri il possesso di una fra le più belle e grandiose espressioni dell'arte di questo valoroso concittadino, che fu anche premiato alla biennale di Venezia;

Ritenuto che, prescindendo da ogni altra considerazione, l'acquisto di un quadro di intrinseco valore, attuale certamente aumentabile col decorso del tempo, come quello del Viani, rappresenta un investimento patrimoniale tale da tranquillizzare pienamente anche in linea di stretta convenienza amministrativa;

Assumendo stante l'urgenza di potersi del Consiglio come:
In esito a trattative opportunamente condotte dall'On.le Sindaco e dall'Assessore Cap. Moro preposto alla Pubblica Istruzione:

Delibera

di acquistare il grande quadro "La benedizione dei Morti del mare" del pittore Lorenzo Viani per il prezzo convenuto di L. 12 mila stabilendo che sia per ora collocato nell'aula consiliare del civico palazzo:

di prelevare la somma destinata a tale acquisto dal fondo di riserva e di istituire ex novo una assegnazione di pari importo sotto l'art. 191 bis cat. 5a delle spese facoltative straordinarie con la speciale applicazione all'acquisto stesso.

Per voti unanimi resi e riconosciuti a forma di legge.

alla unanimità

La Giunta:

Preso in esame la domanda ed i disegni presentati per costruzioni edilizie:

Delibere

approvare previa i necessari chiarimenti all'Ufficiale sanitario i disegni ed accogliere favorevolmente la domanda presentata dai signori:

n° 1227

ACQUISTO DEL QUADRO "LA BENEDIZIONE DEI MORTI DEL MARE" DEL PITTORE LORENZO VIANI n° 8732
Visto approvato dalla G. P. A. seduta il 25 settembre 1925.
Prefetto c= Bertone

n° 1228

CONSENSI EDILIZI

Fig. 17 Documento ufficiale che attesta la delibera della Giunta Comunale sull'acquisto del dipinto *La Benedizione dei morti del mare* di Lorenzo Viani (25 agosto 1925), conservato nel registro ufficiale delle deliberazioni della Giunta comunale del 1925, presso il Centro documentario del Comune di Viareggio

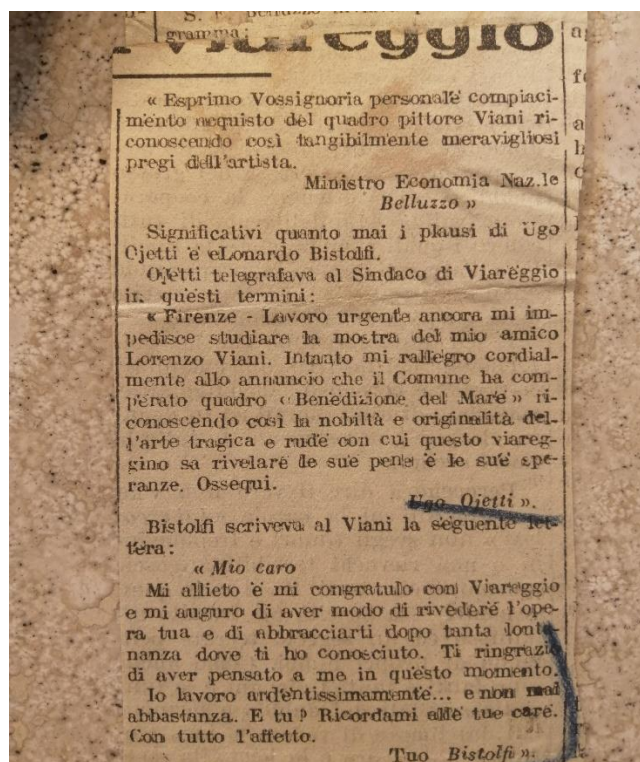


Fig. 20 Ritaglio dell'articolo apparso su "L'Intrepido – Lucca" l'8 agosto del 1925 e che riporta le parole di U. Ojetti scritte per celebrare l'acquisizione da parte del Comune di Viareggio del quadro *La Benedizione dei morti del mare* di L. Viani. Documento conservato oggi presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ojetti



Fig. 21 Xilografia realizzata da Lorenzo Viani come logo per l'esposizione al Gran Caffè Margherita dell' ottobre del 1915



Fig. 22 Giuseppe Viner, *La Mina* (1900-1910), fotografia del dipinto conservata oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sezione Fototeca



Fig. 23 Arturo Dazzi, fotografia del modello in gesso originale de *Il Cavallino* (1928), opera conservata a Forte dei Marmi, Donazione Dazzi



Fig. 24 Giuseppe Ardinghi, Ritratto (1928), fotografia del dipinto conservata oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sezione Fototeca



Fig. 25 L'Antico Caffè Di Simo in Via Fillungo a Lucca



Fig. 26 Lorenzo Viani, *Georgica* (1930), olio su tela, Depositi della Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia

Pag. _____ N. _____ del R. V.

5350/42

26/11/30

SCHEDA PER LA VENDITA - BULLETIN DE VENTE
SCHEDULE FOR SALES - VERKAUFSFORMULAR

AUTORE Nom. de l'Artiste Artist's name Name des Künstlers	TITOLO DELL'OPERA Titre de l'Œuvre Title of the Work Titel des Werkes	PREZZO DI DOMANDA Prix de demande Price Angebotspreis	PREZZO DI OFFERTA Montant de l'offre Offer Angebot	Firma ed indirizzo dell'Amatore Signature et adresse de l'Amateur Purchaser's signature and address Unterschrift und adresse des Offerteners
Alberto Saliotti	Natura morta	19/31 4.500.=	3.000 X	S. M. 11 ES
Ercole Sibillate	Ritorno	9/23 10.000.=	6.000 X	
Fioravante Seibezzi	Riva alle Sattere	9/21 5.000.=	10.000	
Lorenzo Viani	Georgica	32/20 15.000.=	8.000 X	
Giovanni Prini	Bronzo argentato	2.500.=	2.000 X	
Maurice de Vlaminck	...	1.100	1.100	?
	<i>Pracutina - Primavera</i>		1000 X	
			10.000 - acquirit - bezogut Tutti i prezzi a Tutti i pagamenti	

R. V. L'offerte apponendo la propria firma al vendita all'acquisto una qualsiasi la propria offerta venga accolta. — Il compratore deve pagare entro della somma all'atto dell'acquisto, con alla richiesta dell'Esposizione.
 En agissant en vertu de l'annonce et regardant d'acheter l'œuvre lorsque l'offre est acceptée. — MM. les acquiescent doivent payer, aussitôt de la somme au moment de l'achat, aussitôt à la clôture de l'Exposition.
 By signing this schedule one binds himself to the purchase, should the offer be accepted. — The purchaser must pay full the sum on concluding the purchase with the artist here at the close of the Exhibition.
 Die Unterzeichneten erklären verbindlich den Ankauf des Werkes für den Künstler dies eingetragene Preis auszumachen. — Im Falle eines Kaufes müssen Käufer den vollen Kaufpreis gleich, die andere Hingehen Schluss der Ausstellung entlegen.

Atto di acquisto
A. Mestri
Luigi Comincioli Mestri
F. M.

Fig. 27 Scheda per la compra vendita delle opere compilata dai funzionari della Casa Reale in occasione della Biennale del 1930 che attesta le volontà di acquisti da parte del Re. Documento conservato oggi presso presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



LA XVII^a BIENNALE

1930 APRILE A. VIII
OTTOBRE

Venezia, 7 Novembre 1930 IX^o

Egregio Signore,

L'Amministrazione della Casa del Re ci ha rimeso l'importo degli acquisti fatti alla Biennale dal nostro Augusto Sovrano. A mia volta m'affretto a mandarLe la somma che Le spetta.

Com' Ella sa la sua opera "Georgica" fu acquistata per Lire 8.000.- dalle quali detratte la percentuale del 15% rimangono Lire 6.800.-

Qui accluso troverà un assegno circolare del Credito Italiano per tale importo girato a suo favore.

Abbia la compiacenza di ritornarmi firmata la quietanza pure qui unita e voglia aggradire i miei cordiali e distinti saluti.

IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO

Egregio Signore
Lorenzo Viani
Via S. Francesco, 62
- Viareggio -

Fig.28 Lettera di Romolo Bazzoni a Lorenzo Viani (7 novembre 1930), conservata oggi presso il fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario del Comune di Viareggio

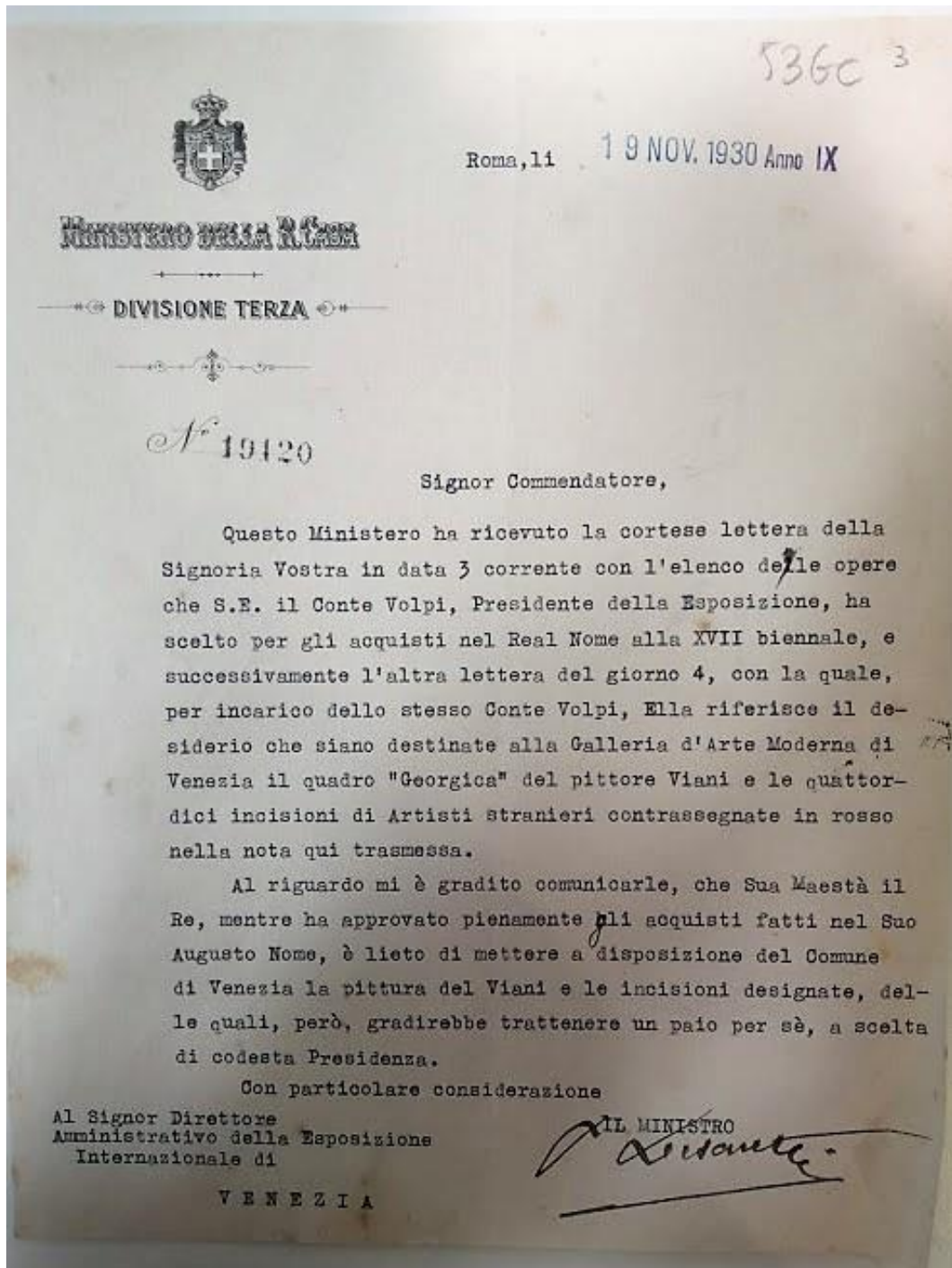


Fig. 29 Lettera da parte della Regia Casa Reale al Direttore Amministrativo dell'Esposizione Internazionale di Venezia (19 novembre 1930), conservata oggi presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



Fig. 30 Il pittore lucchese Giuseppe Ardinghi (il primo da sinistra) con il gruppo di compagni, studenti come lui di Felice Carena, all'Accademia di Firenze negli anni Venti

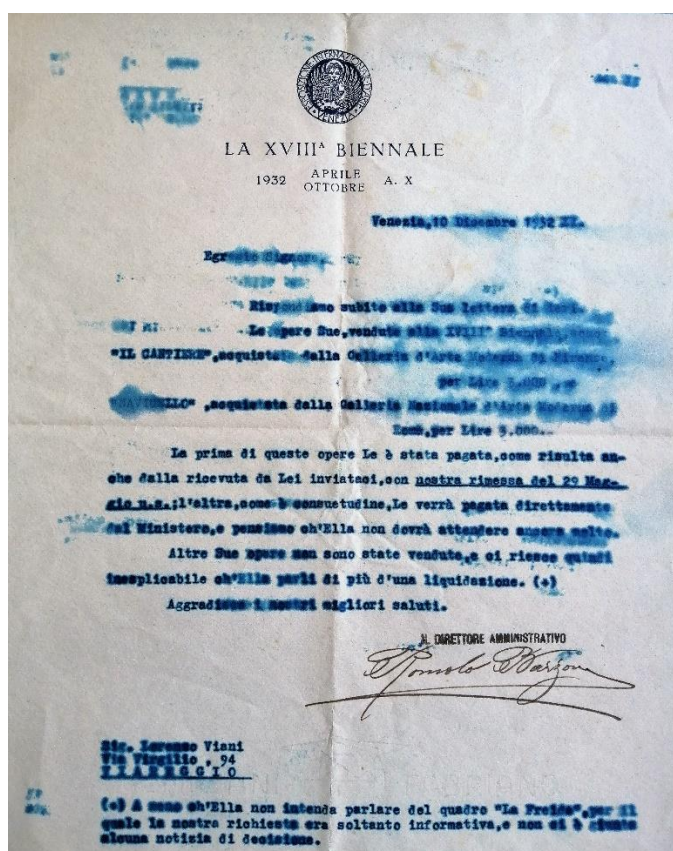


Fig. 31 Lettera di Romolo Bazzoni a Lorenzo Viani (10 dicembre 1932), conservata oggi presso il fondo archivistico "Lorenzo Viani" al Centro documentario del Comune di Viareggio



Fig. 32 Gaetano Scapechi, *L'Avanguardista* (ante 1934), scultura in cemento andata distrutta, Fotografia appartenente all'archivio degli eredi della famiglia Scapechi



Fig. 33 Fotografia della prima opera, oggi di proprietà degli eredi, esposta alla Biennale da Mari Di Vecchio-Ardinghi, nel 1936. Il documento è conservato presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



Fig. 34 Fotografia di *Ritratto*, quadro esposto alla Biennale del 1940 da Mari di Vecchio - Ardinghi. Il documento è conservato presso ASAC-Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



Fig. 35 Riproduzione fotografica di *Lieta evento nel rifugio antiaereo*, bassorilievo di Vincenzo Gasperetti, esposto alla Biennale del 1942. La fotografia fa parte di un articolo di giornale dell'epoca. Il documento è conservato oggi presso ASAC- Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



Fig. 36 Fotografia della versione preparatoria ufficiale, a grandezza naturale di *Donne nel ricovero*, dipinto esposto da A. Catarsini alla Biennale del 1942. Questa bozza dell'opera è stata esposta a Lucca al Palazzo delle Esposizioni nella Primavera del 2022



Fig. 37 Fotografia di A. Catarsini in piazza S. Marco a Venezia, in occasione dell'inaugurazione della Biennale del 1942. Documento conservato oggi presso la Fondazione Alfredo Catarsini a Viareggio



Fig. 38 Fotografia di A. Catarsini e P. Nomellini assieme in Piazza S. Marco, in occasione della Biennale del 1942. Documento conservato oggi presso la Fondazione Alfredo Catarsini a Viareggio



Fig. 39 La prima riunione della Commissione per le Arti Figurative nel dopoguerra, 1947, durante la quale Rodolfo Pallucchini viene nominato segretario generale della Biennale. La fotografia è conservata oggi presso ASAC- Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia.

