



UNIVERSITA' DI PISA

DIPARTIMENTO FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

Tesi di laurea in Lettere

**FERRUCCIO PIZZANELLI:
UN PERCORSO TRA LE ARTI DEL PRIMO NOVECENTO**

Candidato:

Roberta Cusin

Relatore:

Chiar.mo Prof. Alessandro Tosi

ANNO ACCADEMICO 2013 - 2014

A mio padre

*Sarebbe bellissimo andare lassù
e riabbracciare per un attimo
chi non c'è più e poi tornare*



Ferruccio Pizzanelli
Sculptura in terracotta eseguita da Decimo Passani, 1920 ca.
Pisa, Collezione privata

INDICE

Introduzione	5
Elenco delle abbreviazioni	8
1. La biografia di Ferruccio Pizzanelli	9
2. L'ambiente culturale pisano	15
3. I cuoi	
3.1. Lo spirito dell'Art Nouveau in Italia	28
3.2. La formazione di Pizzanelli e l'adesione al Liberty	30
3.3. L'esordio, la produzione artistica e la partecipazione agli eventi espositivi	33
3.3.1. La Sala dell'Arte del Sogno	49
3.3.2. Il nuovo stile di Pizzanelli negli anni Venti	57
4. La Xilografia	
4.1. Le arti grafiche nel panorama nazionale	60
4.2. I modelli di riferimento: Galileo Chini e Plinio Nomellini	69
4.3. Una breve parentesi artistica: le xilografie di Pizzanelli (1916-1918)	72
5. La pittura	
5.1. Versilia: alla ricerca dell'Eden (1915 – 1924)	82
5.2. Il Simbolismo nella pittura di Pizzanelli (1915 – 1918)	91
5.3. In viaggio verso Novecento (1918 – 1924)	96
5.3.1. Paesaggi marini	100
5.3.2. Pinete	105
5.3.3. Scene familiari e mondane	106
5.3.4. Nature morte e disegni	110
Bibliografia	118
Illustrazioni	132
Indice delle illustrazioni	288
Appendice 1: Mostre e premi vinti da Ferruccio Pizzanelli	293

Introduzione

Tra i numerosi artisti pisani del primo Novecento, Ferruccio Pizzanelli riveste senza dubbio un ruolo di primo piano. Conosciuto e ammirato soprattutto come pittore, eccellente nei ritratti, ha dedicato intensamente gran parte della sua produzione giovanile alla lavorazione artistica del cuoio in linea con il linguaggio modernista dell'epoca. Lo studio si è soffermato particolarmente sull'originalità dei manufatti e sulle innovazioni tecniche apportate da Pizzanelli nell'ambiente artistico e culturale, sia locale che nazionale.

Nei primi due capitoli è stata analizzata la sua biografia e l'ambiente cittadino in cui si è formato; grazie alle ricerche svolte nell'Archivio Ferruccio Pizzanelli è stato possibile conoscere non solo la vena creativa ma anche la personalità di un uomo pacato, nato come artigiano e spinto da un'indole artistica, convinto sostenitore del ruolo sociale dell'arte. Poiché la ricca produzione lo impegna per tutto l'arco della sua vita, nell'impossibilità di realizzare un'analisi dettagliata di tutte le sue opere, si è reso indispensabile limitare la ricerca e l'approfondimento esclusivamente al periodo della formazione e alle opere d'arte prodotte tra il 1904 e il 1924.

Nell'arco di questi venti anni il percorso si snoda tra i cuoi decorati, le xilografie ed infine i dipinti.

Per le opere in cuoio, l'analisi è stata eseguita sui manufatti originali, visionati direttamente nell'Archivio e nelle collezioni private. Non è stato possibile datare con esattezza tali oggetti d'arte, ma l'ausilio di alcune fonti, quali riviste e giornali locali, ha consentito di ipotizzare una cronologia in conformità con l'analisi stilistica e formale.

Per le altre opere, pittura e xilografia, la datazione è stata compiuta con

gli strumenti bibliografici e con l'aiuto di un considerevole apparato fotografico autografo. Pizzanelli aveva infatti l'abitudine di fotografare le proprie opere creando così un prezioso archivio personale.

Volendo approfondire, nel terzo capitolo, lo studio specifico sugli oggetti in cuoio, è sembrato doveroso analizzare particolarmente quest'ampia produzione. Nel percorso artistico di Pizzanelli il cuoio decorato ha rappresentato una tappa fondamentale, in quanto gli ha consentito di sperimentare nuove tecniche nel campo delle arti applicate e di affermarsi nel mercato nazionale.

Dall'esame dei manufatti in cuoio emerge l'adesione dell'artista al gusto Liberty che vuole la bellezza permeare ogni aspetto della vita, senza tralasciare quella quotidiana. Con la rivalutazione delle arti applicate, Pizzanelli ha pertanto la possibilità di allargare i suoi confini e di partecipare agli eventi espositivi di maggiore rilievo, nazionale e internazionale, sino a collaborare con Plinio Nomellini e Galileo Chini nell'allestimento della *Sala dell'Arte del Sogno* alla Biennale veneziana del 1907.

L'interesse per l'incisione è trasferito da Pizzanelli, negli anni tra il 1916-1918, su un altro supporto artistico: la matrice di legno con la quale sperimenta la tecnica xilografica, di grande fortuna dagli inizi del Novecento, reinterpretando in chiave moderna e personale i temi del Liberty.

Negli stessi anni si volge alla pittura che lo induce a trasferirsi in Versilia dove si unisce a un gruppo, riunitosi attorno alla figura di Giacomo Puccini, composto da personaggi di spicco nel campo artistico-culturale nazionale. Lo studio si è soffermato, all'interno del quinto capitolo, sui dipinti realizzati negli anni tra il 1916 ed il 1924 e ha evidenziato una forte affinità con la produzione di Moses Levy, sia

per la cromaticità sia per le tematiche adottate. La produzione pittorica di Pizzanelli si distingue per l'utilizzo di salde volumetrie proprie della scuola toscana con atmosfere allegre e spensierate, nelle quali l'uso del colore accentua l'aspetto trasognato e quasi irrealista della composizione.

Abbreviazioni:

ACP Archivio Carlo Pepi

AFP Archivio Ferruccio Pizzanelli

AGC Archivio Galileo Chini

ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee

ASCCM Archivio Storico Camera di Commercio di Milano

ASIAP Archivio Storico Istituto d'Arte Passaglia

BNF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

FAFP Foto da Archivio Ferruccio Pizzanelli

FRC Foto scattata da Roberta Cusin

LF Laboratorio Fotografico Dipartimento di Civiltà e Forme del
Sapere (Simona Bellandi, Elda Chericoni)

1. La biografia di Ferruccio Pizzanelli

Ferruccio Pizzanelli nasce a Pisa il 3 marzo 1879 da una famiglia di commercianti pisani (fig.1.1); il padre Antonio gestisce una cartoleria nel centro storico della città (fig.1.2).¹

Dalle fonti bibliografiche si percepisce che la sua vita di artista è stata feconda sia nella produzione legata all'arte applicata e pittorica sia nei rapporti con altri artisti toscani a lui coevi². Compie i suoi studi inizialmente presso la Scuola d'Arte a Lucca e all'Accademia delle Belle Arti a Firenze dove, allievo di Giovanni Fattori, si diploma dimostrando di avere una certa attitudine alle arti applicate³. In questo campo è uno sperimentatore: si cimenta in nuove tecniche che applica nella lavorazione del cuoio grazie alla quale ottiene da subito riscontri positivi.

Nel marzo del 1904 l'artista realizza la sua prima mostra personale che ha luogo nella città di Pisa, come testimoniato dal giornale locale “La Gazzetta Pisana” (fig.1.3)⁴. In quella occasione gli oggetti che espone sono di uso quotidiano soprattutto domestico, come cofanetti, scatole,

1 Cfr. Certificato di nascita; “Il Ponte di Pisa”, 5, 3 febbraio 1907.

2 Per una biografia di Ferruccio Pizzanelli cfr. Thieme - Becker 1907/1930, vol. XXVII, p. 125; Bessone Aurelj 1928; Benezit 1999, vol. 11, p. 41; “Vita d'arte”, 9, 1913, p. 65; “Emporium”, vol. XLIV, n.263, 1916, p. 396; Tosi 2001, p. 38; S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 140-142; Pisa 2010.

3 Cfr. Pisa 2010, p. 7; Giovanni Fattori (Livorno 1825-Firenze 1908); pittore e incisore, padre del movimento macchiaiolo. Si forma a Firenze da G. Bezzuoli e alla scuola di Nudo all'Accademia di Belle Arti e dedica la sua opera iniziale a soggetti risorgimentali a lui vicini in quanto militante per il movimento nazionalista. A Firenze conosce l'artista romano Nino Costa che lo avvicina alla pittura *en plein air* e così Fattori si dedica alla pittura di paesaggio e ai soggetti tipici della sua Maremma. Dopo la morte della moglie nel 1867, compie importanti viaggi a Parigi, Londra, Dresda, Santiago del Cile e Filadelfia e dal 1886 insegna all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1899 partecipa alla Biennale di Venezia. Sul declino della vita Fattori dedica maggiore tempo all'acquaforte con soggetti ripresi dai suoi schizzi sui taccuini; cfr. Livorno 1999; Livorno 2008.

4 “La Gazzetta Pisana” 1904a.

borsette da signora - croce e delizia per l'artista - ornate con motivi floreali, spighe, rametti colorati, ma anche oggetti per uomo come i portafogli .

Distintosi per questi manufatti, Pizzanelli vince il Gran Premio di Arte Decorativa all'Esposizione del Sempione del 1906⁵. A seguito di questo evento, decide di vivere tra Pisa e Milano dove, probabilmente, prende contatti con imprenditori del settore manifatturiero⁶.

Nel 1907, in collaborazione con Galileo Chini e Plinio Nomellini, Pizzanelli partecipa all'allestimento della celebre *Sala dell'Arte del Sogno* nella VII^o edizione della Biennale di Venezia, esponendo cuscini in cuoio (fig.1.4)⁷.

5 Cfr. Micieli - Pizzanelli 2000; si presume che l'artista, in questo evento espositivo, abbia messo in evidenza le proprie capacità artistiche e che alcuni personaggi illustri del settore si siano interessati alla sua produzione favorendo dei contatti negli anni successivi come accadrà con il Rag. Piero Porta.

6 Cfr. F. Pizzanelli, *Due capponi per il maestro Puccini*, in Coppini - Tosi 2011, p.31.

7 Galileo Chini (Firenze 1873-1956); pittore e decoratore, fonda nel 1896 a Firenze l'Arte della Ceramica, una delle principali società produttrici di ceramiche in stile Liberty con la quale vince due anni dopo la medaglia d'oro sia all'Esposizione Internazionale di Torino che a Londra. Nel 1904 partecipa alla Secessione di Monaco con il quadro *Marina* e nel 1906 con il cugino Chino Chini fonda la manifattura Fornaci di San Lorenzo. Nel 1909 viene nominato professore di Decorazione Pittorica all'Accademia di Belle Arti di Roma, dal 1911 al 1913 è a Bangkok per decorare il Palazzo del Trono del Re del Siam. Scenografo di numerose opere del Maestro Puccini, al termine della sua vita si dedica maggiormente alla pittura; cfr. Monti 1989, p. 232; Roma 2001, p. 369; Forlì 2014, p. 368.

Plinio Nomellini (Livorno 1866-Firenze 1943); pittore allievo di Giovanni Fattori, partecipa nel 1889 all'Exposition di Parigi. Trasferitosi a Genova nel 1890, viene arrestato per essere vicino alle idee anarchiche nel 1894; abbraccia il Divisionismo esponendo nel 1896 a Torino con il gruppo dei Divisionisti. Dal 1898 frequenta assiduamente Torre del Lago, invitato dall'amico Ferruccio Pagni, con il quale realizza le decorazioni di Villa Puccini. Nel 1907 allestisce la Sala del Sogno alla Biennale di Venezia insieme a Galileo Chini e si trasferisce a Fossa dell'Abate in una villa da lui progettata, nella quale si ritrovavano Grazia Deledda, Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Giacomo Puccini e Isadora Duncan. Nel 1919 lascia la Versilia, si trasferisce a Firenze e l'anno successivo alla Biennale di Venezia gli viene dedicata una mostra personale che lo consacra artista affermato; cfr. Roma 2001, p. 374; Forlì 2014, p. 387. Per la partecipazione di Pizzanelli cfr. M. F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in Padova 2011, p. 188.

A Milano, nel 1910, viene costituita la “Società Italiana Cuoi Decorati” i cui attori principali sono Piero Porta, Angelo Pietrasanta e Giorgio Heusch, come si desume dal documento presentato presso la Camera di Commercio di Milano per l'iscrizione all'Albo dei Commercialisti e Industriali milanesi da parte della stessa società (fig.1.5)⁸.

Nella domanda si evince che:

Oggetto della nostra industria è di fabbricare articoli in cuoio con decorazioni artistiche sia in oro che a secco (borse, [...] portafogli, portabiglietti taschinerie), nonché pannelli per mobili e tappezzerie sempre in cuoio, con incisioni a sbalzo in ogni forma e stile⁹.

Per poter offrire questa variegata produzione, Pizzanelli viene nominato direttore artistico della manifattura, iniziando una ricca esperienza che durerà per alcuni anni e che lo vedrà impegnato tra Pisa e Milano, come documentato anche dalla prestigiosa rivista inglese “The Studio” nell'articolo *The Turin International Exhibition* pubblicato nel 1911¹⁰.

Nel 1908 partecipa ad altre importanti manifestazioni come la Mostra di Arti decorative di Torino e l'Esposizione Internazionale di Bruxelles e, in quest'ultima, vince il Gran premio per gli oggetti in cuoio; poi di nuovo a Torino nel 1911 all'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro e infine a Roma all'Esposizione romana sempre con manufatti in cuoio¹¹.

