

Pieretto Bianco e il risveglio di Venezia



Provincia di Belluno
Editore

Pieretto Bianco e il risveglio di Venezia

Ciclo decorativo per la X Biennale 1912

a cura di
Rita Bernini

● Valorizzare i beni culturali in concerto con le Regioni, le Province, i Comuni è compito istituzionale del Ministero per i beni e le Attività Culturali e quindi delle Soprintendenze territoriali, organi periferici del Ministero. È una delle linee-guida indicate nel nuovo Codice dei Beni Culturali appena entrato in vigore, che tiene conto della modifica del titolo V della Costituzione, e del trasferimento di prerogative dallo stato alle amministrazioni locali.

Chi lavora da sempre sul territorio e conosce bene le risorse intellettuali, e le prerogative insite nella realtà locali, già da anni applica il principio della collaborazione e della concertazione.

Nel caso dei teleri di Pieretto Bianco di proprietà del Comune di Puos d'Alpago, la Soprintendenza per il patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico del Veneto ha svolto la funzione di coordinamento delle risorse presenti sul territorio per permettere il recupero delle opere.

L'occasione del restauro di 8 dei 14 teleri di cui si componeva la decorazione del Salone centrale del padiglione italiano ai Giardini, eseguiti da Pieretto Bianco per la X Biennale del 1912, ha permesso alle Province di Belluno, di Venezia, e al Comune di Puos d'Alpago, di poter presentare buona parte del ciclo nella sede prestigiosa del Museo Storico navale, grazie alla collaborazione della Marina Militare. Pieretto Bianco infatti divide il suo ciclo dedicato alla rinascita produttiva e culturale di Venezia grazie al lavoro dell'uomo e delle macchine ai primi del Novecento in quattro sezioni di cui una è dedicata all'Arsenale e al lavoro nel cantiere navale.

Le otto tele, di grandi dimensioni, restaurate da Mariangela Mattia, saranno esposte insieme ad altre due, facenti parte dello stesso ciclo, donate dalle sorelle dell'artista all'Associazione Premio Suzzara.

Un'altra grande scena, il Porto, si trova invece nel Municipio di Ponte nelle Alpi.

Dopo l'Esposizione a Venezia del ciclo, questo ritornerà a Puos d'Alpago insieme ad alcuni bozzetti di scenografie realizzate da Pieretto Bianco per il Teatro dell'Opera di Roma, perché la sua città di origine possa onorarne la grande capacità creativa.

Sommario

13

Biografia di Pieretto Bianco

Alessandro Paglia

21

Pieretto Bianco e "Il risveglio di Venezia"

Rita Bernini

43

Il restauro dei teleri

Mariangela Mattia

51

Questioni conservative ed esigenze espositive

I telai per i dipinti di Puos d'Alpago

Franco Del Zotto

59

Pieretto Bianco pittore di marina

Eleonora Pagnottella

67

Bozzetti di Pieretto Bianco di proprietà della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma

Francesco Reggiani

BIOGRAFIA DI PIERETTO BIANCO

Alessandro Paglia

La nascita dell'artista: 1875-1906

Pietro Bortoluzzi nasce il 28 Agosto 1875 a Trieste da Ferdinando, nativo di Tignes frazione di Pieve d'Alpago (Bl), e da Francesca Podgornik di origine slava. Il padre era garzone di farmacia, la madre faceva la domestica presso una famiglia di ebrei. Nel 1881, per ragioni di lavoro del padre, la famiglia, che era cresciuta di altri due pargoli (Elena e Teresa), si trasferisce al paese natìo di Tignes dove risiede per altri sei anni con la nascita di altre tre figlie (Amalia, Rosina e Angelina) fino al trasferimento a Venezia avvenuto nel 1887, sempre per ragioni di lavoro del padre. Pieretto ha dodici anni e, avendo ultimato gli studi elementari, asseconda la sua inclinazione e passione per l'arte figurativa (finora nota per i disegni graffiti fatti con i tizzi di carbone sui muri delle case di Trieste) frequentando l'Istituto delle Belle Arti e lo studio del pittore triestino Umberto Veruda dal quale rimane molto influenzato. La sua versatilità al disegno e il suo temperamento generoso e irrequieto, lo portano presto a produrre opere che denotano una formazione sul campo veneziano più da autodidatta che da scuola. Lo testimoniano le sue prime opere di grandi figurazioni eseguite a Tignes nei periodi di vacanza e di svago estivi tra i sedici e i diciotto anni: gli affreschi di casa Celeste D'alpaos con immagini e atmosfere di luoghi veneziani - purtroppo andati perduti - e la facciata della latteria del paese - di cui resta ancora la figura di una mucca. Ed è ancora di Tignes una testimonianza del neo-pittore da