Firenze, 3 novembre 1947

Care Pallucchini,

ad altra lettera l'apertura della possibilità nei riguardi dei Musei Bavaresi, per la Mostra degli Impressionisti. Non ho ricevute ancora risposta dagli Stati Uniti, e te la trasmetterò non appena essa mi sarà pervenuta.

Per amor di precisione, confermo che non intendo avanzare proposte vere e proprie, dal momento che ritengo che la formula della Biennale, per la parte relativa agli "inviti" ed all'esposizione per giuria, sia sorpassata e inadeguata, e tale insomma che non ho potuto darvi su queste punte la mia solidarietà.

Messo da un'amichevole e collegiale sollecitudine, vi ho mandato e vi mando segnalazioni, alle scope di correggere per quanto è possibile la cattiva impostazione. Naturalmente non pretendo che queste segnalazioni vengano nè accettate, nè discusse. Ma egualmente torno a dichiarare, con la mia abituale franchezza, che non posso nè potrò avere alcuna solidarietà con l'esito di una soluzione che prevede sarà giustamente criticata per molti versi. Ho avvertite prima, e sono rimaste in minoranza assoluta, come sai.

Personalmente, posso dirti queste, fuori del piano "ufficiale": i nomi che ho segnalato appartengono ad artisti magari meno noti ed anche "scenosciuti", come tu dici: e tuttavia assai superiori a molti di quelli che per varie ragioni (da me previste) sono risultati invitati. Esempi: Alleati, Bacci, Bacchelli, Baglioni, Bagerini, Becchis, Besia, Brancaccio, Breglio, VCaderin, Carpi, Ciardo, Conti, Disertori, Ferrazzi, Maggi, Montanari, Monti, Pasi, Peluzzi, Pirandello, Prada, Quaglino, Remagnoli, Rossi, Sobrero, e tanti, troppi altri. Le mie indicazioni derivano dalla visione diretta delle opere; ma sarei molto imbarazzato se dovessi chiedere ogni volta fotografie, alle scope di sottometterle alla commissione. E chi gliele paga, agli artisti? Aggiunge che a me vedere, non vi sono soltanto disparità di nomi, ma anche disparità di proporzioni, negli inviti, e non sempre si può giustificare 3 o 5 o 10 opere ad uno ed invece 1 o 2 ad un'altro.

Comunque, benchè la mia opinione sia questa, che non si può chiedere l'esclusione di nessuno, e quasi, avendo ammesse il fiore della pacchianeria pittorica italiana, ti ripeto che lascio interamente alla misura ed alla valutazione della commissione l'ammettere a meno i candidati che per scrupolo e per interesse della Mostra ho segnalato. Siete liberissimi, poichè queste segnalazioni sono da parte mia assolutamente private, e non riguardano gli artisti, ignari del tutto.

Per l'organizzazione delle mostre all'estero, consiglio di ridurre le spese di organizzazione, che subiscono un forte rialzo a causa dell'eccentricità di Venezia e delle molte servitù e gravzze che impone l'elemento acqua. Perchè non concentrate le opere a Mestre, per esempio?

Tanti cordiali saluti

Fig. 40 Lettera di C. L. Ragghianti indirizzata a R. Pallucchini in cui lo storico dell'arte lucchese difende le sue "segnalazioni" proposte per la Biennale del 1948. Documento conservato oggi presso la Fondazione Centro Studi sull'arte L. e C. L. Ragghianti

Alfredo Meschi -
Sono nato a Lucca il 24 Agosto 1905
Ho compiuto gli studi alla R. Accademia di
Belle Arti a Lucca con Alceste Campanini
Ho passato un certo periodo di tempo a Napoli
(1924) - Ho partecipato a diverse mostre in
Italia ed all'estero, tra le quali:
Concorso Spangher Bechi - Firenze - 1930 e 1936
IV^a Esposizione del Paesaggio a Bologna
1^a Mostra Nazionale dei Sindacati Firenze (1934)
Mostra Interregionale d'arte di Napoli
Ho vinto per due volte il 1° premio per
la pittura "Premio Caselli", per la provincia
di Lucca (1932 - 1934)
Ho partecipato a tutte le mostre d'arte
Provinciali e regionali a Lucca e Firenze
Ho fatto diverse mostre personali in Italia
Ho tenuto una personale a S. Francisco Cal. (U.S.A.)
1938
Una mostra personale a S. Paulo (Brasile) 1947
(Gingon)
Una mostra personale a Zurigo (Svizzera) 1946
Miei dipinti sono nel museo civico di Lucca
esibiti ecc. ed in collezioni private in Italia e
all'estero.

Fig. 41 Lettera di presentazione di A. Meschi, favorito di Ragghianti, alla commissione della Biennale 1948, documento è conservato oggi presso ASAC- Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia



Venezia, li. 17/3/1950
S. Marco, Ca' Giustinian - Tel. 27858 - 28110

ENTE AUTONOMO
"LA BIENNALE DI VENEZIA.."

Caro Ragghianti,

mi sorprende un poco la tua lettera del 16 marzo, con la quale mi annunci di essere già in possesso dei voti nei riguardi dell'invito a Meschi, avendo tu interpellato direttamente in proposito i colleghi della Commissione.

A parte il fatto che mi avevi già scritto in merito, dimostrando quindi che tu stesso giudicavi che la pratica fosse esclusivamente di competenza della Segreteria generale, devo constatare che questa è la prima volta in cui un componente la Commissione si sostituisce nel lavoro di Segreteria. S'intende che sono ben lontano dal provarne risentimento; ma resta il fatto che, in tal modo, si viene ad alterare un rapporto ed una prospettiva riguardanti molti altri inviti. E poichè siamo su quest'argomento devo dirti che io stesso, sebbene sollecitato continuamente e da più parti, ho sempre resistito, tanto che non sono mai ritornato su nomi di artisti veneziani o veneti, che avevano tuttavia titoli per essere considerati, e fra essi quello di aver esposto più volte in passato anche per invito: Rino Villa, Guido Carrer, Renzo Zanutto, Luigi Cobiaino, Armando Tonello, Primo Potenza, Giorgio Valenzin, Pino Casarini, ecc.

Che io mi fossi interessato del caso Meschi, te lo dice la mia lettera, che si è incrociata con la tua: era questo uno degli argomenti che trattavo in essa e per il quale io chiedevo il voto a tutti i colleghi Commissari. Attendo appunto ora di ricevere risposta da tutti, per fare, come sempre, il computo dei voti e decidere. E' questa la prassi regolare, sempre adottata, senza particolari influenze, che altrimenti rendono molto problematico il voto.

Ed ora devo passare ad un'altra questione. Tu hai desiderato, ed io sono stato ben felice, di vedere incluso il tuo nome in parecchie sotto-Commissioni, come quelle di: Rousseau, Saurat, dei Fauves, di Carlo Carrà, ecc. Nella fiducia di vedere avviata l'organizzazione di tali Mostre, col concorso, com'era logico attendersi, di tutti i sotto-Commissari, ti abbiamo più volte inviato lettere e telegrammi, chiedendo il tuo parere. Io non pretendevo che tu

Prof. C.L. Ragghianti
Palazzo Strozzi
F i r e n z e

Fig. 42 Lettera di rimprovero di R. Pallucchini a C. L. Ragghianti che comprende anche la questione dei voti per A. Meschi. Documento conservato oggi oggi presso la Fondazione Centro Studi sull'arte L. e C. L. Ragghianti