8 Archivio Camera di Commercio di Milano, Notifiche Ditte presentato il 20 maggio 1910 dalla Società Italiana cuoi decorati.

9 *Ibidem*.

10 Cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, p. 11.

11 Cfr. Pisa 2010, p. 7; Torino 1911, p. 624; dal catalogo dell'Esposizione internazionale di Torino del 1911 si evince che la Società Italiana Cuoi Decorati, in via Carlo Farini, n. 52 a Milano, partecipa nella Classe 140: Selleria, valigeria, marocchineria ed affini; sempre nel catalogo sono censiti altri artigiani toscani come i Fratelli Martini di Calci con oggetti in cuoio decorato.

Nel 1913 Pizzanelli torna nella sua città natale dove prosegue l'attività di incisione e decorazione del cuoio. In questi anni conosce la futura moglie, Emma Müller, con la quale si sposa a Viareggio due anni dopo. Nel 1915, da questa unione, nasce il primo figlio Antonio¹². Tuttavia in provincia non incontra il successo tanto atteso; i suoi manufatti hanno un mercato limitato e ciò lo spinge verso l'attività pittorica¹³.

Nel 1915 decide di trasferirsi con la famiglia a Torre del Lago, dove rimarrà fino al 1924; in questi anni felici e tranquilli si amplia il nucleo familiare, nel 1920 nasce il secondo figlio Leonardo. L'artista comincia a frequentare quel circolo culturale che gravita intorno alla figura di Giacomo Puccini composto da poeti, intellettuali ed artisti come Enrico Pea, Lorenzo Viani¹⁴, Moses Levy¹⁵.

Nella mostra pisana "Pro mutilati" del 1916 espone xilografie, tele e pastelli «oltremodo suggestivi per un senso di mistero che vi aleggia»¹⁶. In queste opere è evidente un'accentuazione verso temi simbolisti che risentono dell'influsso di Plinio Nomellini, tanto che

12 Cfr. Coppini - Tosi, 2011, p. 31.

13 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 141.

14 Lorenzo Viani (Viareggio 1882-Castel Fusano 1936); pittore indirizzato all'arte da Plinio Nomellini, frequenta l'Istituto d'Arte di Lucca dal 1900 al 1903 dove conosce Spartaco Carlini e Moses Levy. Nel 1904 è allievo di Giovanni Fattori alla Scuola Libera del Nudo e l'anno successivo ha uno studio a Torre del Lago, dove frequenta Giacomo Puccini. Tra il 1908 e il 1911 vive a Parigi dove lavora come giornalista, espone e si dedica all'illustrazione. Nel 1926 con Domenico Rambelli esegue il *Monumento ai caduti* di Viareggio; cfr. Seravezza 2000; Viareggio 2014a.

15 Moses Levy (Tunisi 1885-Viareggio 1968); pittore allievo di Giovanni Fattori e compagno di studi di Lorenzo Viani. Nel 1907 espone alla Biennale di Venezia e successivamente vive tra l'Italia e Tunisi, dove farà la sua prima personale nel 1911. Durante la seconda guerra mondiale si trasferisce a Nizza e Parigi, per poi stabilirsi definitivamente in Italia a Viareggio nel 1961. Per la biografia di Moses Levy cfr. lo studio di C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Firenze 1975, p. 7; Viareggio 2014a, pp. 145-146, Viareggio 2014b, pp. 105-115.

16 Cfr. Irnerio, *Per una mostra d'arte "Pro mutilati" in Pisa*, "Emporium", 1916, vol. XLIV, n.263, pp. 395-398, in <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=29616>, 10/06/2014.

Pizzanelli viene definito «il poeta della notte e delle solitudini»¹⁷.

Nel 1918 l'artista esegue una serie di xilografie per l'illustrazione di un libro di poesie, dal titolo *Il Convegno dei Sogni, poemetti e liriche* di Ottorino Checchi¹⁸. Prende parte a molti eventi espositivi che si tengono in Versilia, a Firenze, Torino e Livorno, facendosi apprezzare anche in campo pittorico con una serie di quadri in cui lo stile ed i temi sono molto vicini a quelli di Moses Levy, artista frequentato nel cenacolo pucciniano¹⁹.

Nel 1924 partecipa a Livorno ad una mostra di cuoi e ferri battuti come documentato nel Bollettino di “Bottega d'Arte”, nel quale sorprende il rammarico espresso per la sua scelta di abbandonare oggetti in cuoio come i cuscini, dove gli erano inconsueti originalità e buon gusto²⁰. L'artista dunque si dedicherà alla pittura di cavalletto anche se non abbandonerà mai la manifattura del cuoio.

Rientrato nel 1930 in modo definitivo a Pisa, nei suoi studi di via S. Apollonia n. 5 e di via S. Martino, Ferruccio diventa uno dei protagonisti principali della scena cittadina per le sue composizioni nelle quali, come afferma Lallo nella recensione scritta per la mostra del Sindacato Belle Arti di Pisa, «è ritornato vittoriosamente al classicismo, attira l'attenzione del pubblico con i suoi disegni da maestro, le sue concezioni robuste e il suo colore nostalgico e pur fresco e impetuoso»²¹.

Dal 1935 schieratosi politicamente a favore del regime fascista, si impegna anche nel ruolo di organizzatore delle Sindacali e come

17 Cfr. *Ibidem*.

18 Cfr. Pisa 1998, pp. 10-11.

19 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 142.

20 Cfr. “Bottega d'Arte”, III, 7, Livorno, giugno 1924; Micieli - Pizzanelli 2000, pp. 12-13.

21 Cfr. Lallo 1935; Micieli - Pizzanelli 2000, p. 17.

insegnante di pittura ad un gruppetto di estimatori²².

Nel 1938 si dedica anche alla pittura parietale; eseguendo nell'atrio del Palazzo dell'Amministrazione Provinciale di Pisa, un affresco nel quale esalta le virtù guerriere del popolo pisano dell'antica Repubblica marinara, che nel 1967 verrà coperto e sostituito con il *Monumento alla Resistenza* di Mino Trafeli. Nello stesso anno esegue la decorazione murale nell'atrio della Clinica Dermosifilopatica dell'Ospedale Santa Chiara di Pisa, collocata dopo la prima rampa di scale e dove al centro della parete, decorata con sinuosi motivi vegetali, è inserito il volto di un cherubino (fig.1.6)²³.

Nel 1939, in concomitanza con la commemorazione del centenario della Prima Riunione degli scienziati italiani, a Pisa si inaugura la nuova sede della Facoltà di Agraria, per la quale Ferruccio Pizzanelli viene incaricato di realizzare nell'Aula Magna una pittura parietale con due scene affrescate: *Il seminatore* (fig.1.7) e *Raccolta del grano (o la contadina)* (fig.1.8), opere metaforiche e altamente ideologizzate nelle quali si propaga la politica agraria del regime²⁴.

Muore a Pisa il 2 gennaio del 1950.

22 Cfr. Bianchi 1998; Micieli - Pizzanelli, 2000, p. 32.

23 Cfr. Coppini - Tosi 2011, pp. 25-28.

24 *Ibidem*. Le immagini raffigurate rispondono pienamente all'ideologia fascista fondata sull'autarchia agraria.

2. L'ambiente culturale pisano

L'attività artistica di Pizzanelli si compie in una città che all'inizio del Novecento vive una situazione artistica sostanzialmente periferica, che non è in grado di produrre personalità e motivi come Firenze o Roma²⁵. Dai primi del Novecento sino allo scoppio della prima guerra mondiale, la città è ancora saldamente ancorata ai suoi miti artistici e storici e non meno ad una rievocazione del paesaggio di impronta postmacchiaiola che, nonostante ciò, offre la possibilità di operare con contributi alternativi di vari artefici²⁶. Il nome di Pisa e quello di molti artisti, anche rappresentativi, che da essa provengono è stato, fino a tempi recenti, assente dagli studi sull'arte toscana relativamente alla prima metà del Novecento. Come scrive Nicola Micieli

Le ragioni della pigrizia artistica pisana, come si prospettava a cavallo del secolo, hanno radici lontane e si risolvono nel destino della città, nella sua lenta decadenza: dalla sconfitta, a opera di Genova alle Secche della Meloria (1284), sino al generoso ma inutile tentativo di resistenza all'occupazione fiorentina (assedio del 1406), con il quale si conclusero la lunga e gloriosa storia repubblicana e il grande capitolo d'arte che ne era stato degna espressione, nella pittura e, soprattutto, nell'architettura e scultura²⁷.

Con la perdita della libertà, a causa del soggiogamento fiorentino, la nostra città subisce una forte depressione economica e non riesce più a ricostituirsi come grande potenza. Il commercio pisano si restringe al

25 Cfr. F. D'Amico, *Pisa fra centro e periferia: qualche riflessione*, in Tosi 2001, pp. 1-18; Pratesi - Uzzani 1991; Sisi 1999; Sisi 2000; Uzzani 1992.

26 Cfr. R. P. Ciardi, *Premessa*, in Tosi 2001, p. 9.

27 Cfr. N. Micieli, *Arti figurative a Pisa: una situazione*, in Pisa 1985, pp. 16-17.

Mar Tirreno e questo cambiamento porta ad una grave crisi che ha riflessi anche nella vita artistica locale successiva²⁸. In effetti dopo questo evento la storia dell'arte prosegue il suo cammino senza sussulti particolari. La storia che suscita interesse e induce i visitatori a scoprire la nostra città è sempre quella trecentesca; i turisti arrivano per visitare i tesori in essa custoditi e frettolosamente ripartono verso altre località della Toscana così come già facevano all'inizio del Novecento tanto che lo storico Bellini Pietri afferma in “*Guida di Pisa*” che l'arte, a Pisa, si è estinta nel XIX secolo²⁹. Se fino all'Ottocento la città è stata meta di soggiorno per il clima mite e la tranquillità, particolarmente adatta ad ispirare Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e Giacomo Leopardi, e nel Novecento per Giosuè Carducci e Gabriele D'Annunzio, in realtà quest'ultime presenze, sporadiche e saltuarie, hanno lasciato una traccia limitata nel sistema artistico locale³⁰.

Pisa fatica ad inserirsi come ambiente culturale prolifico nel circuito della produzione artistica del primo Novecento, mentre a Firenze si assiste alla nascita delle sue molteplici riviste³¹.

Pur essendo sede universitaria ed unico ateneo toscano di primo livello nel quale, agli inizi del Novecento, è presente la Facoltà di Lettere, non si riesce a proporre il recupero della propria tradizione storica artistica post medievale³². La vita artistica a Pisa è sempre presente ma non riesce mai ad eccellere a causa di un pubblico provinciale abituato a gusti tradizionali. Tuttavia, il paesaggio naturale e la veduta urbana sono

28 Cfr. Violante 1980, p. 220.

29 Cfr. Bellini Pietri 1913.

30 Cfr. R. P. Ciardi, *Premessa*, in Tosi 2001, p. 9; N. Micieli, *Arti figurative a Pisa: una situazione*, in Pisa 1985, p. 17.

31 Attraverso la nascita di molteplici Riviste di Arte e Letteratura - come “Hermes”, “Leonardo”, “Lacerba”, “La Voce” - fondate da rinomati intellettuali quali Papini e Marinetti e che vedono la collaborazione di artisti del calibro di De Carolis si tenta di rinnovare la cultura ed il costume nazionale.

32 Cfr. R. P. Ciardi, *Premessa*, in Tosi 2001, p. 11.

stati oggetto di interesse per molti artisti. A far da protagoniste sono le terre e spiagge selvagge di Marina di Pisa e del Gombo, il fiume Arno con la sua foce, la pineta di San Rossore, la macchia di Tombolo.

Il litorale è fonte di ispirazione già a partire dal 1854, quando il pittore romano Nino Costa³³ si trasferisce in questi luoghi costruendovi una casa, dove rimarrà fino alla morte nel 1903³⁴. Affascinato da queste terre riesce a caratterizzarsi con una pittura allusiva ed evocativa. Qui, l'artista romano riunisce un cenacolo di pittori conosciuti durante i suoi viaggi londinesi come William Blake Richmond, nel 1876 Frederic Leighton, nel 1885 George Howard dimostrando così che Marina di Pisa può essere indipendente dalla città³⁵.

La costa marinese vede spesso soggiornare ospiti prestigiosi, come Gabriele D'Annunzio. Sebbene le visite del Vate siano occasionali, le più importanti liriche sono alimentate dall'atmosfera trasognante e incontaminata dei paesaggi naturali, la minuzia descrittiva del poeta e l'unicità dei luoghi si fondono esaltandosi a vicenda.

Il pittore Nino Costa sembra trarre ispirazione proprio dalle opere dannunziane come ad esempio in *Leda (paesaggio a Bocca d'Arno)* dove la foce si presta ad essere ambientazione di un mito, e proprio in quest'aria di sogno e magia si preannunciano i disegni onirici di Spartaco Carlini³⁶.

33 Nino Costa (Roma 1826-Marina di Pisa 1903); pittore politicamente impegnato fonda nel 1883 la Scuola Etrusca. Allievo del Camuccini, si dedica alla pittura di paesaggio fondendo le poetiche della scuola di Barbizon, con quelle dei macchiaioli e dei preraffaelliti, conosciuti nei suoi soggiorni in Francia e in Inghilterra. Si ritira a Marina di Pisa, in una sorta di esilio in un mitico eden alla ricerca di un luogo puro in cui fare arte; cfr. Roma 2001, p. 369; Tosi 2001; Casini - Renzoni 2008.

34 Cfr. Tosi 2001, p. 20; S. Renzoni, *Il litorale di Pisa e i suoi pittori. Pagine sparse*, in Casini - Renzoni 2008, pp. 44-45.