cavalletto con il ritratto di Bortolo Schizzi nell'atto di suonare un violino (cm. 130x109). La gente di Tignes lo consacra pittore del paese. Ma l'anno dopo, nel 1894, con il quadro "vecchio suonatore" alle Mostre Riunite di Milano gli apprezzamenti lusinghieri portano il suo nome alla ribalta nazionale, con successive presenze espositive di successo anche alla Promotrice di Torino del 1899 dopo aver partecipato ad una collettiva nel 1896. Ma è, soprattutto, la partecipazione alla Biennale d'arte di Venezia del 1896, la prima di ben dieci partecipazioni (1896, 1897, 1899, 1903, 1905, 1907, 1910, 1912, 1920, 1922, 1924) che danno lustro ad uno dei più felici stati di servizio che un artista possa vantare. La coscienza della validità della sua arte lo portano a decidere di cambiare nome nel 1898 per non confondersi con l'omonimo Bortoluzzi Camillo di origine trevigiana: si chiamerà e si firmerà Pieretto Bianco.

Così comincia anche un suo nuovo ciclo di vita, autonomo sul piano economico e professionale, che lo distacca dalla sua famiglia e lo proietta via via in modo sempre aperto, schietto e generoso nel mondo della cultura e dell'arte non solo italiana.

Dalla pittura alla grande decorazione: 1906-1914

Dai successi di critica e dal prestigio crescenti legati soprattutto alle partecipazioni consecutive alle Biennali del 1899, 1903 e del 1905 egli passa al successo delle

vendite con una serie di piccole tele piene di luce e di colore. Espone anche a Parigi. E attento ai fermenti dei nuovi movimenti artistici veneziani, dal 1906 al 1912 si lega al gruppo di artisti della scapigliatura dell'isola di Burano, che, intorno alla trattoria dei Barbaro, rivivono le emozioni dell'impressionismo in modo originale e personale con studi dal vero del paesaggio e della figura umana.

La sua vita si incrocia con quella di Rossi, Martini, Barbantini, Valeri, Garbari, Moggioli. Con i nuovi amici studia e dipinge scorci della laguna "en plein air" spingendosi fino a Chioggia e "ricavando quel repertorio di elementi che formeranno la solida impalcatura di tutto il suo mondo pittorico". In particolare, condivide con Moggioli l'abitazione a Burano nel 1909-1910 e sarà l'amico Moggioli che lo aiuterà a dipingere in tempo utile i quattordici pannelli di dimensioni mastodontiche da esporre al padiglione centrale della Biennale nel 1912. Al di là della lode della giuria che li prescelse (Sartorio, Fragiaco-
mo, Laurenti), il successo delle tele dal titolo "Il risveglio di Venezia" supera ogni previsione (e oggi abbiamo ancora la fortuna di goderle, ben restaurate, dopo il recupero che di esse hanno fatto le sorelle di Pieretto - Teresa ed Amalia - donandole poi all'Amministrazione Comunale di Puos d'Alpago).

La sua capacità inventiva di comporre in grande, alla veneziana, va oltre gli abituali confini di lavoro dell'artista. La sua fama si accresce con il conseguimento del premio d'arte moderna "Marangoni" di Udine e le par-



Autoritratto - Firenze, Uffizi

PIERETTO BIANCO E "IL RISVEGLIO DI VENEZIA"