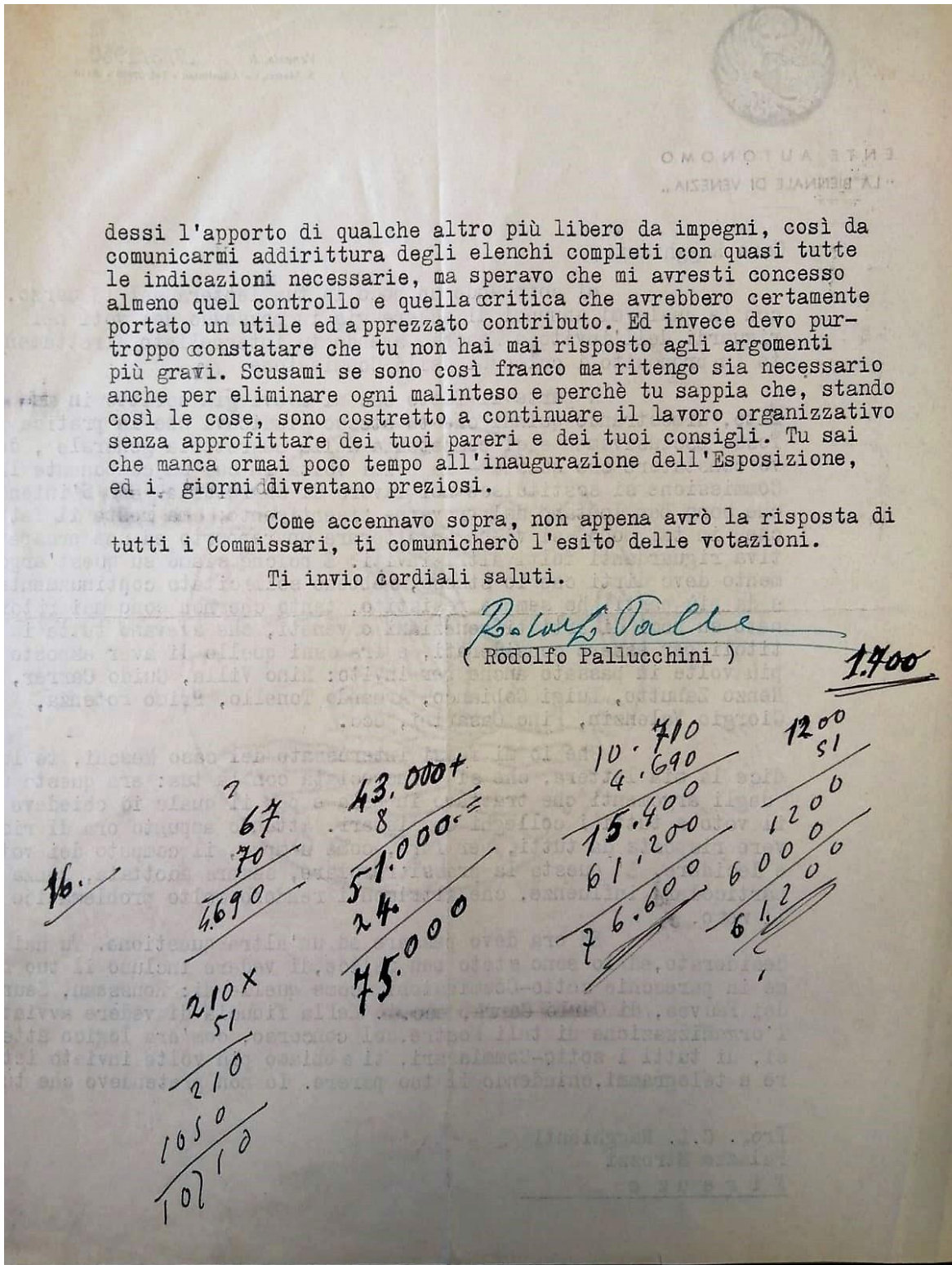


Fig. 43 Lettera di rimprovero di R. Pallucchini a C. L. Ragghianti (continuo) che comprende anche la questione dei voti per A. Meschi. Documento conservato oggi presso la Fondazione Centro Studi sull'arte L. e C. L. Ragghianti

Venezia, 18 Dicembre 1949

Sig.ra GIULIA VIANI
Via del Fortino, 96
LIDO DI CAMAIORE

Gentile Signora,

Mi è molto gradito farLe conoscere che la Commissione per le Arti Figurative alla XXV^a Biennale che si terrà a Venezia nel 1950, ha manifestato il desiderio ed anzi proposto alla Presidenza della Biennale di tenere una mostra che, in base ad una accurata scelta delle opere, rappresenti in modo completo l'attività artistica del Suo Illustre Marito.

Mentre confido ch'ella gradirà che si attui questo voto della Commissione e vorrà darci il Suo prezioso, desideratissimo contributo per l'organizzazione della mostra, Le comunico anche che, al fine di concretare la ricerca e l'ottenimento delle opere dai collezionisti, di organizzarne il concentramento a Venezia e di curare poi l'ordinamento della sala, è stato ritenuto opportuno istituire una Sotto Commissione, che risulterebbe composta, oltre che da Lei, dei seguenti nomi: Carlo Carrà, C.L. Raghianti, Roberto Longhi, Alessandro Parronchi.

Molto grato s'ella vorrà mandarmi al più presto una Sua cortese parola in proposito, ed unire ad essa tutti i consigli e le indicazioni che riterrà opportuni, con il mio vivo compiacimento per questa mostra che, inserita nella grande manifestazione veneziana, desterà il più vivo interesse nel campo degli studiosi e degli amatori d'arte, mi è gradito invirle l'espressione del mio migliore ossequio.

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO
DELLA BIENNALE D'ARTE

(on. prof. Giovanni Ponti)

Fig. 44 Lettera di G. Ponti a G. Viani nella quale le si comunica la volontà di ospitare, alla Biennale del 1950, una mostra sul marito L. Viani. La fotografia è conservata oggi presso ASAC- Archivio storico delle Arti Contemporanee di Venezia.

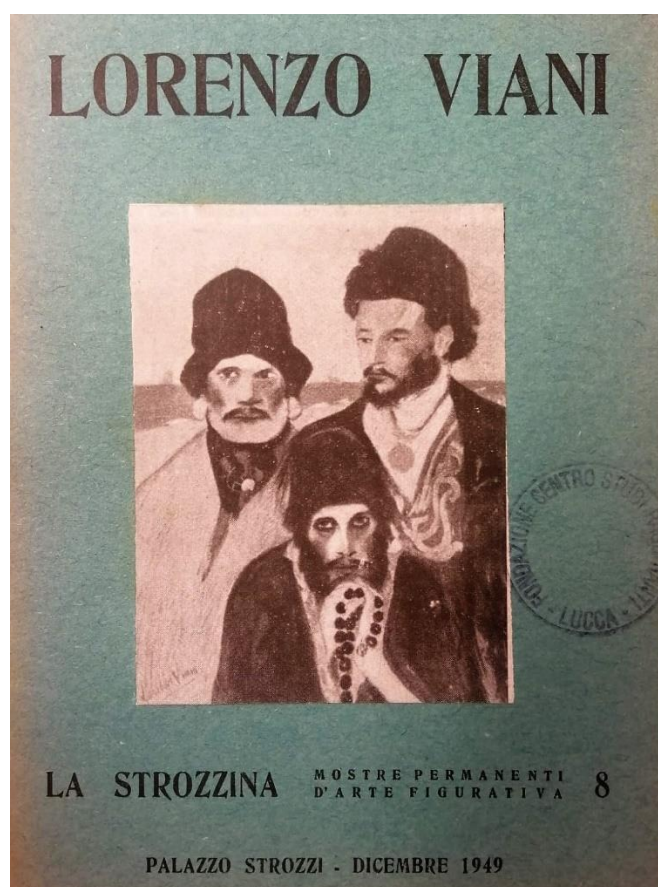


Fig. 45 Copertina del catalogo curato da A. Parronchi in occasione della mostra su Lorenzo Viani alla Strozzi di Firenze, nel dicembre 1949. Il documento è conservato oggi presso la Fondazione Centro Studi sull'arte L. e C. L. Ragghianti

BIBLIOGRAFIA

- . *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1910*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1910
- . *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1912*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1912
- . *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1914
- . *XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1920*, Catalogo Illustrato, Bestetti & Tumminelli, Venezia 1920
- . *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, Catalogo Illustrato, Bestetti & Tumminelli, Venezia 1922
- . *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1924*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1924
- . *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1926
- . *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1928
- . *XVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1930
- . *XVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1932*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1932
- . *XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1934*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1934
- . *XX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1936*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1936