35 *Ibidem*.

36 Spartaco Carlini (Pisa 1884-1949); pittore, illustratore e scultore postmacchiaiolo amico di Amedeo Lori, Moses Levy e Lorenzo Viani. Artista vicino al mondo simbolista pur rimanendo al di fuori di ogni corrente artistica, compreso il Liberty.

I paesaggi pisani sono elementi comuni nelle tele di Francesco Gioli³⁷, Ulvi Liegi³⁸ e Guglielmo Amedeo Lori³⁹. Quest'ultimo è determinante per il rinnovamento della cultura figurativa del primo Novecento; con *Bocca D'Arno* ottiene la medaglia di bronzo all'Esposizione Universale di Parigi, nel 1900, nello stesso momento in cui Fattori riceve la medaglia d'oro per l'incisione con la straordinaria acquaforte *Bovi al carro*. I dipinti del Lori sono per la maggior parte immagini di crepuscoli, albe tramonti e pleniluni nei quali l'artista saggia, con lo studio della luce e la ricerca di nuovi effetti, la tecnica divisionista in seguito condivisa anche da altri come Llewelyn Lloyd⁴⁰ che, dalla costa livornese, si sposta verso altre zone per incontrare la pittura di Nino Costa e Amedeo Lori⁴¹.

Nel 1909 partecipa alla VIII Biennale di Venezia con l'opera *Il Giardino del Re*, e nel 1920 compie un importante viaggio in Sardegna, in un giro di propaganda socialista; cfr. Pisa 2002, pp. 179-180; Tosi 2001.

37 Francesco Gioli (Pisa 1864-Firenze 1922); pittore e scultore allievo di E. Pollastrini, esordisce con la pittura di storia per poi avvicinarsi alle tematiche sociali proprie dei macchiaioli; cfr. Seravezza 2008, p. 217.

38 Ulvi Liegi (Levi Luigi; Livorno 1858-1939); pittore vicino a G. Fattori e T. Signorini si dedica alla pittura di paesaggio. Dopo un soggiorno in Francia la sua pittura si accende di tonalità cromatiche più intense; cfr. Monti 1991; Seravezza 2008, pp. 219-220.

39 Guglielmo Amedeo Lori (Pisa 1869-1913); pittore benestante, esponente del Divisionismo e amico di Antonio Discovolo. Frequentatore del salotto a Fauglia di Matilde Gioli, si lega a Nino Costa nel suo ritiro a Marina di Pisa; vince la medaglia di bronzo per la pittura nel 1900 all'Exposition di Parigi e dal 1901 al 1911 partecipa a tutte le Biennali di Venezia; cfr. Monti 1991; Seravezza 2001; Seravezza 2008; Casini - Renzoni 2008; Tosi 2001, pp. 19-21.

40 Llewelyn Lloyd (Livorno 1879-Firenze 1949); pittore formatosi alla scuola di G. Micheli con A. Modigliani e O. Ghiglia, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze con A. Cecioni e T. Signorini avvicinandosi così alla pittura macchiaiola. Conosciuto P. Nomellini, per un breve periodo di tempo diviene uno dei più importanti esponenti del Divisionismo toscano insieme a A. Lori e B. Benvenuti. Trasferitosi all'Isola d'Elba e ritornato ad una pittura tradizionale, nel 1929 scrive un importante saggio di storia dell'arte *La pittura dell'Ottocento in Italia*, che lega le avanguardie storiche quali l'Espressionismo, il Cubismo e il Futurismo, ai primitivi toscani del Quattrocento attraverso la rilettura fattorina della tradizione toscana. Internato nel 1944 in un campo di concentramento in Germania, torna in Italia dopo la guerra per morire a Firenze; cfr. Monti 1991; Seravezza 2008, p. 220.

41 Cfr. Tosi 2001, p. 21.

A inizio del Novecento Pisa si apre alle novità del gusto Liberty, ma di questo stile oggi è difficile trovare qualche traccia negli edifici o nei manufatti di arredo urbano, anche a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e delle sconsiderate ricostruzioni post belliche che hanno causato la scomparsa di queste testimonianze⁴². In alcuni palazzi del centro storico possiamo rintracciare novità decorative, abbellimenti floreali in pieno gusto Liberty, come quelle parietali eseguite da Nicola Torricini nel Caffè Ciardelli sul lungarno Regio. Seguono poi le decorazioni della Villa Tobler di Agnano e quelle della sala dell'Hotel Nettuno in Palazzo Agostini⁴³.

Con l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, il Liberty arriva in Toscana anche se con caratteristiche più moderate rispetto a quelle più audaci del resto d'Europa. A Pisa viene privilegiata la tradizione eclettica che non verrà mai abbandonata ma mediata con forme neo-medievali e neo-rinascimentali facendo sì che la città si stabilizzi su questa posizione⁴⁴.

Le occasioni di rinnovamento non sono mancate, ma sono state accolte da pochissimi tra cui Ramiro Bagnolesi con decorazioni parietali e su vetro, mosaici e manifesti pubblicitari litografati; e in pittura da Adolfo Sarti, Nicolò Torricini, Francesco Manetti e forse Giovanni Lambertini e Bruno Santochi⁴⁵. Nel campo delle arti applicate, particolarmente attivo, si distinguono i fratelli Titta con l'officina in ferro battuto con prodotti in stile quattrocentesco; Pietro Fabiani con la produzione di mobili legati a vari stili del passato e Luigi Corona con cornici, porte e mobili in stile trecentesco. Agli inizi del Novecento Pisa è interessata a

42 Cfr. Casini - Fiorino 2003, p. 13.

43 Cfr. Tosi 2001, pp. 19-35.

44 *Ibidem*.

45 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 136-139.

rilanciare l'arte applicata e, attraverso un concorso indetto dall'Associazione per l'Arte, nel 1915 si invitano gli operatori del settore a partecipare più attivamente alla valorizzazione della città⁴⁶.

A questo desiderio di rinnovamento artistico contribuisce la poliedrica figura di Galileo Chini. Giunto a Pisa nel 1901 per partecipare agli interventi di restauro della chiesa di San Francesco, si impegna in un coraggioso aggiornamento stilistico con il quale riesce ad integrare le decorazioni già esistenti, cappella maggiore e cappella Agostini Della Seta, con nuove ed eleganti quadrature e ornati in finto marmo, raggiungendo notevoli esiti stilistici⁴⁷. Ma i tempi non sono maturi per la committenza pisana e l'interesse per il Liberty viene bruscamente frenato nel 1904 dall'intervento autoritario del cardinale Pietro Maffi che impone per la chiesa di S. Francesco un restauro in stile neo-medievale, tanto da condizionare i successivi interventi che si realizzano nella città⁴⁸.

L'adesione al gusto Liberty riesce ad affermarsi più decisamente a Marina di Pisa, diventata famosa come località di villeggiatura per la classe borghese grazie ai soggiorni di Gabriele D'Annunzio e del suo circolo di amici, tra cui figura anche l'attrice Eleonora Duse. Gli ammiratori dannunziani giungono a Marina e, poiché fanno parte di famiglie importanti e aristocratiche che hanno scelto questa zona per i loro soggiorni balneari, fanno sì che la località si arricchisca di ville e palazzine che seguono il gusto Liberty, decorate con maioliche della manifattura Arte della Ceramica di Galileo Chini ma anche della Ditta Cantagalli di Firenze⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. Tosi 2001, pp. 19-35.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. Casini - Fiorino 2003, p. 19.

Il Futurismo è riuscito a sbarcare a Pisa rappresentando la commedia *Elettricità* nel novembre del 1913 al Teatro Rossi. La serata è organizzata e presentata dallo stesso Filippo Tommaso Marinetti. Le cronache dell'epoca mettono in evidenza la difficoltà del pubblico ad accettare l'evento, anche se precedentemente in città vi erano stati dibattiti e discussioni circa le novità apportate dall'avanguardia futurista. L'ambiente culturale pisano, pur essendo a conoscenza di nuovi fenomeni di rinnovamento culturale, si dimostra lento per quanto riguarda la loro assimilazione e l'aggiornamento artistico della città avverrà successivamente⁵⁰. Le tracce del futurismo arriveranno negli anni Venti e Trenta a caratterizzare le opere di Fortunato Bellonzi⁵¹ e Giorgio Casini⁵².

Un altro evento importante che avrebbe potuto dare un nuovo impulso all'arte pisana è il soggiorno di Filippo De Pisis⁵³; nel 1918 l'artista giunge a Pisa per introdurre la mostra “Arte d'avanguardia” al Kursal di

50 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 125-128; A. Tosi - S. Renzoni, *E' un prurito di gioventù, è malattia*, in Renzoni 2008, pp. 7-21.

51 Fortunato Bellonzi (Pisa 1907-Roma 1997) esponente del Futurismo a Pisa, che palesa nella rappresentazione del 1930 al Teatro Verdi con L. Viani, Marasco e G. Casini. Nel 1931 partecipa alla Mostra futurista di Firenze e alla Seconda Mostra Pisana d'Arte in una sala dedicata al futurismo con Casini e Acquaviva, dimostrando una profonda influenza di Marinetti, conosciuto in una conferenza l'anno precedente. Nel 1950 partecipa alla realizzazione della Quadriennale di Roma; cfr. Tosi 2001.

52 Giorgio Casini (Pisa 1908-1984) critico d'arte e pittore esponente del futurismo a Pisa. Diplomatosi alla scuola d'Arte di Lucca, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze ed esordisce con opere vicine a Viani e Jenco; nel 1931 alla X Mostra del Mobile di Cascina palesa la sua adesione al Futurismo nell'opera *Calciatori*. Negli anni Quaranta del Novecento, rimasto solo a Pisa dopo la partenza di Bellonzi e di Acquaviva, e stroncato dalla critica si muove verso flessioni espressioniste prive di sperimentazione; cfr. Tosi 2001.

53 Filippo De Pisis (Ferrara 1896-Milano 1956); pittore e scrittore allievo di O. Domenichini. Nel 1915 conosce nella sua città natale De Chirico, Savino e Carrà con i quali si avvicina alla pittura metafisica per poi distaccarsene dopo un importante viaggio negli anni Venti a Parigi dove conosce Manet, Corot, Matisse e i Fauves. Durante la Seconda Guerra mondiale si trasferisce a Milano e nel 1944 a Venezia dove studia la pittura del Settecento e in particolare di Francesco Guardi; cfr. Seravezza 2001, p. 180; Ferrara 2006.

Viareggio. Il programma espositivo del Kursal prevede l'allestimento di cinque mostre d'arte di cui tre sicuramente realizzate: Collettiva di artisti toscani, Mostra della Giovane Liguria e quella più importante La pittura d'Avanguardia Italiana⁵⁴.

A quest'ultima prendono parte numerosi pittori come Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Primo Conti e Achille Lega, artisti che sono soliti passare le vacanze da queste parti, dipingendo e organizzando esposizioni nate nelle calde estati al mare⁵⁵.

54 Cfr. A. Belluomini Pucci, *Viareggio e il Futurismo. La Pittura d'Avanguardia Italiana*, in Viareggio 2009, p. 23.

55 Giorgio De Chirico (Vòlo 1888-Roma 1978); pittore esponente della pittura metafisica si forma al Politecnico di Atene, all'Accademia di Belle Arti di Firenze e dal 1906 all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, dove conosce la pittura simbolista di A. Böcklin. Nel 1911 si trasferisce a Parigi dal fratello A. Savino e subisce la forte influenza di P. Gauguin. Arruolatosi volontario nella Grande guerra viene mandato a Ferrara dove conosce C. Carrà e con il quale teorizzerà i canoni della pittura Metafisica. Negli anni Venti ha un contatto con pittori surrealisti con i quali espone a Parigi nel 1925. Durante il periodo fascista collabora alle riviste "La Ronda" e "Valori plastici"; cfr. Roma 2003.

Carlo Carrà (Quargnento 1881-Milano 1966); pittore autodidatta compie un lungo viaggio nel 1900 a Parigi e Londra come decoratore all'Esposizione universale. Solo nel 1906 entra all'Accademia di Brera dove frequenta U. Boccioni. Dopo una prima esperienza divisionista, scrive nel 1909 con F. T. Marinetti e L. Russolo il manifesto del Futurismo al quale aderiscono G. Severini e G. Balla. Dal 1915 al 1919 aderisce alla corrente metafisica e dal 1919 al 1921 collabora alla rivista d'arte "Valori Plastici"; cfr. Roma 2003.

Fortunato Depero (Fondo 1892-Rovereto 1960); pittore, scultore e pubblicitario si forma a Rovereto, allora Impero austro-ungarico, alla Scuola reale elisabettiana si dedica inizialmente alla decorazione e alla lavorazione del marmo per monumenti funebri. Nel 1913 conosce a Roma U. Boccioni, G. Balla e T. Marinetti e nel 1914 partecipa all'Esposizione Libera Internazionale Futurista di Roma. Nel 1915 scrive con G. Balla il manifesto "Ricostruzione futurista del mondo" dichiarandosi astrattisti futuristi; cfr. Viareggio 2009.

Enrico Prampolini (Modena 1894-Roma 1956); pittore, scultore e scenografo allievo di D. Cambellotti all'Accademia di Belle Arti di Roma e profondamente influenzato dal dinamismo e dall'organicismo. Esponente di spicco del Futurismo, si lega alle avanguardie europee e a P. Picasso, P. Mondrian, V. Kandinskij. Nel 1913 collabora con la Rivista "Varietas" e nel 1915 fonda "Noi" con B. Sanminiatielli; titolare della cattedra di scenografia all'Accademia di Brera, nel 1945 diventa direttore artistico della Compagnia Balletti Russi Alanova; cfr. Viareggio 2009.