Rita Bernini



Adolfo De Carolis, VIII Biennale 1909

Come sia nata in lui l'idea di realizzare la grandiosa decorazione del gran salone del Palazzo delle Belle Arti ai Giardini Pubblici di Venezia in occasione della X Esposizione Biennale d'arte della città, l'artista Pieretto Bianco non lo spiega, e la critica non lo ha mai ricostruito. In un comunicato alla stampa citato da Alessandro Stella¹ la Presidenza della manifestazione "accettò con lieto animo la proposta di decorare le pareti del salone centrale del palazzo, fatta dal pittore Pieretto Bianco, riservandosi però il diritto di far esaminare e collaudare le opere da una commissione di artisti prima di esporle al pubblico". La commissione, composta da Pietro Fragiaco, Cesare Laurenti e Giulio Aristide Sartorio, "esaminò l'opera il 30 luglio 1911; la riesaminò il 5 ottobre successivo"² e fece una relazione al Sindaco pubblicata nel catalogo dell'esposizione, nella quale dichiarava la propria positiva valutazione, che è diventata il primo favorevole giudizio espresso dalla critica sull'opera decorativa. Nella lettera si precisavano anche le argomentazioni per questa entusiastica approvazione, che sono interessanti per comprendere lo spirito paternalistico che permeava all'epoca il giudizio sull'arte: "Fra le geniali iniziative di queste famose Esposizioni veneziane, fruttifera per l'Italia deve essere quella di sponare le arti decorative, per le quali la nostra stirpe ha un'attitudine preclara. Ma per quanto il

¹ A. Stella, *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1895 - 1912*, in "Natura e arte", n. 48, 1914-15, pp. 108-109.

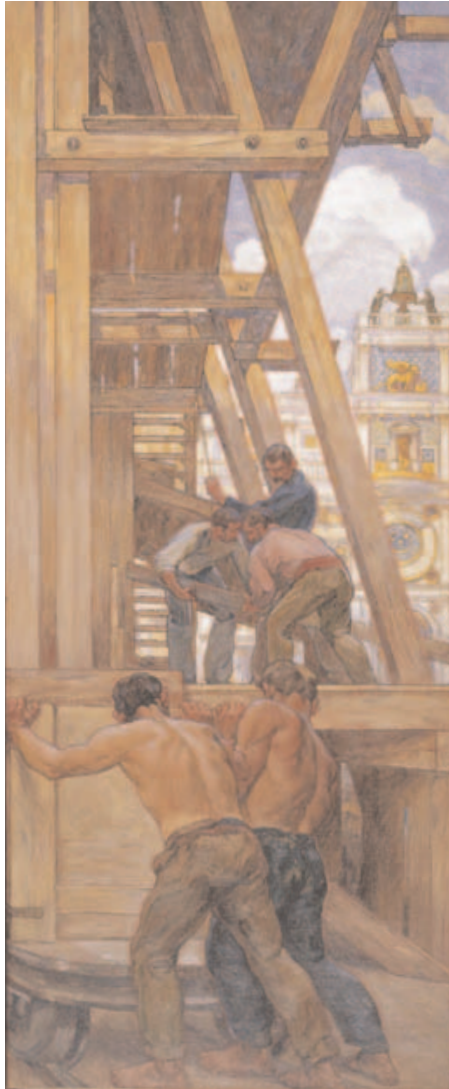
² Dal Catalogo *X Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, pp. 22-25.

lo e i fabbricati che poi saranno tipici della sua attività decorativa, non ha ancora nulla del gigantismo e delle geometrizzazioni che due anni dopo caratterizzeranno la sua produzione, e si ispirava ancora alla pittura divisionista; soltanto in un secondo tempo, a partire proprio dalla decorazione per la X Biennale, Pieretto Bianco si sentì portato verso le forme ampie e retoriche della decorazione murale. Sulla sua formazione, in parte da autodidatta, influenzato da Umberto Veruda, si sa molto poco; esordì a Milano nel 1894, alle Esposizioni Riunite, dove espose il quadro *Il vecchio suonatore*, ritratto di un personaggio dell'Alpago, la zona del bellunese che aveva dato i natali a suo padre, e dove la famiglia era tornata dopo il soggiorno triestino. Nella sua prima produzione, compresa l'attività che svolse a Burano, dove visse dal 1906 al 1912, risentì della tradizione artistica e aneddotica veneta dell'800, che aggiornò con tentativi divisionisti resi con pennellate cariche di colore; a questa tecnica venne indirizzato da Veruda, pittore "scapigliato" del Circolo artistico triestino e grande amico di Italo Svevo, che si ispirerà a lui per il personaggio dello scultore Balli nel romanzo *Senilità*.