- . *XXI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1938*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1938
- . *XXII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1940*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1940
- . *XXIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1942*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1942
- . *XXIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1948*, Catalogo Illustrato, Edizioni Serenissima, Venezia 1948
- . *XXV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1950*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1950
- . *XXVII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1954*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1954
- . *XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1956*, Catalogo Illustrato, Alfieri editore S.R.L., Venezia 1956
- . D. Acconci, *Renato Avanzinelli*, in "Arti-Lodi", 24 dicembre 1958
- . D. Acconci, *Un cantore della versilia: Moses Levy*, in "La Vernice", Venezia, n. 10 dicembre 1980
- . *Adolfo Balduini nel Novecento toscano*, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni (Barga, Fondazione Ricci onlus), Edizioni ETS, Pisa 2006
- . G. Alessandrini, *Discorso su Vincenzo Gasperetti dedicato a tutti i giovani artisti*, in "Lo scultore e il marmo", Milano 7 aprile 1938
- . G. Alessandrini, *Giovani artisti versiliesi: Vincenzo Gasperetti*, in "L'Artiglio-Lucca", 1 agosto 1942
- . *Afredo Meschi: opere dal 1924 al 1979*, catalogo della mostra a cura di P. C. Santini (Lucca, Palazzo Mansi), Nuova grafica lucchese, Lucca 1979
- . *Album Fogazzaro*, a cura di A. Chemello e F. Finotti, Accademia Olimpica, Vicenza 2011

- . L. Alloway, *The Venice Biennale 1895 – 1968: from Salon to goldfish bowl*, Faber & Faber, London 1968
- . A. Angeli, *Il paesaggista Meschi all'Universo*, in "L'Avvenire d'Italia - Lucca", 23 novembre 1941
- . *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra a cura di A. Negri (Firenze, Palazzo Strozzi), Giunti, Firenze 2012
- . *Antologica di Alfredo Catarsini*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli (Viareggio, Palazzo Paolina), Assessorato alla cultura, Viareggio 1983
- . *Antony De Witt*, catalogo della mostra a cura di R. Monti, G. L. Mellini, L. Baldacci (Firenze, Palazzo Strozzi), Edizioni Vallecchi, Firenze 1975
- . *Aperta a Palazzo Mansi la mostra delle opere di Alfredo Meschi*, in "Il Tirreno, Lucca", 4 maggio 1979
- . U. Apollonio, *Pio Semeghini e il suo posto nella pittura moderna*, in "Vernice", febbraio 1948
- . E. Ardia, *Vita artistica cittadina: Niccolò Codino al Salone Commerciali*, in "Il Tirreno-Lucca", 17 marzo 1959
- . G. Ardinghi, *Mostra in memoria di Pellegrino Lamberti*, in "Il Nuovo Corriere", 15 novembre 1948
- . G. Ardinghi, *Novecento al Caffè*, in "Rassegna lucchese", n.13, Pacini Fazzi Editore 1954, pp. 2-4
- . *Arte a Lucca 1900-1945*, catalogo della mostra a cura di E. Borelli (Lucca, Palazzo Mansi), Nuova grafica lucchese, Lucca 1978
- . *Arte moderna in Italia: 1915 – 1935*, catalogo della mostra a cura di C. L. Raghianti, (Firenze, Palazzo Strozzi), Marchi & Bertolli editori, Firenze 1967
- . *Arturo Dazzi, dipinti e sculture dalla donazione Dazzi di Forte dei Marmi*, a cura di A. V. Laghi, Maschietto editore, Montecatini Terme 2002
- . M. C. Bandera, *Pallucchini protagonista della Biennale*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", vol. 35, 2011, Fondazione Giorgio Cini, pp. 75-92

- . E. Bassetto, *Domenico Lazzareschi e Gaetano Scapecchi: (In)dimenticati maestri del Novecento lucchese*, in “Luk”, n. 21, gennaio-dicembre 2015, pp. 26-31
- . E. Bassetto, *Presenze femminili nell’arte lucchese del primo Novecento*, in “Luk”, n.21, gennaio-dicembre 2015, pp. 32-37
- . E. Battisti, *A vent’anni dalla morte del maestro la pittura di Viani diventa “popolare”*, in “Corriere di Sicilia”, Catania, 8 luglio 1955
- . R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Venezia 1962
- . A. Benedetti, *La terza mostra del Sindacato lucchese di Belle arti*, in “Il lavoro fascista”, 24 gennaio 1934
- . P. Bernardini, *La mostra del pittore Sargentini ai “Galli”*, in “Bollettino d’informazioni della Comm.Industria e Agricoltura di Pisa”, 30 aprile 1957
- . E. Bertellotti, *Un artista versiliese*, in “Corriere del Tirreno – Livorno”, 7 giugno 1935
- . N. Bertocchi, *Il pittore Umberto Vittorini*, in “Le forze nuove”, 28 agosto 1932
- . A. G. Bianchi, *Pascoli e Caselli: una lettera di A. G. Bianchi*, in “Corriere della Sera”, 29 aprile 1928
- . S. Bietoletti, *Giuseppe Ardinghi pittore*, in “Luk”, n.11, gennaio-giugno 2005, pp. 52-55
- . L. Borgese, *Alla Biennale: Italiani*, in “Corriere dell’informazione”, 12 ottobre 1950
- . L. Borgese, *Divisa in due la pittura italiana*, in “Corriere dell’informazione”, 6 giugno 1948
- . L. Borgese, *Gli Impressionisti alla Biennale di Venezia*, in “Corriere dell’informazione”, 10 maggio 1948
- . P. Boschesi, *Mario Marcucci espone a Merano*, in “L’Adige”, Trento, 7 novembre 1952
- . R. Camurri, *Fradeletto Antonio*, in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. 49, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 576-578
- . M. Cancogni, *Chini e la Versilia*, in “Campus Maior: Rivista di Studi Camaioresi”, n. 26, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2014, pp. 37-43

- . R. Caras, *Dell'arte e di una mostra del pittore Bruno Cordati*, in "Popolo toscano-Lucca", 21 dicembre 1950
- . R. Caras, *Tre lucchesi a Venezia ed alcune considerazioni del gruppo dei giovani artisti di Lucchesia*, in "Il Popolo Toscano-Lucca", 14 maggio 1930
- . I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, CP & S, Firenze 1978
- . M. Carlesi, *La mostra personale del pittore Lamberti*, in "L'artiglio-Lucca", 10 febbraio 1940
- . M. Carlesi, *Magri Alberto*, in "La Corsonna-Barga", 12 marzo 1939
- . C. Carrà, *Giovani alla ribalta*, in "L'Ambrosiano", 24 dicembre 1931
- . C. Carrà, *Umberto Vittorini*, in "L'Ambrosiano", 14 aprile 1932
- . *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958
- . *Catalogo Ufficiale dell'Esposizione artistica nazionale di Venezia 1887*, Tip. Dell'Emporio, Venezia 1887
- . A. Catarsini, *Umanità e forza nelle figure di Viani*, in "Il Giornale della Sera", Roma, 6 novembre 1949
- . G. Cerrina, *La mostra della pittrice Bertolucci alla galleria Gian Ferrari di Milano*, in "L'Artiglio-Lucca", 1 aprile 1939
- . G. Cicogna, *Bruno Cordati*, in "L'Eroica", Quaderno 169-170, settembre-ottobre 1952, pp.31-35
- . G. Colacicchi, *Allievo di Telemaco Signorini, Giuseppe Viner superò il maestro*, in "La Nazione", Firenze, 20 maggio 1961
- . A. Colasanti, *Esposizioni italiane: La mostra internazionale d'arte a Venezia*, in "Emporium", vol. XL, n.235, luglio 1914, pp. 17-38
- . *Collezioni GAMC vol.4, Galleria di Arte Moderna e Contemporanea Viareggio*, a cura di A. Serafini, Pacini editore, Pisa 2008
- . *Cornelio Palmerini 1892-1927*, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini (Camaione, Complesso Monumentale la Badia), Lupi Renzo, Camaione 2001