Primo Conti (Firenze 1900-Fiesole 1988); pittore, scrittore e compositore già nel

Testimoni di questo evento è, per l'appunto, De Pisis che, in occasione della presentazione al Kursal, ne approfitta per vedere la mostra personale di Pizzanelli a Viareggio. Ma quel “nuovo sentire”, del quale De Pisis parla in una lettera scritta a De Chirico, rimane sospeso e avrebbe potuto trovare prosecuzione solo se gli artisti locali avessero abbracciato le novità insite nelle sue parole⁵⁶. La lentezza dell'aggiornamento artistico della città è evidente sebbene ci sia un rinnovamento culturale in atto.

Esistono altri eventi importanti in Toscana, in particolare la Prima mostra italiana dell'Impressionismo tenuta nelle sale del Lyceum di Firenze nel 1910, l'eco dei quali però non giunge fino a Pisa, ancora legata alla tradizione; al contrario nella città di Pizzanelli si festeggia la partecipazione di Francesco Gioli alla Esposizione Internazionale di Bruxelles con la “*Processione del sabato santo a Pisa*”⁵⁷.

Benché in Pisa vi siano numerosi artisti, tra i quali figura Pizzanelli, che lavorano e creano nella città, dimostrando di avere talento e potenzialità ed accomunati dalla stessa predilezione per la topografia naturale e urbana, nelle loro opere la raffigurazione rimane legata sempre alla paesaggistica pisana cosiddetta “vernacolare” dalla quale difficilmente

1913 compone l’*Opera Romanza per violino e pianoforte*, venendo subito a contatto con i futuristi fiorentini. Nel 1917, sotto l’influenza di Balla e Marinetti, aderisce al Futurismo per poi distaccarsi nel 1919, anno nel quale si avvicina alla Metafisica. Scenografo e costumista per il Maggio Musicale Fiorentino negli anni Trenta, nel 1941 diventa insegnante all’Accademia di Belle Arti di Firenze; cfr. Viareggio 2009.

Achille Lega (Brisighella 1899-Firenze 1934); pittore e incisore allievo di L. Tommasi, frequenta l’Accademia di Belle Arti di Firenze con P. Conti per un solo anno e la Scuola libera d’incisione all’acquaforte di C. Celestini. Frequentatore del Caffè delle Giubbe Rosse, vi conosce O. Rosai, T. Marinetti, A. Soffici, U. Boccioni e C. Carrà, che lo porteranno ad aderire al Futurismo dal 1916 al 1919, pur mantenendo la sua un’arte figurativa. Sostenitore del Fascismo tra il 1926 e il 1933 collabora con “Il selvaggio”. Nel 1926 e nel 1929 espone a Milano con il gruppo Novecento, al quale rimane legato sino alla fine della sua vita; cfr. Seravezza 2001.

56 Cfr. Tosi 2001, pp. 65-86.

57 *Ibidem*.

riescono ad allontanarsi, condizionati forse da una committenza dai gusti provinciali⁵⁸. Questa atmosfera provinciale è per molti di essi motivo di orgoglio e di rilancio della pittura locale. Giuseppe Viviani, Spartaco Carlini e Mino Rosi, per esempio, scelgono consapevolmente di esaltare l'ambiente circostante, dopo essersi aperti ad altre esperienze e novità artistiche di quegli anni, finendo per chiudersi nel loro localismo⁵⁹. Carlini cerca di superare la pittura toscana postmacchiaiola, realizzando opere nelle quali abbraccia l'elemento visionario ed espressionista⁶⁰. I contatti avuti con Viani e Levy sono poco determinanti al superamento della pisanthropia tanto che volutamente si chiude in un isolamento artistico⁶¹.

Pizzanelli, a differenza degli artisti sopra citati, pur consapevole dei suoi limiti e della sua pisanità, ha sempre creduto nell'importanza di iniziative volte a valorizzare quanto ci possa essere di nuovo e interessante proprio nelle opere degli artisti locali. Nel periodo fascista, nel campo artistico, Ferruccio occupa un posto di rilievo in città in quanto si dedica attivamente alla promozione culturale; diventa membro dei comitati organizzatori delle Mostre Sindacali d'Arte della provincia cercando di risollevare le sorti intellettuali della sua città⁶².

Nella prefazione al catalogo della IX Rassegna Provinciale d'Arte del 1938, tenuta nelle sale del Teatro Verdi a Pisa, è lo stesso Pizzanelli a riferire dell'importanza di partecipare a tali iniziative quando scrive:

Ben raramente capita, visitando qualche raccolta privata di cose d'arte, di vedere alcuna tela interessante di artisti d'avanguardia o, se c'è, la

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. R. P. Ciardi, *Premessa*, in Tosi 2001, p. 10.

⁶⁰ Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 106-107.

⁶¹ Cfr. A. Tosi, *Spartaco Carlini nel '900*, in Tosi 2002, p. 23.

⁶² Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 140-142.

gente passa oltre senza porvi attenzione. Pochi sono, nella nostra Provincia, coloro che si recano a Venezia, o altrove, a visitare manifestazioni d'arte e, per questo, abbiamo deciso di invitare alla IX Mostra Provinciale alcuni nomi più belli dell'Arte moderna della toscana: Carlo Rivalta, Franco Dani, Guido Ferroni, Guido Peyron, Guido Spadolini, Mario Moschi, Mario Bucci. L'attenzione di coloro che s'interessano d'arte, che ne parlano e che ne scrivono, dovrebbe essere costantemente rivolta ad ogni nuova manifestazione e non potrà sfuggire quindi l'importanza di questa nostra IX Mostra che raccoglie le opere di un numero di espositori superiore a quello degli anni precedenti. Alla Mostra partecipano gli artisti più appassionati, più inquieti, presi da un fervore di lavoro, da un bisogno di verità più profonda, coloro che non si appagano più, né del neoclassicismo, né dell'ottocentismo, e che disdegnano ogni tendenza straniera, le opere sono frutto genuino di provincia e si presentano, nella nuova rassegna, insieme a quelle dei più noti artisti toscani⁶³.

Pizzanelli ha sempre sentito la necessità di risollevare e rilanciare la città a livello culturale, ma in città non esistono luoghi deputati alle esposizioni d'arte e molti negozianti utilizzano le loro vetrine non solo per vendere la merce ma anche come luogo espositivo in senso più ampio; così gli artisti sono costretti ad esporre i loro oggetti d'arte in ambienti poco consoni. Antonio Pizzanelli, padre di Ferruccio, nel 1924, ospita nel suo negozio la statua di San Francesco dello scultore Frattini⁶⁴.

63 Questo nutrito e variegato gruppo di artisti toscani che gravitano negli ambienti culturali fiorentini tra Ottocento e Novecento a cominciare dal caffè delle Giubbe Rosse, esplica il passaggio dalle nuove istanze futuriste supportate dalle riviste "La Voce" e "Lacerba" al gruppo Novecento toscano, costituitosi nel 1927 nello studio del pittore G. Vagnetti e attivo nella nota galleria fiorentina Belenghi; cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, p. 23.

64 Angelo Frattini (Varese 1910-1975); scultore vicino alla scapigliatura, si forma

Gli artisti pisani avvertono il bisogno di riunirsi per un confronto su temi artistico-culturali. Federigo Severini⁶⁵ è uno tra quelli più interessati alle conversazioni sull'arte, spesso si intrattiene in veste quasi familiare con Eugenio Sementa⁶⁶, Salvatore Pizzarello⁶⁷, Ascanio Tealdi⁶⁸ e Ferruccio Pizzanelli⁶⁹.

Una presenza importante è stata quella di Eduardo Gordigiani⁷⁰ con il suo soggiorno pisano dal 1906 al 1915. L'artista, allievo di Giovanni Fattori, è stato educato alla osservazione della natura, in Francia è

inizialmente a Napoli dove conosce la scultura di Gemitto, per poi frequentare i corsi di F. Messina all'Accademia di Brera. A Milano si confronta con intellettuali, poeti, scrittori ed artisti quali V. Sereni, A. Carpi, R. Guttuso e G. Montanari; cfr. Casini - Renzoni 2007, pp. 36-38.

65 Federigo Severini (Pisa 1888-1962); pittore autodidatta dedito ai soggetti naturalistici svolti con grammatica postmacchiaiola, ed ingegnere, negli anni Venti realizza il palazzo delle Poste e della Provincia in Piazza Vittorio Emanuele. Dal 1943 è docente di Disegno all'Università di Pisa. Per la biografia di Federigo Severini cfr. Micieli 2005; Pisa 2009.

66 Eugenio Sementa (Firenze 1902-Pisa 1958); pittore formatosi alla Scuola Industriale di Pisa e a Firenze, dal 1927 al 1929 vive a Parigi dove si avvicina ai Fauves. Si dedica principalmente alla pittura di paesaggio. Per la biografia di Eugenio Sementa cfr. Tosi 2001.

67 Salvatore Pizzarello (Sarajevo 1906-Pisa 1969); pittore trasferitosi a Pisa nel 1923, si forma all'Istituto d'Arte di Lucca. Ad un esordio vicino all'Impressionismo segue un'evoluzione più espressionista pur sempre legata alla tradizione toscana. Nel 1946 diviene assistente di disegno all'Università di Pisa. Amico di Oskar Kokoschka e di Matteo Marangoni è punto di riferimento per la vita culturale della città toscana. Per la biografia dell'artista cfr. Tosi 2001.

68 Ascanio Tealdi (Cisanello 1880-Pisa 1961); pittore formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1904 si trasferisce a Parigi nello studio di J.P. Laurens, dove apprende il segreto delle qualità cromatiche della luce impressionista. Dopo la guerra torna a Firenze riscuotendo successo nelle numerose esposizioni nazionali ed internazionali alle quali partecipa con la sua pittura di paesaggio e i suoi ritratti. Per la biografia dell'artista cfr. Tosi 2001.

69 Cfr. Pisa 2005, p. 15.

70 Eduardo Gordigiani (Firenze 1866-1961); pittore allievo all'Accademia di Belle Arti di Firenze di A. Rivalta e G. Fattori, dal 1885 compie numerosi viaggi a Parigi con A. Müller, nei quali conosce Manet, Renoir, Cézanne e Toulouse Lautrec. Nel 1893 si trasferisce a New York dove, mettendo a frutto la sapiente arte della ritrattistica di G. Boldini, si dedica alla ritrattistica riscuotendo molto successo nelle sue numerose mostre personali in giro per gli Stati Uniti. Tornato in Italia dopo tre anni si trasferisce prima a Roma poi a Settignano, Pisa ed infine nel 1915 a Firenze, dedicandosi alla pittura di paesaggio e alla natura morta. Per la biografia dell'artista cfr. Monti 1991.

amico di Edouard Manet, Claude Monet, Pierre Auguste Renoir; conosce Paul Cézanne e di lui assimila il connubio luce-materia tanto da essere definito il pioniere della luce. Tra i post-impressionisti è quello che riesce meglio ad armonizzare «la scuola italiana e quella francese, in virtù appunto della luce che addolcisce tonalmente la materia senza pregiudicarne la consistenza strutturale»⁷¹. Le sue opere come *Lung'Arno di Pisa alle Piagge* e *L'Arno alla Verruca* rielaborano il cèzannismo di Alfredo Müller⁷² e apriranno nuove strade a Umberto Vittorini e Salvatore Pizzarello⁷³. Tutti questi illustri intellettuali ed artisti che, tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento, da Pisa sono passati e per qualche tempo vi hanno soggiornato, hanno comunque lasciato qualche granello di salsedine per poi essere spazzati dal forte vento di libeccio che scolpisce la costa dell' Antica Repubblica marinara. Esemplificativa è la metafora di Mauri:

Come se Pisa, idealmente arroccata attorno alla sua piazza dei Miracoli, s'avvertisse – nell'ultimo tempo della sua storia in cui una “periferia” può in concreto immaginarsi – molto saldamente accasata al piano nobile dell'antico edificio che la ospita, tenendo ben lontani da sé gli spazi sovrastanti e sottostanti, con i loro numerosi ed affaccendati clientes⁷⁴.

71 Cfr. Pisa 1985, p. 20.

72 Alfredo Müller (Livorno 1869-Parigi 1939); pittore esponente del Gruppo Labronico. Si forma all'Accademia di Belle arti di Firenze, dove diventa amico di E. Gordigiani. All'Esposizione Universale di Parigi nel 1889 conosce gli Impressionisti, legandosi particolarmente a P. A. Renoir, P. Cézanne e H. de Toulouse-Lautrec, e si trasferisce a Montmartre. Nel 1914 torna in Italia, prima a Taormina poi a Settignano alla Villa Colombaia, fino al 1932, quando torna in Francia fino al termine della sua vita. Per la biografia dell'artista cfr. Monti 1991.

73 Per la biografia dei due artisti cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, pp. 156-161; Tosi 2001, pp. 52-53.

74 Cfr. F. D'amico, *Pisa fra centro e periferia: qualche riflessione*, in Tosi 2001, p. 18.

3. I cuoi

3.1. *Lo spirito dell'Art Nouveau in Italia*

Ferruccio Pizzanelli fa parte di quella schiera di artisti che hanno accolto e interpretato lo spirito sinuoso dell'Art Nouveau o Liberty in Italia, che simultaneamente nasce in Europa intorno al 1890 circa e prosegue fino al 1918 con l'avvento della prima guerra mondiale⁷⁵.

Come afferma Rossana Bossaglia, non è possibile fissare un termine preciso ad un fenomeno artistico che si è ampiamente diffuso su larga scala. In realtà alcune espressioni, ancora legate a questo gusto, continuiamo a trovarle soprattutto in ambito provinciale fino agli anni trenta⁷⁶.