Nel 1904 Veruda, che aveva una formazione artistica condotta come molti altri artisti triestini della sua epoca, a Monaco di Baviera, e che era stato influenzato dalla pittura del berlinese Max Liebermann, prima di morire in quello stesso anno, soggiornò a Burano, ospite nella casa di Italo Svevo, e con Pieretto dipinse vedute della laguna veneta fino a Chioggia.



Leopoldo Metlicovitz, Esposizione Internazionale, Torino 1911



I Costruttori - La ricostruzione del campanile



I Costruttori - I costruttori delle banchine (Suzzara)



IL RESTAURO DEI TELERI

Mariangela Mattia

Il caso del restauro che qui si presenta non solo offre lo spunto per lo studio e l'analisi storico artistica delle opere su cui l'intervento è stato eseguito, ma costituisce anche un momento di riflessione sulla collocazione e sulla fruizione che queste opere nel tempo potranno avere, anche al di là delle necessità contingenti di una ricollocazione immediata.

Gli otto grandi dipinti di Pieretto Bianco furono donati al Comune di Puos nel 1970 dalle sorelle Bortoluzzi, eredi del pittore. Dopo alcuni anni di giacenza in depositi, il ciclo è stato esposto nelle sale del locale Municipio, unici ambienti pubblici di dimensioni adeguate a contenere l'intera serie di opere.

All'inizio degli anni Ottanta i grandi teleri erano stati sistemati all'interno di cornici in legno, ripiegando larghe falde di pittura sia ai lati che in alto, seguendo criteri piuttosto approssimativi di centratura della composizione. L'operazione si era resa necessaria per ridurre l'altezza dei dipinti - che varia da 505 a 513 cm - rendendola compatibile a quella degli ambienti destinati ad accoglierli, entro una misura massima di 390 cm, che si riduce a 375 cm nelle aree dove è presente il controsoffitto.

Il dipinto di maggiori dimensioni - in origine di 656 cm di larghezza per 482 di altezza - presentava dei ripieghi laterali di 112 e 46 cm per parte e di 123 cm in alto.

A queste porzioni di più di un metro di pittura originale dovevamo garantire sia un intervento conservativo degli strati pittorici presenti, sia una applicazione sul te-

laio, in modo da evitare che queste falde di tela lasciate libere assumessero nel tempo posizioni scorrette e dannose alla la conservazione degli strati pittorici.

Questa è stata la prima necessità sulla quale si è focalizzata la nostra attenzione.

Una volta verificata la qualità e l'importanza di queste parti ripiegate all'interno della composizione complessiva, ci siamo posti il problema di creare un supporto che non precluda la possibilità di poterle visionare in tutta la loro grandezza, qualora si fossero create le situazioni espositive adatte, come nel caso di questa mostra.

Nel momento in cui viene progettato un intervento di restauro, è importante tener presente il più ampio spettro di problemi che l'opera potrà incontrare nel tempo, proprio per ridurre al minimo il numero di futuri interventi conservativi. Ogni restauro, infatti, per quanto realizzato con i criteri più rispettosi ed attenti sia ai materiali costitutivi che alle problematiche che l'opera presenta, comporta una serie di operazioni che vanno a modificare l'equilibrio instauratosi tra le componenti materiche dell'oggetto, poichè presuppone l'inserimento nuovi materiali, per quanto estremamente selezionati e ridotti al minimo quantitativo necessario, presuppone l'uso di solventi, umidità e calore, nonché spostamenti dell'oggetto stesso. È quindi auspicabile che, nel corso della sua esistenza, un'opera subisca il minor numero possibile di interventi di restauro.

Abbiamo quindi deciso di richiedere la progettazione di un nuovo tipo di telai, ripiegabili sul retro, allo stu-

ne ottimale sul dipinto; particolare è infatti la disposizione grafica dei pistoncini. La barretta filettata aggancia con l'uncino la barra in alluminio inserita nell'asola, attraversa la lama inserita nel telaio, passa la molla e si conclude con un dado che regola millimetricamente l'escursione della molla e quindi il valore della tensione applicata. È stato anche predisposto uno stop di sicurezza oltre il quale la tensione non può andare, a tutela dell'integrità del dipinto in caso, ad esempio, di strappi o di escursioni microclimatiche eccessive.