- . *Correction: Pre-Raphaelites in the 1860s: II* in “The British Art Journal”, vol. 5, n. 2 2004
- . R. Cortopassi, E. Francia, *Lorenzo Viani*, Vallecchi Editore, Firenze 1955
- . R. Cortopassi, *Paesaggio pucciniano: i bohèmiens di Torre del Lago*, Vallerini, Pisa 1926
- . A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze 1889
- . F. Del Beccaro, *Coerenza di Giuseppe Ardinghi*, in “Notiziario filatelico”, n.62, gennaio 1965, pp. 7-10
- . F. Del Beccaro, *Mari Di Vecchio e Giuseppe Ardinghi espongono al Centro d’arti figurative il S. Michele*, in “Gazzetta di Livorno”, 23 aprile 1946
- . G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l’Ottocento*, in “Artista. Critica dell’arte in Toscana”, n. 6 , 1994, p.104-127
- . M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine 2006
- . *Direttive del Duce per la XXII Biennale di Venezia*, in “Il Corriere della sera”, 16 aprile 1940
- . *Domani nozze d’oro della Biennale*, in “Corriere dell’informazione”, 5 giugno 1948
- . A. Donaggio, *Biennale di Venezia, Un secolo di storia*, in “Art e Dossier”, n. 26, luglio-agosto 1988
- . *Fattori*, catalogo della mostra a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio editori, Venezia 2015
- . *Fra il Tirreno e le Apuane: Arte e cultura tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra a cura di C. Cresti, R. Monti, L. Pinzauti, P. C. Santini, U. Sereni (Lucca, San Michele), Artificio, Firenze 1990
- . I. Franchi, *Luigi Norfini, Artista e uomo*, Nucci, Pescia 1925
- . *Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti, Catalogo Generale*, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, Sillabe, Livorno 2008

- . *Giacomo Puccini. Epistolario I (1877-1896)*, a cura di G. Biagi Ravenni e D. Schickling, Olschki 2015
- . *Giacomo Puccini, Galileo Chini: tra musica e scena dipinta: la favola cinese e altri racconti dal palcoscenico*, catalogo della mostra a cura di A. Belluomini Pucci (Viareggio, Villa Borbone), La torre di legno, Viareggio 2006
- . P. Giangaspro, *Arti Figurative-Giulio Marchetti*, in “Vie turistiche”, Milano, maggio 1954
- . R. Giani, *Ritorno di Lorenzo Viani*, in “Idea - Roma”, 8 gennaio 1950
- . G. Giannelli, *Almanacco versiliese*, vol. II, Pezzini, Viareggio 2005
- . S. Giannelli, *Si prepara il catalogo dell'opera di Viani*, in “Il Popolo”, Roma, 4 novembre 1965
- . R. Giolli, *Pittori perduti, Alberto Magri*, in “L'Ambrosiano”, 28 marzo 1934
- . *Giulio Marchetti. Sfumature di sentimento in un pittore del '900*, catalogo della mostra a cura di C. Toti (Firenze, Palazzo Giugni Fraschetti), Polistampa, Livorno 2017
- . *Giuseppe Ardinghi e Mari Di Vecchio, l'ambiente artistico del Novecento a Lucca*, catalogo della mostra a cura di A. Trabucchi (Lucca, Palazzo delle Esposizioni), Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2019
- . *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, E. B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni (Seravezza, Palazzo Mediceo), Pacini, Pisa 1992
- . *Gli artisti di Ca' Pesaro: l'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di N. Stringa e S. Portinari, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017
- . *I critofilm di C. L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di V. La Salvia, Edizioni Fondazioni Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2006
- . *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, a cura di M. C. Bandera, Charta, Milano 1999
- . *Il linguaggio della passione in Lorenzo Viani e Andrea Lippi: la lezione di Giovanni Pisano, altre fonti, letture e scritti*, a cura di C. Giorgetti, R. Morozzi, M. Pacini Fazzi Editore, Lucca 1995

- . *Il Nuovo oltre la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo toscano*, catalogo delle mostra a cura di T. Panconi (Montecatini Terme, Terme Tamerici), Pacini editore, Pisa 2009
- . *Il nuovo regolamento della venticinquesima Biennale*, in “Corriere dell’informazione”, 3 gennaio 1950
- . *Il Premio Cremona al pittore Richetti*, in “Il Corriere della sera”, 13 giugno 1939
- . *Il Re visita l’Esposizione di Venezia*, in “Corriere della Sera”, 12 maggio 1907
- . *Il sentimento della natura nell’opera di Alfredo Meschi*, catalogo della mostra a cura di G. Massagli e T. Meschi (Barga, Fondazione Ricci Onlus), Edizioni ETS, Pisa 2008
- . *I Macchiaioli, arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra a cura di C. Acidini Luchinat, V. Bertone (Torino, Galleria civica d’arte moderna e contemporanea), 24 ORE Cultura, Milano 2018
- . *I pittori del lago. La cultura artistica attorno a Giacomo Puccini*, catalogo della mostra a cura di G. Bacci Di Capaci, A. Conti (Seravezza, Palazzo Mediceo), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1998
- . *I Sargentini: un bouquet di colori e coriandoli*, catalogo della mostra a cura di E. Dei (Viareggio, Villa Paolina), Pezzini, Viareggio 2011
- . *L’arte vera affascinante amica. Alfredo Catarsini*, a cura di E. Martinelli e C. Menichini, Belforte, Livorno 2021
- . *La Biennale di Venezia inaugurata da Einaudi*, in “Corriere dell’informazione”, 7 giugno 1948
- . *La giuria della Biennale è all’opera*, in “Corriere dell’informazione”, 15 aprile 1950
- . *La morte di Alfredo Caselli*, in “Corriere della Sera”, 17 agosto 1921
- . *La morte di Lorenzo Viani*, in “Corriere della Sera”, 3 novembre 1936
- . *La mostra di Viani vietata ai minori*, in “La Gazzetta del Sud”, 31 ottobre 1961
- . *La mostra personale del pittore Meschi*, in “Il mattino dell’Italia centrale - Lucca”, 12 febbraio 1948

- . *La personale di Eugenio Pardini*, in “Il giornale del mattino”, 30 agosto 1959
- . *La personale di Niccolò Codino alla Galleria 33*, in “Il telegrafo”, Livorno, 24 aprile 1969
- . *La pittura di Mari di vecchio*, Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti, Lucca 1995
- . *La retrospettiva del pittore Viner*, in “Il Telegrafo”, sezione di Carrara, 6 luglio 1961
- . P. Lazzeri, *Filadelfo Simi: uno dei più interessanti pittori dell'Ottocento*, in “Il Tirreno”, 10 agosto 1958
- . *Le Muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra a cura dell' Archivio storico della Biennale-ASAC (Venezia, Giardini della Biennale), La Biennale di Venezia edizioni, Venezia 2020
- . *Le onoranze di Viareggio alla salma di Lorenzo Viani*, in “Corriere del pomeriggio”, 5 novembre 1936
- . M. Lepore, *Gallerie milanesi*, in “Corriere d'informazione-Milano”, 18 dicembre 1963
- . T. Longaretti, *Cronache d'arte della settimana-Sculture di Renato Avanzinelli*, in “Il popolo cattolico”, 16 marzo 1946
- . *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di A. Parronchi, (Firenze, La Strozziina), Studio italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1949
- . *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra a cura di M. De Micheli e P. Pacini (Roma, Palazzo Braschi e Viareggio, Palazzo Paolina), Mazzotta, Milano 1986
- . *Lorenzo Viani artista incompreso?*, in “La Stampa”, anno 95 n. 261, 3 novembre 1961
- . *Lorenzo Viani, Testi inediti e rari*, a cura di L. Petruni Cellai, Pezzini, Viareggio 1982
- . *Lorenzo Viani xilografo*, a cura di R. Fini, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1976
- . L. Magagnato, *Pio Semeghini: opere scelte*, Gian Ferrari, Milano 1984
- . F. Mancini, *I quattro periodi della pittura di Campriani*, in “Il Nuovo Corriere”, 7 febbraio 1950
- . *Manifattura Chini: Opere inedite dalla Collezione Marianna Mordini*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Lucca, Palazzo delle Esposizioni), Contemplazioni, Lucca 2020