In Italia ci sono artisti che manifestano espressioni di gusto Liberty fino al 1920 e sono quegli stessi che hanno vissuto il modernismo sin dalla sua nascita, come ad esempio Galileo Chini che realizza, in quegli anni, due pannelli (figg.3.1-3.2) per il Salone d'Onore alla Biennale di Venezia e Duilio Cambellotti⁷⁷ che continua, fino alla morte, la sua attività con uno stile ispirato al secessionismo ungherese⁷⁸.

Ancora Bossaglia, confermata da Fabio Benzi, sostiene che in Italia sia

75 Tale fenomeno estetico assume nomi diversi a seconda dei Paesi: in Francia "Modern Style", "Art Nouveau"; in Inghilterra "Art Nouveau", "The Glasgow School", in Germania Jugendstil; in Austria "Sezessionsstil"; in Spagna "Modernismo"; in Belgio "Le Stil des Vingt".

76 Cfr. Bossaglia 1968, p. 9.

77 Duilio Cambellotti (Roma 1876-1960); incisore, scenografo ed artista poliedrico che si dedica come W. Morris a molte tecniche artistiche, rappresenta uno dei più importanti punti di riferimento del Liberty italiano. Si forma all'Accademia di Belle Arti di Roma ed ancora prima di diplomarsi si dedica fortunatamente al design. Compie numerosi viaggi in particolare in Grecia e Turchia, e partecipa a numerose esposizioni come quella del 1898 di Torino. Dopo l'incontro con A. Marcucci, sostenitore delle teorie di Van De Velde, si dedica al teatro, compiendo numerose scenografie per il Teatro stabile di Roma. Per la biografia dell'artista cfr. Roma 2001.

78 Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, pp. 15-24.

improprio utilizzare il termine “Liberty” primariamente perché questo è stato più che un movimento una situazione psicologica che si è tradotta in atteggiamenti formali. Ma c'è di più: il termine “Liberty” viene usato in quegli anni in senso spregiativo e ironico da critici d'arte e da coloro ai quali non piace il gusto di questo stile⁷⁹. E' più corretto parlare di movimento modernista, cioè di quella avanguardia europea che si diffonde dal 1890 circa sino al 1914.

Il termine deriva dal nome del negozio anglosassone Liberty & C. che commercializza e diffonde oggetti e stoffe di uno stile che è stato fino a quel momento definito con il vocabolo “Arte Nuova” o “floreale” in quanto utilizza motivi floreali e vegetali come decorazione.

Come afferma Alfredo Melani, nell'articolo *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty* della rivista “L'Arte Decorativa Moderna”, in Italia il termine “Liberty” viene utilizzato solo a partire dal Novecento andando a definire quello stile internazionale diffusosi in quasi tutti i paesi industrializzati che assume diversi nomi in base a ciò che rappresenta come arte nuova (Art Nouveau), stile nuovo (Jugendstil), stile moderno (Modern Style), stile Liberty o floreale per sottolineare i temi decorativi principali e lo spirito libero e liberatorio del nuovo gusto⁸⁰. Uno stile incentrato su alcuni principi basilari come il rifiuto per le «mummificate accademie [...] ed il vagheggiamento di un regno della bellezza, dove ogni oggetto recasse un'impronta di artisticità»⁸¹.

In realtà, come sostiene Benzi, è più appropriato usare la definizione di Art Nouveau, quella più utilizzata in Inghilterra ed in Francia derivante dal nome del negozio L'Art Nouveau che si trovava a Parigi, in rue de

⁷⁹ *Ibidem*; cfr. Bossaglia 1968, p. 12.

⁸⁰ Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, p. 15; A. Melani, *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, in “L'Arte Decorativa moderna, I, 1902, pp. 52-59.

⁸¹ Cfr. Bossaglia 1968, p. 11.

Provence, aperto nel 1895 dall'imprenditore Siegfried Bing⁸².

Fabio Benzi sostiene che l' "Arte Nuova" sia per sua natura strettamente legata al commercio, al mercato, alla diffusione mediatica; afferma che la portata innovatrice di questo movimento si trovi precisamente nell'aspetto della commercializzazione e proprio in questo si identifichi la sua essenza, la sua modernità⁸³.

Gli artisti ed i teorici dell'Art Nouveau si adoperano per una più vasta realizzazione e diffusione dell'oggetto d'arte, su larga scala, destinato a tutte le classi sociali ma, in modo particolare, alla classe borghese che, in questi anni, vede la sua ascesa economica e sociale nel campo del commercio e dell'industria. Anche l'Italia vive una fase di sviluppo economico e l'Arte Nuova viene guardata di buon occhio dalla borghesia imprenditoriale e professionale aperta ai rinnovamenti e pronta ad investire in questa produzione.

La diffusione del nuovo gusto modernista avviene molto velocemente grazie alla nascita e alla circolazione di riviste specialistiche e qualificate come la "Revue Blanche" in Francia, "The Studio" in Inghilterra, "Jugend" in Germania ed "Emporium", in Italia, che vede la luce nel 1895⁸⁴. Tramite queste pubblicazioni gli artisti hanno la possibilità di aggiornarsi sugli esiti e sull'evoluzione del gusto modernista ampiamente diffuso nel continente europeo ma nel contempo farsi conoscere e pubblicizzare le proprie opere.

3.2. La formazione di Pizzanelli e l'adesione al Liberty in Italia

Del nostro artista troviamo alcune recensioni in famose riviste

⁸² Siegfried Bing è stato un mercante e critico d'arte tedesco fondatore della celebre Maison Bing.

⁸³ Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, p. 15.

⁸⁴ Cfr. Bossaglia 1968, pp. 34-35.

dell'epoca, nelle quali la produzione dei cuoi è abbondantemente descritta e accompagnata da commenti positivi. Questo fatto consente a Pizzanelli di far conoscere, ad un pubblico molto più vasto, la sua attività di decorazione del cuoio. Anche la prestigiosa rivista inglese “The Studio”, nel settembre del 1911, pubblica una recensione che lo riguarda, nella quale viene definito come un giovane artista che lavora il cuoio, affermatosi grazie alla finezza dei motivi, alla delicata modellazione e alla gradevolezza dei colori che riesce a raggiungere negli oggetti⁸⁵.

Già dalla formazione scolastica, si può capire quanto sia stata già sviluppata in Pizzanelli una certa inclinazione per le arti applicate. Nel registro per le iscrizioni degli studenti del Regio Istituto di Belle Arti in Lucca, la scuola di provenienza è definita con il termine “tecnica”, a dimostrazione che già da bambino aveva manifestato un'attitudine ai lavori manuali e creativi. In virtù di questa predisposizione la famiglia gli consente di proseguire gli studi, nonostante i sacrifici, nella vicina Lucca poiché a Pisa manca una scuola d'arte (fig.3.3)⁸⁶.

Eugenio Lazzareschi nel *Il Regio Istituto d'Arte Augusto Passaglia di Lucca*, documenta che, già dal secolo XVI, la Repubblica di Lucca si è contraddistinta nel favorire le arti manuali tanto che, nel 1544, istituisce una magistratura con il nome Offizio sopra le nuove arti, il cui scopo è quello di introdurre in città arti nuove, che possono giovare alla pubblica e privata ricchezza. Si incoraggiano i giovani ad apprendere nuove artigianalità e pertanto si concedono premi e sovvenzioni ai

85 Cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, p. 11; “The Studio” vol. 53, 222, settembre 1911.

86 Dalla ricerca svolta presso l'Archivio del Regio Istituto di Belle Arti di Lucca è emerso che l'artista frequenta l'Istituto nei seguenti anni scolastici: 1894-95, 1895-96, interrompe nell'anno 1896-97 per terminare nell'anno 1897-98.

insegnando la teoria e la pratica delle arti agli allievi. Quindi in città è già conosciuta e diffusa da molto tempo la pratica di lavorare alcuni materiali come la pelle ed il cuoio, infatti Lazzareschi scrive:

Era anche sussidiata l'arte di stampare le pelli, cioè l'arte dei cuoi bulinati dorati o argentati, esercitata in Lucca nel 1770 dal vecchio Giovanni Alberto Matraia, che aveva conservato il segreto di quell'arte già ormai florida e molto utile importata fin dal 1549, sull'esempio dei cuoi d'oro di Cordova, dal patrizio lucchese Camillo Gambarini, e messa in opera, per uso dei mobili e dei paramenti, da maestro Enea da Bologna⁸⁷.

Diplomatosi nel 1898, all'età di diciotto anni, il giovane Pizzanelli decide di spostarsi a Firenze per frequentare l'Accademia delle Belle Arti, verosimilmente già ben avviato nella tecnica di lavorazione dei cuoi, vista la lunga tradizione lucchese. Durante l'esperienza fiorentina diventa allievo di Giovanni Fattori con il quale riesce a perfezionare anche la sua abilità pittorica.

Pur avendo frequentato svogliatamente gli Istituti d'arte di Lucca e Firenze, le tecniche artistiche utilizzate nelle arti applicate sono state approfondite in modo autonomo e con l'esperienza sul campo, come egli stesso teneva a precisare. Alfredo Melani nella rivista “Ars et Labor” racconta a proposito dell'artista:

Ha imparato da sé, il Pizzanelli, e faticò a disimparare il poco che aveva

⁸⁷ Cfr. Lazzareschi 1941, pp. 8-9; il *cordovano* indica il cuoio di pelle ovina a concia mista o interamente vegetale, secondo il metodo praticato a Cordova. Con tale termine si indicano i cuoi dorati e dipinti per tappezzeria di cui la città spagnola era uno dei principali centri di produzione. Cfr. A. Della Latta, *Cuoio*, in Piglione - Tasso 2000, pp. 145-152.

appreso nelle scuole [...] Poi il Pizzanelli tentò il suo cammino, da sé, esplorando, attivo e rapido, perché il bisogno incalzava e l'arte decorativa lo accese, arte più pronta, forse a giungere a risultati pratici; più pronta, dico, a tradurre in moneta gli sforzi accumulati⁸⁸.

Il fenomeno Liberty, al quale anche Ferruccio aderisce, consente agli artisti, pur lontani geograficamente, di condividere ideali comuni come il desiderio di rinnovamento e l'esigenza di sganciarsi dalle accademie, anche se gli esiti stilistici o formali possono differire a livello personale⁸⁹.

3.3. L'esordio, la produzione artistica e la partecipazione agli eventi espositivi

L'esordio pubblico di Pizzanelli, circa i manufatti d'arte applicata, avviene nel 1904 nella palazzina Pacini in via Santa Maria n. 41 a Pisa. Le cronache locali registrano positivamente, più volte, l'evento in una serie di articoli e la "La Gazzetta Pisana" decanta la bellezza dei prodotti esposti⁹⁰ (fig.3.4a,b).

L'artista, nella mostra personale, espone oggetti in cuoio e gessi induriti, da lui stesso realizzati⁹¹. Per quest'ultimi si sottolinea come la tecnica, trattandosi di oggetti colorati a patine antiche, sia del tutto originale e innovativa. Presenta pochi manufatti ma sufficienti a essere considerati esempi riuscitissimi; sono oggetti così tanto compatti e resistenti che il giornalista li paragona al marmo. Riproducono opere classiche che

88 Cfr. Melani 1911; Micieli - Pizzanelli 2000, pp. 9-11.

89 Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, p. 18.

90 "La Gazzetta Pisana" 1904b,c.

91 Per quanto riguarda la produzione dei gessi induriti si è persa traccia nel corso del tempo per cui non è possibile fornire immagini in merito.

imitano la terracotta ma, a differenza di quest'ultima, sono soprattutto più resistenti ed economici. La critica mostra ancora più entusiasmo per la produzione dei cuoi bulinati che consentono all'artista di creare oggetti di uso comune elaborati in modo così sublime tanto da diventare vere e proprie opere d'arte.

«Siamo nel cuore della Germania», così viene affermato nell'articolo che riguarda la mostra di Pizzanelli dove, stando all'impressione del giornalista, si respira un' aria tanto diversa da sentirsi in piena atmosfera Jugendstil⁹². Dentro di lui è sempre stato grande il desiderio di superare il muro del provincialismo, della rigida arte accademica soprattutto grazie a una sperimentazione continua e irrefrenabile nelle tecniche di lavorazione più disparate: dai cuoi ai gessi induriti fino ai bronzi che imitavano terracotte e alle preziose ed estrose calzature femminili finemente decorate⁹³.

La produzione dei cuoi è costituita da oggetti così eleganti che le signore pisane ne sono affascinate in quanto incontrano il loro gusto⁹⁴. Gli oggetti creati da Pizzanelli nella manifattura “Arte del cuoio” sono particolari invenzioni alle quali si applica quindi con grande passione, divertimento e creatività come testimoniato dall'articolo della “Gazzetta Pisana” del 1904⁹⁵. Il nuovo gusto che l'artista ha abbracciato ed introdotto in città risale, con molta probabilità, al periodo di studi presso l'Accademia fiorentina dove ha conosciuto e preso contatto con Galileo Chini ed attraverso quest'ultimo ha acquisito il gusto del modernismo

92 “La Gazzetta Pisana” 1904a.

93 Nell'articolo sono descritte le calzature parigine, decorate su camoscio bianco placcato d'oro zecchino in arabeschi algerini ma non sono presenti illustrazioni a corredo del testo; “La Gazzetta Pisana” 1904b.

94 *Ibidem*.

95 “La Gazzetta Pisana” 1904c; l'articolo fa riferimento ad una mostra di Lione che per scarsità di notizie e informazioni non è stato possibile approfondire se il Pizzanelli vi abbia partecipato o meno e con quali opere; la manifattura coincide con la stessa sede espositiva in via S. Maria, n. 41 a Pisa.

internazionale⁹⁶. La conoscenza è testimoniata da una fotografia dell'Archivio Ferruccio Pizzanelli nella quale i due artisti sono stati ritratti a Venezia durante la Biennale del 1899 in compagnia di altri pittori come Giulio Cesare Vinzio, Niccolò Cannicci, Ludovico Tommasi.