Per quanto riguarda invece il punto di piegatura per ridurre le dimensioni in altezza di ciascun dipinto, è stato scelto di montare ciascuna tela su due telai collegati fra loro e ripiegabili. Il telaio più grande ha le stesse dimensioni della cornice in cui l'opera dovrà essere ricollocata nella sede definitiva; quello più piccolo si ripiega verso il retro (Fig. 2).

Il meccanismo progettato si fonda sulla necessità di unire i due telai tenendo conto della indispensabile compensazione del tessuto, in più o in meno, a seconda che il telaio sia chiuso o aperto. Inoltre il medesimo meccanismo doveva anche essere elastico, non tanto per mantenere in tensione il dipinto (condizione già risolta con i pistoncini), quanto per fungere da ammortizzatore durante le fasi di apertura e chiusura ed evitare la formazione di stress a danno del tessile. Queste esigenze sono state risolte con un meccanismo costituito da un sistema a cerniera con pistoncini e ammortizzatori. In corrisponden-



Figura 2 – Il movimento di apertura e chiusura del telaio. È visibile la struttura di rinforzo per il telaio aperto.

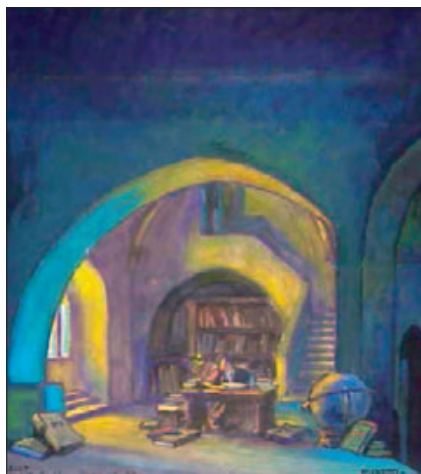


Figura 3 – L'aggancio della tela al telaio tramite il pistoncino che collega la barra piatta inserita nell'asola alla lama fissata sul telaio.

BOZZETTI DI PIERETTO BIANCO DI PROPRIETÀ DELLA FONDAZIONE TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

Francesco Reggiani

A cura dell'Archivio Storico - Fondazione Teatro dell'Opera di Roma



Faust (Atto I - Scena I)



Faust (Atto I - Scena II-IV)

Colore. Luminosità. Calore. Realismo.

Una miscela di elementi che Pieretto Bianco combina, con grazia ed eleganza, nei suoi bozzetti, conseguendo puntualmente una spettacolare veridicità e vitalità.

E l'impiego delle luci, oltre che dei colori, apporta alle sue sceneggiature quel carattere innovativo che rende i suoi lavori straordinariamente interessanti e suggestivi.

Il suo "debutto" al Teatro dell'Opera, con le scene ideate per la *Carmen* di Bizet (29/2/1928), è decretato un successo, tanto dagli esteti più esigenti quanto dalla "massa", tanto più perché immediata e perfetta è la rispondenza tra colori e spazio in cui si svolge l'azione: calde di sole le scene del primo atto ambientato nella piazza di Siviglia, luminosa e ampia; languide quelle del secondo, cui fa da sfondo l'osteria di Lillas Pastia, illuminata da una seducente luna; tonalità cupe per il terzo, il cui fondale raffigura selvaggi dirupi; intonazioni rossastre troppo intense, ma essenziali per illustrare la tragedia che si è appena consumata, per il quarto.

Tratti incisivi, carichi di colore anche per il *Giuliano* di Zandonai (18/4/1928), in cui la luminosità è atta a suggellare la glorificazione dell'omonimo protagonista.

Ma la sua creatività necessita di nuovi stimoli e soprattutto di concretezza, se l'obiettivo è, appunto, quello di perseguire un sorprendente realismo.

Ed è per questo che si reca in Spagna, per la scenografia della *Conchita* di Zandonai (22/2/1930); visita e studia i luoghi di questo Paese caldo, come calde sono le sue pennellate. Dai suoi quadri affiora una visione particola-