- . L. Marcucci, *Giorgio Lucchesi, Studio monografico in occasione del I centenario della nascita dell'artista*, Tipografia Giuntina, Firenze, 1955
- . *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi (Roma, Galleria Russo), Silvana, Milano 2020
- . M. Margozzi, *La Primavera di Galileo Chini: Da Venezia a Montecatini 1914-2014*, Maschietto Editore, Firenze 2014
- . S. Marini, *Mario Marcucci*, in "Il giornale della sera", 18 novembre 1949
- . *Mario Marcucci: gli occhi del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Serafini, (Lucca, Palazzo Ducale), Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2005
- . F. Mazzocca, *De Nittis*, in "Art e Dossier", n. 296, febbraio 2013
- . L. Menconi, *Il pittore Niccolò Codino*, in "Notiziario filatelico Lucca", maggio 1964, pp. 20-21
- . A. Mezio, *Un toscano nell'ovatta*, in "Il Mondo-Roma", 21 dicembre 1954
- . T. Migliore, *Biennale di Venezia: il catalogo è questo*, Aracne, Roma 2013
- . I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957
- . *Mosès Levy: ritornerà sul mare la dolcezza*, catalogo della mostra a cura di A. Belluomini Pucci (Viareggio, Galleria d'Arte moderna e Contemporanea Lorenzo Viani), Tommasi, Lucca 2019
- . "Mostre permanenti" *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa e E. Pontelli, Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, 2018
- . M. Mulazzani, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa architettura, 1988
- . M. Muraro, *La XXV Biennale di Venezia: il padiglione italiano. Le mostre retrospettive: Favretto, Rosso, De Fiori, Viani, Broglio, Bozzetti*, in "Rivista Emporium", n.669, vol. CXII, Istituto Italiano di Arti grafiche, Bergamo settembre 1950, pp.99-104
- . *Museo di Villa Guinigi, Lucca: la villa e le collezioni*, a cura di L. Bertolini Campetti, G. Monaco, S. Meloni Trkulja, Ente provinciale per il turismo, Lucca 1968

- . *Museo Nazionale di Palazzo Mansi*, a cura della Redazione Arte della libreria dello Stato di Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002
- . M. N., *La mostra del pittore Lamberti all'Universo*, in "Il Telegrafo", 6 febbraio 1940
- . A. Nave, *Tra ufficialità e bozzettismo. Notizie sullo scultore Urbano Lucchesi (1844-1906)*, in "Rivista di archeologia, storia, costume", n. 1-2, anno 2011, pp.123-156
- . A. Negri, *Nuova Oggettività*, in "Art e Dossier", n. 321, maggio 2015
- . A. Negri, *Realismo Magico*, in "Art e Dossier", n. 335, settembre 2016
- . *Noè Bordignon 1841-1920. Dal realismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Catra, V. Pajusco (Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione), SAGEP, Genova 2021
- . P. Nomellini, *Il figurinaio*, in "La Nazione", 29-30 ottobre 1939
- . P. Nomellini, *Un articolo di Plinio Nomellini sull'arte di Lorenzo Viani*, Senza testata, 28 maggio 1932
- . *Note d'arte: Alfredo Meschi*, in "Il mattino dell'Italia Centrale", 27 marzo 1949
- . *Note d'arte: La mostra di Meschi*, in "Il tirreno" Lucca, 19 febbraio 1952
- . *Note d'arte: La personale di Meschi alla Saletta Pult*, in "Il mattino dell'Italia centrale - Lucca", 13 marzo 1949
- . *Note d'arte: Niccolò Codino*, in "L'artiglio", Lucca, 12 aprile 1934
- . U. Ojetti, *I taccuini (1914-1943)*, Sansoni, Firenze 1954
- . U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia*, in "Corriere della Sera", 26 giugno 1903
- . U. Ojetti, *L'undicesima Biennale veneziana*, in "Corriere della Sera", 23 aprile 1914
- . U. Ojetti, *Quarta esposizione internazionale a Venezia*, in "Corriere della Sera", 19 maggio 1901
- . U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Grazanti, Milano 1948
- . *Omaggio a Michelangelo Gregoletti (1801-1870)*, catalogo della mostra a cura di V. Gransinigh (Pordenone, Palazzo Ricchieri), Antiga Edizioni, Treviso 2021

- . *Orizzonti d'acqua tra pittura e arti decorative: Galileo Chini e altri protagonisti del primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di M. Bonatti Bacchini, F. Bacci di Capaci (Pontedera, PALP-Palazzo Pretorio), Baldecchi & Vivaldi, Pisa 2018
- . *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1909*, Catalogo Illustrato, Premiate Officine Grafiche Ferrari, Venezia 1909
- . P. Pacini, *Giorgio Kienerk, tra simbolismo e liberty*, Cantini, Firenze 1989
- . V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto storico d'arte contemporanea (1928-1944)*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n.38, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2014, pp. 135-151
- . *Panorama dell'arte italiana d'oggi alla XXIII Biennale di Venezia*, in "Il Corriere della sera", 21 giugno 1942
- . R. Papini, *Alceste Campriani, Dopo cento anni dalla nascita*, Accademia lucchese di Scienze Lettere ed Arti, Lucca 1950
- . A. Parronchi, *Alberto Magri (1880-1939)*, in "Retrospective arte contemporanea", Firenze, settembre-ottobre 1950, pp. 50-58
- . A. Parronchi, *Galleria degli artisti italiani: Mario Marcucci*, in "La fiera letteraria-Roma", 12 dicembre 1954
- . A. Parronchi, *Mostre*, in "Il Bargello", 12 aprile 1942
- . T. Parsons, I. Gale, *La nascita dell'arte contemporanea, Postimpressionismo*, Giunti, Firenze 2000
- . P. Pascale Budillon, *Carlo L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in "Critica d'arte", n.2-3, aprile-settembre 1990, Gruppo editoriale fiorentino, Firenze 1990, pp.5-7
- . E. Pasquini, *Un grande artista del legno: Adolfo Balduini*, in "L'artigiano-Lucca", 11 gennaio 1934
- . E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018
- . G. Perocco, *Mostre d'arte e variazioni sul tema*, in "Gazzettino sera - Venezia", 3/4 maggio 1951

- . *Per sogni e per chimere: Giacomo Puccini e le arti visive*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (Lucca, Fondazione Ragghianti), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2018
- . G. Petroni, *La terza mostra sindacale della provincia di Lucca*, in "L'Italia letteraria", 7 gennaio 1934
- . G. Petroni, *Scritti Lucchesi*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1987
- . V. Pica, *Artisti contemporanei: Alceste Campriani*, in "Rivista Emporium", n.102, vol. XVII, Istituto Italiano di Arti grafiche, Bergamo 1903, pp. 405-416
- . V. Pica. *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, numero speciale della rivista "Emporium", Istituto italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901
- . A. Pica, *Marcucci fra la realtà e il sogno*, in "La Patria - Milano", 7 febbraio 1953
- . F. Pieri, *Giorgio Lucchesi*, in "Arte e Artisti", 1 agosto 1901
- . *Pittori toscani alla Biennale veneziana- Alfredo Catarsini*, in "Il Giornale d'Italia-da Viareggio", 22 luglio 1942
- . *Pittura italiana nell'Ottocento*, convegno a cura di M. Hansmann, M. Seidel (Firenze, Kunsthistorisches Institut), Marsilio editori, Venezia 2005
- . *Plinio Nomellini, dal Divisionismo al Simbolismo, verso la libertà del colore*, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni (Seravezza, Palazzo Mediceo), Maschietto Editore, Firenze 2017
- . *Plinio Nomellini, La Versilia*, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, E.B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni (Seravezza, Palazzo Mediceo), Electa, Firenze 1989
- . M. Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul divisionismo italiano*, in "Arte Lombarda", N. 50 1978, pp.130-137
- . E. Pontiggia, *Giuseppe Ardinghi*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1995
- . E. Pontiggia, *Storia del Novecento Italiano: Poetica e vicende del movimento di Margherita Sarfatti (1920-1932)*, Allemandi, Torino 2005
- . *Presenze toscane alla Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, a cura di F. Fergonzi, Skira, Milano 2017

- . *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895*, Catalogo Illustrato, Fratelli Visentini, Venezia 1895
- . *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1901*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1901
- . *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti. Lettere 1935 – 1953*, a cura di E. Pellegrini, Officina Libraria, Roma 2020
- . *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1903*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1903
- . A.P. Quinsac, *Segantini*, in “Art e Dossier”, n. 179, giugno 2002
- . C. L. Ragghianti, *Alfredo Meschi: pittore di paese*, in “Il popolo toscano”, 28 ottobre 1928
- . C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Critica d'Arte, Firenze 1975
- . *Renato Avanzinelli scultore. Nel centesimo anniversario dalla nascita*, catalogo della mostra a cura di A. D'Aniello (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi), Pacini Fazzi editore, Lucca 2008
- . P. Rizzo, *Ultimo incontro con Lorenzo Viani*, in “L'Ora”, 8 novembre 1936
- . *Roma già si prepara a ricevere milioni di pellegrini*, in “Corriere dell'informazione”, 24 giugno 1948
- . G. Rossi, *I Caffè letterari in Toscana. Memorie di una civiltà*, Pacini Fazzi Editore, Lucca 1988
- . T. Rovere, *Colloqui con artisti, Adolfo Balduini*, in “Le arti belle”, 30 maggio 1927
- . P. Rylands, *Ca' Pesaro; MART. Venice and Rovereto*, “The Burlington magazine”, Vol. 145, No. 1201 (Apr., 2003), pp. 309-311
- . *Sargent and Venice*, catalogo della mostra a cura di W. Adelson, E. Oustinoff, G. Romanelli, (Venezia, Museo Correr), Mondadori, Milano 2007
- . *Seconda Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1897*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1897