Pizzanelli può aver trovato ispirazione ed attinto ad alcuni temi iconografici, come gli elementi fitomorfi e geometrici, direttamente dalle ceramiche dell'amico Galileo Chini (figg.3.5-3.6), all'epoca già famoso per aver fondato, nel 1896, la celebre manifattura di maioliche "L'Arte della Ceramica"⁹⁷. Entrambi gli artisti condividono quei principi di unificazione tra arti maggiori e minori che hanno ispirato William Morris⁹⁸ quando, nella seconda metà dell'Ottocento, fonda in Inghilterra il movimento degli Arts and Crafts, considerato il precedente diretto dell'Art Nouveau: l'obiettivo è recuperare il lavoro artigianale per arrivare a tutti gli strati sociali⁹⁹.

I teorici di questo "movimento" invitano gli artisti a dedicarsi maggiormente all'arte decorativa attraverso la quale nobilitare qualsiasi oggetto di uso comune affinché la bellezza possa diventare godimento di tutti e per tutti.

Pizzanelli, senza ombra di dubbio, risponde all'appello e viene stimolato anche dalle rassegne pubbliche che si svolgono in quegli anni, come

96 Cfr. Cefariello Grosso 1987; Micieli - Pizzanelli 2000, pp. 28-30.

97 *Ibidem*.

98 William Morris (Walthamstow 1834-Hammersmith 1896); artista e scrittore padre del movimento delle Arts and Crafts con E. Burne-Jones e D. G. Rossetti, profondamente influenzato dal pensiero socialista di J. Ruskin. Protagonista della confraternita dei Preraffaelliti, nel 1861 fonda la Morris, Marshall, Faulkner & Co. con Rossetti, Burne-Jones e M. Brown caldeggiando un ritorno all'artigianato e alle arti applicate contro l'imperante industrialismo. I motivi da lui creati sono tuttora un marchio concesso alla Sanderson and Sons and Liberty di Londra; cfr. Forlì 2014.

99 Cfr. M. Fochessati e G. Franzone, *La linea e l'ornamento. Le arti applicate*, in Forlì 2014, pp. 79-80; F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, p. 16.

quella di Torino del 1902, nella quale prende vita l'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna. Quest'ultima rappresenta una tappa importante per il nostro paese poiché è considerata da molti studiosi l'ingresso ufficiale dell'Italia sulla scena europea¹⁰⁰. E' la prima manifestazione dedicata esclusivamente alle arti decorative dove il numero e la qualità degli espositori sono elevati, e si presentano con una produzione assai diversificata. Già nel manifesto della rassegna, pubblicato l'anno precedente, si sostiene che l'arte debba avere un ruolo sociale e formativo, si avverte la necessità di creare uno stile consono alle esigenze dell'età moderna¹⁰¹. Per fare alcuni esempi, nei padiglioni troviamo gli arredamenti severi di Eugenio Quarti (fig.3.7) e quelli fantasiosi di Carlo Bugatti (fig.3.8), mobili di nostalgia preraffaellita della ditta Lauro e quelli più misurati di influenza Jugendstil della ditta Golia di Palermo. Il pregio dell'artigianato è cresciuto notevolmente, grazie alla collaborazione fattiva tra artista e azienda produttrice¹⁰². L'aspetto collaborativo è un argomento trattato dai critici italiani come Alfredo Melani, Vittorio Pica, Enrico Thovez secondo i quali l'Arte Nuova è tale perché deve arrivare fino al popolo, ipotizzando in tal modo un'arte democratica¹⁰³.

Poiché occorre sostenere con adeguati scritti teorici l'avvento delle arti decorative, nello stesso anno viene fondata la rivista mensile illustrata "Arte decorativa Moderna" che abbraccia l'intero campo delle arti applicate. Diretta da Enrico Thovez e sostenuta da diversi collaboratori, nasce con la finalità di diffondere l'arte come sublimazione della

100 Cfr. T. M. Benedetti, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in Roma 2001, p. 178; Bossaglia 1968, p. 92.

101 Cfr. T. M. Benedetti, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in Roma 2001, p. 184.

102 Cfr. Bossaglia 1968, p. 94.

103 Cfr. T. M. Benedetti, *Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty*, in Roma 2001, p. 181.

bellezza in senso sociale:

L'uomo moderno [...] ha finalmente compreso che uguale cura richiedono la sua città, la sua casa, la sua persona, [...] ha compreso che se l'ambiente materiale non corrisponde alla spiritualità di chi lo abita, non sono possibili né l'armonia della vita, né quella dell'arte che è la sua più grande espressione [...] occorre che tutti lavorino alacremente a sgombrare le forme del passato, accingendosi alla grande opera di rinnovamento dell'ambiente materiale, pubblico e domestico, infondendovi quello spirito d'arte che per troppo tempo ne fu escluso. [...] che ogni forma insipida, inespressiva, volgare, sia sostituita da una forma gustosa, espressiva, squisita; occorre che dai cardini di una porta al cuoio di un portafoglio, dalla cornice di un quadro ad un braccialetto, dallo stelo degli alari alla maniglia di un uscio, dalle sedie al tappeto ogni cosa porti, come in altri tempi, un'impronta ed un sorriso d'arte ed una impronta armonica, [...] occorre che ogni arredo trovi nella logica della sua forma la sua utilità e la sua bellezza¹⁰⁴.

Quindi si consolida l'uso di oggetti e mobili in stile modernista e gli artisti-artigiani si mettono al servizio dell'industria per soddisfare una clientela più vasta.

Anche Pizzanelli, mosso dalla volontà di riscattare le cosiddette arti minori e deciso ad abbattere i confini e le gerarchie, persegue la ricerca del bello e intende dimostrare che tutte insieme possono concorrere alla conquista del medesimo obiettivo: rendere gradevole qualsiasi oggetto di uso comune raggiungendo quella bellezza che salva l'armonia della vita. L'artista si allinea al gusto e allo stile del Liberty che,

104 Cfr. L. Bistolfi, "L'arte decorativa moderna", I, 1, gennaio 1902, pp. 1-3, in http://www.consiglioregionale.piemonte.it/visita_virtuale/pdf/collez_sperati.pdf, 20 luglio 2014.

dall'architettura e dalle arti figurative, arriva fino ad investire tutti gli aspetti della vita quotidiana e di tutte le classi sociali. Propone alla clientela pisana una produzione di oggetti realizzati con alcune tecniche specifiche che non hanno niente a che vedere con quella dei cuoi macchinati e pressati¹⁰⁵. In effetti il suo metodo, innovativo, si articola in due fasi: la materia, in questo caso il cuoio, viene incisa con il bulino e, in una seconda fase, viene colorata con dei pigmenti e delle patine speciali capaci di resistere all'usura del tempo¹⁰⁶.

Nella rivista "L'Artista moderno: giornale di arte applicata" del 1906 è presente un articolo nel quale viene spiegata la lavorazione del cuoio; possiamo ipotizzare che questa sia tecnicamente molto vicina a quella utilizzata da Pizzanelli. Innanzitutto l'autore sottolinea quanto i cuoi lavorati e decorati siano stati rivalutati come genere, attirando l'attenzione di un pubblico colto dal momento che ad essa non si dedicano più solo dilettanti ma artisti già affermati. Questa tecnica di lavorazione consente vantaggi pratici ed effetti decorativi notevoli e, soprattutto, può essere impiegata nell'arredamento moderno: il cuoio è utilizzato come rivestimento di mobili, sedie, poltrone, pannelli etc.

Il cuoio può essere lavorato a macchina o a mano, ma l'articolo si sofferma esclusivamente sulla lavorazione manuale, quella che più comunemente è definita come:

cuoio cesellato o cuoio sbalzato o a sbalzo. Si chiamano cesellati i cuoi in rilievo lavorati esclusivamente sulla faccia esterna, detta il fiore [...] mentre si chiamano a sbalzo i cuoi lavorati da tutte e due le faccie [...] con questo procedimento, mediante strumenti speciali, si possono

105 "La Gazzetta Pisana" 1904b.

106 "La Gazzetta Pisana" 1904a.

ottenere dei rilievi considerevoli¹⁰⁷.

Gli strumenti per la cesellatura sono il bulino, la sgorbia, il temperino e lo sbozzino. Il disegno viene eseguito prima sulla carta e poi applicato sul cuoio, come descritto nell'articolo, con due modalità: nella prima viene trasferito sul cuoio inumidito, ripassando i contorni con una punta dura per ottenere l'impronta dei tratti, nella seconda, invece, il disegno viene tracciato sulla carta con una matita morbida, applicato sul cuoio non bagnato, fregando con lo sbozzino per riprodurre i segni della matita. Eseguita la fase di incisione, già descritta precedentemente, che genera un fondo abbassato e uno in rilievo, l'artista completa la sua opera con la modellazione degli ornamenti e la decorazione, anche per nascondere eventuali errori di lavorazione o difetti del cuoio.

Il cuoio è facilmente suscettibile di svariate, graziose e piacevoli patine; ve ne sono di quelle la cui applicazione richiede abilità e qualche complicazione; per altre invece, bastano il buon gusto dell'artista ed un po' di pratica, la quale dà campo ad infinite trovate e sorprese meravigliose¹⁰⁸.

Probabilmente Pizzanelli ha utilizzato questa tecnica, ne è una testimonianza il lucido *Disegno ornamentale per oggetto in cuoio* (fig.3.9)¹⁰⁹. L'uso della carta preparatoria e dei lucidi era comune negli artisti, come testimoniato dalla lettera inviata da Plinio Nomellini a

107 Cfr "L'Artista moderno: giornale d'arte applicata", V, 13, 1906, pp.197-200, in <http://www.liberty.beniculturali.it/index.php?it/143/spoglio-riviste/1863/il-cuoio-lavorato>, 10/08/2014.

108 *Ibidem*.

109 Cfr. Renzoni 2010, p. 33; come conferma il nipote dell'artista, Pizzanelli era solito fare uso di carta e lucidi preparatori.

Galileo Chini per la VII Biennale Veneziana del 1907 (fig.3.10)¹¹⁰.

Dopo l'esordio ed il successo pisano, nel 1906, con un repertorio così ricco e diversificato, il nostro artista può presentarsi alla Esposizione Internazionale del Sempione a Milano e a successive manifestazioni importanti con le quali consoliderà la sua fama e bravura¹¹¹. L'Esposizione milanese nasce come rassegna dei mezzi di trasporto, è una mostra di portata universale il cui fine è mostrare le novità dello sviluppo industriale e tecnologico. Prevedendo anche una sezione nazionale di belle arti, per Pizzanelli rappresenta il banco di prova dove poter mostrare al grande pubblico la sua evoluzione artistica. Si presenta tra gli espositori nella sezione Arte decorativa, come attestato dall'articolo "Alla Esposizione di Milano" nel giornale locale "Il Ponte di Pisa" del giugno 1906, insieme ad altri colleghi pisani¹¹².

Pizzanelli realizza numerosi oggetti di uso personale con la tecnica dell'incisione: borsette da signora, guanciali, cestini da lavoro, porta-ombrelli, porta-gioie, porta-tabacco, fodere per rilegature di libri, portafotografie, cartella porta documenti, oggetti metallizzati ricchi di fiori stilizzati (figg.3.11-3.14)¹¹³. Alcuni manufatti sono eseguiti a

110 Lettera scritta a Torre del Lago da Plinio Nomellini, datata 22 marzo 1907, nella quale chiede a Galileo Chini delucidazioni sulle opere da presentare a Venezia e ricorda "Spero avrai mandato i lucidi al Pizzanelli", in <http://www.galileochini.it>, 16/08/2014.

111 "Ponte di Pisa", XIV, 22, 3 giugno 1906a; "Ponte di Pisa", XIV, 32, 12 agosto 1906b; in quest'ultimo articolo viene attestata la partecipazione di Pizzanelli nella Sezione dell'Arte Decorativa ma il Padiglione in cui sono esposti i manufatti subisce un incendio e le opere vengono distrutte. La trattativa con alcuni capitalisti di Milano viene meno e l'artista subisce gravi danni economici.

112 Gli altri artisti pisani sono i seguenti: Agonigi Alessandro, Renzoni Balduino, sorelle Marotti, Seghetti Odoardo, Giannini Angelo, Boccolini Ulderigo, Titta Lelio, Castrucci Gaetano, Giudici Luigi, Cecchetti Maria, Titta Oreste, Rossi Ciampolini Ferruccio.

113 E' stato possibile analizzare i manufatti in cuoio appartenenti a collezioni private ed alcune fotografie dell' AFP; tramite questi oggetti è stato possibile riscontrare, oltre all'iconografia tipica del periodo Liberty, anche l'innovazione tecnica e la grazia grafica nell'eseguire soggetti allora molto in voga.

graffito, altri incisi nella pelle ed altri ancora modellati e sbalzati a bulino dove viene esaltato il riflesso metallico grazie al suo personale sistema coloritivo¹¹⁴.

Inoltre l'artista realizza oggetti per l'arredamento che risentono del gusto medievale, come i *Guanciali* (fig.3.15) decorati con leoni o con teste di guerrieri, paraventi e parafuoco nei quali ha inciso scene di cavalcate antiche e paesaggi autunnali ed infine *Pannello con teste di leoni* (fig.3.16) e *Pannello con gallo* (fig.3.17)¹¹⁵.

Il gusto di Pizzanelli si trova in linea con quanto afferma la critica più recente, ovvero che l'Art Nouveau sia legata agli stili del passato, come il gotico, il Rinascimento, il rococò, compresa l'antichità greco-romana. Il modernismo non rinnega il passato ma si lega criticamente a un passato reinterpretato¹¹⁶. Quindi possiamo affermare che Pizzanelli, come altri artisti, abbia attinto al Medioevo e si sia ispirato ad esso con libertà formale.

I teorici del Liberty infatti invitano ad una maggiore attenzione all'arte del passato che deve essere oggetto di studio e di comprensione, indispensabile per il percorso creativo di ciascun artista. Il suggerimento consiste nel vedere il mondo contemporaneo attraverso gli antichi¹¹⁷.

La brama di sperimentazione porta Pizzanelli a continuare, per molti anni ancora, la realizzazione dei suoi manufatti senza mai abbandonarla.

114 Cfr “Per l'Arte: rivista bimestrale d'arte decorativa”, II, 12, 1910, p. 134, in <http://liberty.beniculturali.it/index.php?it/143/spoglio-riviste/1964/cuoi-di-ferruccio-pizzanelli>, 10/08/2014; le borsette raffigurate nell'articolo sono state realizzate dall'artista per l'Esposizione di Bruxelles del 1908.

115 Cfr. Pisa, 2010, p. 7; “La Gazzetta Pisana” 1904b; “Per l'Arte: rivista bimestrale d'arte decorativa”, II, 12, 1910, Tavola n. 70; per il gusto medievale è probabile che Pizzanelli abbia trasferito la tradizione tedesca, appresa autonomamente, negli oggetti in cuoio.

116 Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, pp. 78-80.

117 Cfr. A. M. Damigella, *I luoghi del Liberty e le loro diverse identità*, in Roma 2001, pp. 168-169.

Un significativo esempio sono le poltrone in cuoio istoriato che l'artista esibisce all'Esposizione dell'Artigianato di Firenze del 1926, per le quali ottiene un prestigioso premio come la Gran Medaglia d'oro¹¹⁸. L'esperienza fiorentina è la riconferma dell'esigenza e del desiderio di volersi mettere in gioco, di affrontare nuove sfide ed esperienze.

Lo stimolo è fornito anche dal desiderio di superare il provincialismo che imperversa in città, partecipando come ha fatto nei decenni precedenti, ai più famosi eventi espositivi che si svolgono in Italia e all'estero. Pizzanelli si adegua al gusto del Liberty italiano, utilizza un repertorio condiviso anche da altri artisti, quello del mondo della natura dal quale attinge parte della sua iconografia e che gli consente di vivere un momento di massima libertà creativa.

Nei suoi esemplari in cuoio ritroviamo elementi tipici del repertorio ispirato al mondo vegetale e alle simbologie zoomorfe, come quelli visibili in *Talamophora* di Ernst Haeckel (fig.3.18), adeguandosi così alle forme dinamiche e sinuose dell'Art Nouveau¹¹⁹. E' evidente un'attenzione ai processi che regolano la natura, attraverso un metodo di osservazione analitico desunto dalla scienza e dallo studio del mondo animale, in particolare da quello vegetale in quanto progenitore di vita, esaltandone il dettaglio e il particolare. Questa prerogativa consente di accostare il mondo della natura alla figura femminile che spesso viene

118 “Il Ponte di Pisa” 1926; il conseguimento del prestigioso premio la Gran medaglia d'oro è attestato nel retro della cartolina visibile alla figura 3.27; cfr. Firenze 1926, pp. 121-125; non esiste documentazione fotografica dei manufatti esposti all'Esposizione ma nel catalogo relativo è segnalata la partecipazione dell'artista nella categoria IX, Lavori in pelle e pergamena: Ferruccio Pizzanelli, cuoi sbalzati, P.zza San Francesco, Pisa.

119 Ernst Haeckel, medico, biologo e zoologo tedesco pubblica 100 illustrazioni dettagliate, policromatiche di animali e creature marine raccolte in un volume *Kunstformen der Natur* (Forme d'arte della natura) del 1904, proponendole come modelli decorativi. Il gusto per la linea sinuosa e per il contorsionismo della figura umana e del mondo vegetale, è condiviso da numerosi artisti come Gustav Klimt, Galileo Chini.

inclusa nelle opere degli artisti, bella e terribile così come la natura stessa. Proprio nella sua nudità femminile si ricerca il perduto rapporto con la natura.

La rivista “Modelli d'Arte decorativa” del 1907 contiene i modelli per decorazioni, *Cuoi artistici* (fig.3.19), presentati da Pizzanelli alla VII Biennale Veneziana. Fra i tre modelli domina il disegno più grande riguardante un'immagine femminile simile ad una sacerdotessa che ricorda, per le vesti, la capigliatura e le braccia aperte a sostenere lanterne, la raffigurazione di Iside, dea della femminilità e dell'oltretomba nella statuaria dell'antico Egitto.

Nel Liberty la figura della donna viene anche enfatizzata nei suoi aspetti fisici: talvolta mostra le sue nudità senza vergogna, quasi a ostentarle. La rappresentazione del corpo femminile infatti non è oggetto di censura, anzi è apprezzata e si diffonde in tutte le espressioni artistiche; attraverso il corpo prosperoso e conturbante si evidenzia la duplice natura di una donna, generatrice e oggetto d'amore ma anche ammaliatrice ingannevole¹²⁰.

Anche in Ferruccio cogliamo il binomio Eros - Thanatos, che trova piena espressione nell'idea della “femme fatale”, capace di sedurre con dolcezza e condurre alla rovina con malizia. Nell'immagine *Pannello in cuoio* (fig.3.20), fotografia dell'Archivio Ferruccio Pizzanelli, una donna si mostra allo spettatore con pose lascive, sguardi provocatori, vesti trasparenti e fluttuanti, in un'ambientazione onirica e carica di mistero.

La stessa tematica con tratti comuni, quali la posa e l'abbigliamento, è affrontata ed esasperata in *Pornokrates* (fig.3.21) di Félicien Rops¹²¹.

120 Cfr. A. Tiddia, *Bellezza e Modernità. Un'utopia europea per un'arte nuova*, in Forlì 2014, pp. 65-69.

121 Félicien Rops: artista belga che ha lavorato soprattutto a Parigi, dove si è

La figura femminile, bendata, è guidata e guida a sua volta un maiale simbolo di lussuria e del mondo maschile su cui ha un completo potere. In Pizzanelli tuttavia il concetto è più moderato e riferito ad un contesto meno aggressivo e palesemente sessuale.

In una cultura che si dimostra interessata all'esotismo, Pizzanelli rimane affascinato dall'arte giapponese e dalle forme naturali che sono giunte in Europa attraverso le Esposizioni Universali, nei cui padiglioni si potevano trovare ed osservare una ricca campionatura di oggetti orientali. Dal 1853 il Giappone ha cominciato ad aprire i porti ai mercati stranieri e questo facilita la diffusione in Europa degli oggetti d'arte che cominciano a circolare su vasta scala. Nel vecchio continente si diffondono numerosi album contenenti le stampe dei più famosi artisti giapponesi come Hokusai, Hiroshige, Shigemasa ma anche lacche, ceramiche, kimoni. Tutti oggetti che possono essere acquistati nelle botteghe d'arte orientali o nel negozio del mercante Samuel Bing che tratta oggetti soprattutto giapponesi. Spesso nei suoi locali sono organizzate mostre, grazie alle quali, è possibile visionare i rari fogli dell'artista Kitagawa Utamaro¹²².

Il Giappone è stato determinante nello sviluppo dell'Art Nouveau, è riuscito ad affascinare gran parte dell'Europa per la semplicità e l'eleganza della figure, per la stilizzazione delle forme del mondo naturale che gli artisti nipponici hanno saputo trasportare nelle stampe e nei tessuti (fig.3.22). Temi e soggetti esotici affascinano soprattutto per

trasferito nel 1874 divenendo presto uno degli illustratori più richiesti della capitale. Le sue illustrazioni accompagnarono, infatti, i testi di alcuni dei più importanti autori nell'ambito del decadentismo. La sua pittura tende a sconfinare nel regno del fantastico e dell'irrazionale. Il disordine delle passioni e degli istinti, la tentazione della carne, la religiosità blasfema che ammicca al satanismo sono i temi principali che connotano la sua opera; cfr. <http://www.museerops.be/>, 01/09/2014.

122 Cfr. S. Caccia, *Qualche tocco un po' cinese. Note sugli Esotismi ed Orientalismi tra Otto e Novecento*, in Viareggio 2006, p. 27.

la linea ondulata con cui sono rappresentati, per le campiture piatte di colore e per l'assenza di prospettiva e molta parte della produzione europea si lascia contaminare proprio da questi elementi¹²³. L'arte giapponese propone una grammatica apparentemente semplificata, di forte impatto percettivo per la precisa riconoscibilità delle forme che possono essere sia naturali o nel caso di apparati decorativi riferibili alla loro origine organica. Come afferma Raffaele Monti:

l'influenza dell'arte estremo-asiatica ed in particolar modo le stampe giapponesi divengono fonte di continua ispirazione per gli artisti europei. Si desume da queste, infatti, un repertorio decorativo che riprende con maniera calligrafica, soprattutto dal mondo della natura, i suoi elementi peculiari¹²⁴.

Pizzanelli trasporta l'attenzione per il mondo zoomorfo, attinto dall'iconografia giapponesizzante di Galileo Chini (*Vaso con pesci*, fig.3.23), in numerosi oggetti da lui realizzati come *Portafoglio da uomo* (fig.3.24) in cuoio decorato con pesci e stelle marine, nel quale si riesce ancora oggi ad intravedere qualche residuo di colore e nel *Portadocumenti* (fig.3.25) dove sono incise tre grandi stelle marine e i bordi laterali del manufatto sono legati da stringhe di cuoio. Altro oggetto simile a questo è l'*Astuccio-Portafoglio* (fig.3.26) che presenta al centro una coppia di uccellini in volo, mentre all'interno sono ben visibili le iniziali dell'artista che, come firma, era solito apporre sui cuoi e che caratterizza tutti gli oggetti della sua produzione .

Con motivi vegetali è la *Legatura con insetto* (fig.3.27), copertina di un

123 Cfr. F. Benzi, *Introduzione: per una storia del Liberty. Problemi storici e metodologici*, in Roma 2001, p. 89.

124 Cfr. Monti 1989, pp. 29-30.

libro nella cui costola si può supporre sia stato riprodotto il tronco di un albero e dal quale si sviluppano rametti con foglie. Vicino ad esso si trova un insetto, un'ape o forse un calabrone che svolazza alla ricerca del polline.

Altro manufatto simile è la *Grande legatura* (fig.3.28), ornata sia nel fronte che nel retro, nella quale domina un albero fiorito al cui centro è collocato un nido con un uccellino; in questa si intravedono residui di colore rosso nei fiori.

Il repertorio del Liberty non si esaurisce in quello naturalistico floreale o gotico rinascimentale, esiste un'altra forma espressiva e privilegiata dal Liberty come l'arabesco che consente massima libertà espressiva svincolando la raffigurazione dal soggetto iconografico¹²⁵. La tendenza ad utilizzare il disegno geometrico, soprattutto con reiterazione delle figure nelle decorazioni, è attinta da Pizzanelli verosimilmente dalle ceramiche in gres di Galileo Chini (fig.3.6). A tal proposito il *Cofanetto ovale* (fig.3.29) presenta entrambe le tendenze: la linea curva e sinuosa per le parti riempitive e il disegno centrale, che sembra ricordare il frutto del melograno, mentre le decorazioni adiacenti presentano internamente linee più schematiche.

Un ornamento geometrico analogo a quello del precedente manufatto è il *Portafotografie* (fig.3.30) di forma quadrata, che testimonia la cura e l'attenzione che l'artista dedicava anche nella parte interna dei manufatti, in questo caso rivestito con un tessuto elegante.

In un altro *Portafoglio da donna* (fig.3.31) prevale l'elemento floreale, qui a dominare sono le grandi corolle e i lunghi pistilli dove l'elemento geometrico è del tutto assente; all'interno si trova una piccola tasca porta-spiccioli riquadrata dalla tipica stringa in cuoio.

¹²⁵ Cfr. A. Tiddia, *Bellezza e Modernità. Un'utopia europea per un'arte nuova*, in Forlì 2014, p. 68.

L'artista ha trasferito, negli oggetti di uso personale e di arredamento, lo stesso impegno e dedizione nei manufatti più piccoli, banali, come il *Segnalibro* (fig.3.32). In esso sono incisi tre fiori identici, con gambi variabili nella lunghezza ed anche in questo sono presenti le iniziali dell'autore.

Oltre ai manufatti originali, è stato possibile visionare un'ampia documentazione fotografica relativa ad oggetti in cuoio realizzati intorno al primo decennio. Si presume che Pizzanelli abbia mostrato le fotografie degli oggetti negli eventi espositivi come un album fotografico, nel quale fornire un'idea circa la propria produzione e quindi per scopo pubblicitario. Nello specifico abbiamo alcune incisioni su cuoio probabilmente realizzate per diventare pannelli decorativi o vassoi, come *Centauri* (fig.3.33), *Lotta di galli e serpi* (fig.3.34), *Vassoio con pesci* (fig.3.35) e *Vassoio con fiori* (fig.3.36).

La produzione di tali manufatti ha determinato il successo di Pizzanelli, sia a livello cittadino che nazionale, data la sua partecipazione a numerose Mostre Nazionali ed Esposizioni Internazionali¹²⁶. Ottiene riconoscimenti e premi come il Gran Premio alla Esposizione Internazionale di Milano nel 1906, Medaglia d'Argento Ministero A.I.C. nello stesso anno, Gran Premio nell'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1908, Medaglia d'oro nel 1923 e Gran Medaglia d'oro nel 1926 alla Esposizione Artigianato di Firenze. Tutti questi premi sono elencati, come attestato di bravura, nel retro della cartolina (fig.3.37) che funge da biglietto da visita della ditta Cuoi d'Arte che Pizzanelli ha aperto in via S. Apollonia n. 5 a Pisa.