- . B. Sereni, *Alberto Magri pittore barghigiano: 1880-1939*, in “Il giornale di Barga”, 16 febbraio 1964
- . U. Sereni, *Per il centenario di Alfredo Caselli, 1865-1921*, Pacini Fazzi Editore, Lucca 2021
- . U. Sereni, *Un ritrovato di “nobili spiriti”: il Caffè Caselli in via Fillungo a Lucca*, in “Architettura e Arte”, n.3, 1998, pp.35-39
- . L. Servolini, *Giulio Marchetti*, in “Notiziario d’Arte”, Roma, 1 ottobre 1951
- . *Sesta Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1905*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1905
- . *Settima Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1903*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1903
- . *Sogni. Visioni tra Simbolismo e Liberty*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Alessandria, Palazzo Asperia), Silvana editoriale, Milano 2005
- . C. Spicciani, *Mario Lippi*, in “L’artigiano”, Lucca, 5 ottobre 1935
- . *Stabilimenti balneari bruciati a Viareggio*, in “Corriere del pomeriggio”, 18 ottobre 1917
- . *Storia delle arti in Toscana. L’Ottocento*, a cura di C. Sisi, Edifir, Firenze 1999
- . *Storie del Novecento in Toscana, Dal ritorno all’ordine alla conquista del “Disordine”*, catalogo della mostra a cura di M. Vanni e P. Panati (Lucca, Lu.C.C.A.-Lucca Center of Contemporary Art), Pacini, Lucca 2020
- . M. Taglioli, *Inchiesta fra i pittori viareggini: nei quadri di Pardini nulla è lasciato al caso*, in “I Tirreno - Viareggio”, 14 novembre 1955
- . *Telemaco Signorini, una retrospettiva*, catalogo della mostra a cura di Comune di Firenze, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Province di Firenze, Pistoia e Prato, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti (Firenze, Palazzo Pitti), Artificio, Firenze 1997
- . *Terza Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1899*, Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1899
- . A.Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi, un uomo, un artista*, Pacini editore, Pietrasanta, 1996

- . L. Toesca, *La vigorosa pittura di vittorini alla San Michele*, in “Il telegrafo-da Lucca”, 25 marzo 1965
- . *Toscana '900, guida ai musei*, a cura di B. Tosti, Skira, Milano 2015
- . A. Trombadori, *L'Antinovecento*, in “Il contemporaneo-Roma”, 19 febbraio 1955
- . *Umberto Vittorini, pittura e vita di un maestro*, catalogo della mostra a cura di D. Carlesi (Barga Museo archeologico loggetta del podestà) Nuova Linotypia, Pisa 1988
- . *Una mostra postuma del pittore Mario Lippi*, in “Il tirreno”, Lucca 16 settembre 1954
- . *Una pittrice lucchese*, in “L'Artiglio-Lucca”, 23 marzo 1934
- . *Venezia. Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia 2011
- . *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra a cura di F. Scotton, M. Barovier, R. Barovier Mentasti (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna), Fabbri, Milano 1995
- . M. Venturoli, *La maniera di Mario Marcucci, pittore contro tutti gli “-ismi”*, in “Paese sera-Roma”, 11 dicembre 1954
- . *Viani Censurato*, in “Il Tempo – Roma”, 26 ottobre 1961
- . E. Viner, *Chi fu il pittore apuano Giuseppe Viner*, in “L'Eroica”, Milano, Anno XIV, Quaderno 92
- . *Vittorio Pica e la ricerca della modernità: Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Mimesis, Milano 2016
- . E. Zorzi, *Avvenire della Biennale di Venezia*, in “Corriere dell'informazione”, 11 ottobre 1945
- . E. Zorzi, *I paesaggi di John Constable: grande attrattiva della XXV Biennale*, in “Corriere dell'informazione”, 24 aprile 1950
- . E. Zorzi, *La Biennale di Venezia festeggia il mezzo secolo*, in “Corriere dell'informazione”, 17 novembre 1947

RINGRAZIAMENTI

Come conclusione di questo lavoro, vorrei ringraziare tutti coloro che mi sono stati vicini e mi hanno sostenuto in questi mesi.

Ringrazio la Professoressa Stefania Portinari e il Professore Vittorio Pajusco per l'attenzione e l'aiuto fornitomi come relatrice e correlatore di questa tesi.

Grazie di cuore ai miei genitori, che con tanta pazienza e non poco sacrificio hanno concretamente reso possibili i miei studi, permettendomi di raggiungere un traguardo così significativo.

Un grazie speciale a Lodovico per la positività che mi ha trasmesso, per avermi confortata e spronata nei momenti più difficili, suscitando in me la grinta e la determinazione a non fermarmi.

Ringrazio Marco, per avermi sempre aiutata a raggiungere i miei traguardi, per essere sempre presente a ogni mia meta e per avermi detto, per primo, che “bisogna studiare quello che ci piace”. Grazie per avermi dato la spinta a inseguire la mia passione.

Ringrazio di cuore i miei cari zii Antonella e Italo per essere i miei sostenitori più convinti e per non lasciare mai che mi abbatta troppo; grazie per il supporto e le attenzioni che mi rivolgete costantemente.

Grazie alla mia nonna Renza, per avermi reso consapevole di quanto studiare sia importante e di quanto rappresenti un'occasione che non a tutti, purtroppo, è concessa; ho cercato di sfruttare al massimo la mia.

Grazie ai nonni che non ho più ma che sono rimasti per sempre con me; mi sento costantemente in braccio a voi e so che mi avete portata anche fin qui.

Ringrazio le mie carissime amiche Elena e Michela: avervi avute sempre vicine, anche a distanza, durante le mie giornate di studio intenso negli archivi, ha alleggerito la fatica, a volte opprimente, di una ricerca così lunga. Grazie per aver assorbito tutti i miei pensieri e avermi dato la giusta carica quando ne ho avuto bisogno.

Grazie a Silvia, la mia guida, colei che per prima ha creduto nelle mie capacità, dandomi la possibilità di intravedere un percorso, senza mai nascondermi le difficoltà. Grazie per il tuo aiuto e per la passione con cui hai preso a cuore la mia tesi; per il tuo esempio di dedizione e determinazione che porterò sempre con me.

Grazie a Matilde, Francesca, Valeria, Valentina, Federica, Eleonora, Noemi, per essere state parte delle persone che, senza fare mai pressione e sempre piene di tanta positività, mi hanno accompagnata in questi mesi di ricerca, chi da lontano chi da più vicino, ma sempre con lo stesso sentimento di sostegno e fiducia.

Grazie a Camilla, la cui amicizia è una delle cose più preziose che ho, anche perché nata tra le aule veneziane poco prima che si aprisse il lungo periodo di distanza forzata e isolamento che proprio non ci meritavamo; i ricordi delle nostre chiacchiere tra una lezione e l'altra, e le nostre risate, anche in videochiamata, sono tra i più cari che ho di questo (per)corso che abbiamo intrapreso insieme.

Grazie alle bibliotecarie e archiviste che per tutti questi mesi mi hanno aiutata nella mia ricerca, soprattutto le ragazze dell'Archivio della Biennale di Venezia, che col tempo hanno preso a cuore la mia tesi aiutandomi nell'approfondire più materiale possibile.

Infine, ringrazio Maya, l'amica più cara che potessi avere, che mi ha fatto compagnia durante tutti i giorni di studio e tutte le lezioni seguite a casa attraverso uno schermo. Grazie per la tua "magia" che condividi sempre con me nei miei giorni più importanti.

Un grazie di cuore a tutti.

Irene