Nei primi anni del secolo XX gli artisti condividono il desiderio di aggiornarsi in tutti i settori dell'arte, spingendosi ad una continua

¹²⁶ Si evince la notorietà di Pizzanelli a livello locale dagli articoli sui periodici "La Gazzetta Pisana" e "Il Ponte di Pisa".

innovazione. Città come Milano e Roma, teatro di grandi laboratori dell'arte moderna, si candidano a diventare capitali culturali. Questa volontà di modernità si riflette anche nel sistema delle istituzioni artistiche: le Accademie tendono ad essere emarginate, poiché legate alla tradizione, a favore delle grandi Esposizioni Internazionali per la possibilità offerta ai partecipanti di aggiornarsi e confrontarsi tra loro¹²⁷. Pisa non è capace di offrire a Pizzanelli un pubblico pronto ad accogliere le istanze moderniste, né è artisticamente preparata ad apprezzare i suoi cuoi, pertanto egli avverte da subito i limiti della sua città. Attento alle novità che circolano in questi anni e, maturata la consapevolezza di poter dare un contributo allo sviluppo del Liberty in Italia nel campo delle arti applicate, preferisce spostarsi in ambienti più fecondi e ricchi anche economicamente come Milano dove le sue idee hanno più possibilità di essere conosciute e apprezzate, nonché trovare più facile applicazione. Infatti dopo l'Esposizione del Sempione del 1906, maturata l'idea di allargare il suo orizzonte culturale, seguono numerose trasferte a Milano dove stringe rapporti di collaborazione con alcune figure imprenditoriali da cui scaturirà nel 1910 l'incarico di Direttore artistico della Società Italiana Cuoi Decorati¹²⁸. Per questa ditta Pizzanelli esegue numerosi disegni e manufatti ma, essendo molti gli oggetti da realizzare, si avvale del supporto di alcuni giovani ai quali insegna a sbalzare ed a colorare i cuoi, come documentato da un articolo della rivista "Per l'arte" rivestendo anche il ruolo di insegnante¹²⁹. Nella rivista "Ars et Labor", Alfredo Melani sottolinea quanto sia forte il

127 Cfr. Bossaglia 1968, p. 11.

128 L'atto di costituzione della Società Italiana cuoi decorati è visibile alla fig.1.5.

129 Cfr. "Per l'Arte: rivista bimestrale d'arte decorativa", 1910, p. 134; i collaboratori sono un certo Frangini ed i fratelli Lencioni ai quali delega l'esecuzione materiale degli oggetti.

desiderio di modernità da parte degli artisti che, come Pizzanelli, si dedicano all'arte del cuoio con la determinazione e convincimento che tale disciplina abbia il privilegio di entrare a gran diritto nell'arte moderna. Il Melani ci racconta come ha conosciuto l'artista:

Lo conobbi all'internazionale di Milano nel 1906 , in quel baraccone, scusi , Padiglione dell'Arte decorativa. Modesto presso l'ingresso aveva esposto un gruppo di cuoi, che la folla non osservava, gli artisti , le persone di gusto , osservavano invece e lodavano. [...] Commentava i suoi cuoi, il Pizzanelli: e io lo ascoltavo, benché i suoi cuoi si commentassero da sé. [...] io notavo la felicità delle trovate, la novità dei contrasti, la bellezza dei toni, la morbidezza dei passaggi nelle armonie non aspre come in molti cuoi secenteschi, non rigide come in molti cuoi cinquecenteschi; ma tenui, insinuanti, carezzevoli¹³⁰.

3.3.1. *La Sala dell'Arte del Sogno*

Dopo il successo ottenuto all'Esposizione di Milano, nel 1907 viene invitato a partecipare alla VII Biennale di Venezia, collaborando, insieme a Galileo Chini, Plinio Nomellini ed altri artisti, all'allestimento della *Sala dell'Arte del Sogno* (fig.1.4).

La Sala, quale espressione unica di un lavoro collettivo eseguito a più mani, rappresenta il massimo risultato raggiunto in Italia, fino a quel momento, nella realizzazione di un ambiente espositivo integrato che ha come obiettivo quello di ottenere la perfetta armonia e fusione tra l'arte pura e l'arte applicata. La peculiarità è quella di concepire un nuovo modo di esibire e presentare le opere realizzando un locale vivo, signorilmente arredato come una piccola galleria di un amatore intelligente. Il concetto di allestimento unitario era già emerso alla V

¹³⁰ Cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, p. 10.

Biennale veneziana del 1903, dove erano state istituite specificatamente delle commissioni che dovevano provvedere «alla decorazione e all'arredamento degli spazi assegnati e per giungere a un tutto armonico e unico con le opere esposte [...] e promuovere la ricostituzione dell'antica unità dell'Arte nelle sue forme ideali e pratiche»¹³¹.

I comitati regionali si servivano delle manifatture presenti a livello locale, come l' "Aemilia Ars" e l' "Arte della Ceramica" di Galileo Chini, sfruttando anche l'occasione per scopi pubblicitari e grazie al loro contributo «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»¹³².

Nomellini meditava, sin dal 1905, di allestire la *Sala dell'Arte del Sogno*, progetto condiviso con altri artisti quali Adolfo De Carolis e Edoardo De Albertis, risultando il primo "ideatore", come dai contatti epistolari con il segretario della Biennale Antonio Fradeletto: «L'iniziale proposta [...] era di realizzare una piccola sala da preparare con un insieme di pretto italianismo, di sapore [...] neo-italico»¹³³.

L'anno successivo, Galileo Chini si unisce al gruppo toscano della "Giovane Etruria"; dopo il consenso di Fradeletto, Nomellini informa De Albertis che si sarebbe realizzata una sala dell'*Arte idealistica*, con la

131 Cfr. M. F. Giubilei, *Da Venezia a Milano (1903-1907). Mostre per una via italiana al "nuovo stile"*, in Forlì 2014, pp. 49-50.

132 "Aemilia Ars": Società protettrice di arti e industrie decorative nella regione emiliana, fondata a Bologna nel 1898, dal conte Francesco Cavazza e dall'architetto e restauratore Alfonso Rubbiani. Produceva oggetti di arredo e di uso quotidiano in uno stile rinnovato (neo-medievale e neo-rinascimentale), cfr. Roma 2001, p. 364.

"Arte della ceramica": manifattura di oggetti in ceramica, fondata a Firenze nel 1896 da Galileo Chini, assieme a tre amici Giovanni Vannuzzi, Giovanni Montelatici, Vittorio Giunti; cfr. Monti 1989; M. F. Giubilei, *Da Venezia a Milano (1903-1907) Mostre per una via italiana al "nuovo stile"*, in Forlì 2014, p. 50.

133 Cfr. M. F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in Padova 2011, p. 65-69.

partecipazione di artisti italiani e stranieri.

La scelta del titolo della sala è stata lunga ed elaborata: inizialmente Nomellini propone *Sala del pensiero risorto*, ma viene bocciata da Fradeletto in virtù del taglio internazionale dell'evento e quindi la formulazione finale giunge molto in ritardo: «Si arrivò al titolo definitivo a lavori inoltrati, evocando un topos del simbolismo e bordeggiando tra il “bisogno del sogno” dannunziano, la concentrazione di “sogni” proposta da “Hermes” e “Il Sogno, il Sogno solo ora mi placa!” di Benelli»¹³⁴.

Il messaggio generale della sala è racchiuso nelle sculture di De Albertis ispirate ai versi 85-86 del primo inno *Le Grazie* di Ugo Foscolo: «Molte purpuree rose amabilmente/ Si conversero in candide»¹³⁵.

La metamorfosi dei fiori rimanda immediatamente alla civilizzazione portata dalle Grazie-Arti in un mondo ancora ferino e brutale.

Al visitatore, durante il percorso all'interno della sala, era chiaramente percepibile l'essenza universale dell'esperienza artistica come elemento di riscatto per il genere umano¹³⁶. Dato che il progresso è stato raggiunto nella storia italiana, l'intento di Nomellini è quello di sottolineare quanto sia importante il passato della nazione, la sua evoluzione attraverso le sfide per giungere agli ideali risorgimentali, esemplificati nei dipinti di *Garibaldi* e *Gli insorti*; trasmissibili grazie all'universalità dell'arte e al suo compito educativo e formativo. Come afferma Nico Stringa, nel contributo “*I grandi cicli decorativi 1903-1920*”, è più corretto parlare di “sogno dell'arte” che non di “arte del sogno”¹³⁷.

Agli artisti viene concessa una delle sale più importanti della Biennale,

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Cfr. Palumbo 2010, p. 177.

¹³⁶ Cfr. M. F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in Padova 2011, p. 70.

¹³⁷ Cfr. N. Stringa, *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, in Venezia 1995, p. 131.

vicino all'ingresso principale. I membri della commissione ordinatrice sono Galileo Chini, Edoardo De Albertis¹³⁸, Plinio Nomellini e Gaetano Previati¹³⁹ come risulta dal Catalogo illustrato (fig.3.38), relativo alle Sale XXXIII e XXXIV, della VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia¹⁴⁰. Nomellini definisce la sala «un'oasi di purezza e d'omogeneità artistica, del tutto immune da quello strano ibridismo che si riscontra in molte altre Esposizioni»¹⁴¹.

Al centro della sala, di forma absidale, trionfa l'arazzo col *Leone di San Marco*, in omaggio a Venezia, la città dell'arte per eccellenza dove si coniugano “arte e sogno”; ai lati del *Leone* si trovano una serie di sculture decorative costituite da cariatidi, il tutto eseguito da Edoardo De Albertis. Galileo Chini esegue le decorazioni pittoriche nel fregio sommitale, con fanciulli in stile neo-rinascimentale avviluppati tra nastri Liberty. In basso è collocata una seduta di forma semicircolare, sopra ai quattro montanti ed ai pilastri, davanti ad essa, sono stati poggiati sculture ed oggetti di bronzo, marmo e gesso di «varie sfumature culturali tra simboli, eleganze Art Nouveau e grottesche deformazioni espressioniste di Andreotti, Lerche, Minne e Sudbinin, in un dialogo talvolta stridente con i dieci dipinti appesi sullo sfondo, a

138 Edoardo De Albertis (Genova 1874-1950); pittore, scultore e incisore allievo di G. Scanzi, frequenta l'Accademia Ligustica di Genova. Nel 1907 partecipa alla Biennale di Venezia collaborando con Nomellini e Previati alla Sala del Sogno, dimostrando la sua completa adesione al gusto Liberty. Autore tra il 1902 e il 1935 di più di trenta monumenti funebri al Cimitero Monumentale di Staglieno testimonia il passaggio allo stile Decò e al Novecentismo; cfr. Roma 2001, p. 370.

139 Gaetano Previati (Ferrara 1852-Lavagna 1920); pittore esponente della Scapigliatura e del Divisionismo. Nel 1876 si trasferisce a Milano e frequenta l'Accademia di Belle Arti. Nel 1891 partecipa alla Triennale di Brera, dove espone opere dal carattere simbolista e nel 1907 partecipa alla Biennale di Venezia nella *Sala del Sogno* e a Parigi al *Salon des peintres divisionnistes italiens*; cfr. Roma 2001, p. 374.

140 Cfr. Giorgio e Guido Guastalla 1989, p. 15; Venezia 1907, p. 127.

141 Cfr. M. F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in Padova 2011, pp. 187-188.

mezza parete»¹⁴².

Il primo dipinto che il visitatore incontrava, procedendo dalla sinistra, era *Nave corsara* di Plinio Nomellini (fig.3.39), seguiva *Curiosità* di Mario De Maria, poi *Cristo* di George Desvallières, *Notturmo* di Alberto Martini, *Monaci dalle occhiaie vuote* di Marius Pictor (Mario de Maria), *Salice piangente* di Guido Marussig, *Battista* di Galileo Chini, *Gli insorti* di Nomellini. Sul lato opposto alla *Nave corsara* era disposto *Icaro* di Galileo Chini (fig.3.40), poi *Chiesa e campo dei Giustiziati in Val d'Inferno* di Marius Pictor (Mario de Maria), *Salomè* di Franz von Stuck, *Alba di Gloria* di Nomellini (fig.3.41). A destra della porta denominata *Gli aromi*, si trovava il dipinto di Maurice Denis, *Nostra Signora della Scuola*, mentre a destra della porta *Le rose* era collocato *Nel sonno* di Martini, a seguire forse *Il giorno* di Previati; completavano la sala i fregi del soffitto, ripresi nel tessuto del tappeto rettangolare di Peyron (le stoffe sono del Lanificio Val Bisenzio) ed il pavimento in grès policromo dove, al centro, veniva rappresentata una palmetta al lati della quale erano disposti due pavoni, realizzati da Galileo e Chino Chini. Chiudeva il percorso *Prometeo liberato* di Walter Crane.

Circa le altre opere affisse non è possibile stabilire l'esatta collocazione ma tuttavia è possibile fornire un elenco dettagliato: *Il giogo* di Chini, *Immagine tra i fiori* di Oskar Zwintscher, due acqueforti *Uwasi* e *La Regina di Saba* di Olaf Lange, *Essenza della vita* di Salvino Tofanari, *Carlotta Corday* di Henri De Groux e *Il visionario* e *La paura* di Severino Macchiati¹⁴³.

142 *Ibidem*; per la scultura si registra la presenza di artisti come Libero Andreotti con il bronzo *Puro sangue*, George Minne con la scultura in marmo *La vergogna*, Severino Sudbinin con due bronzi *Mostri terribili* e *Mostri addormentati*, due gessi patinati *Maschera contenta* e *Maschera malcontenta*.

143 Cfr. M. F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in Padova 2011, p. 188.

Le valutazioni della critica dell'epoca sono quasi negative, ma nonostante tutto la Sala viene premiata con la Medaglia d'Oro. Il critico Vittorio Pica, terminata la mostra, si complimenta con Nomellini al quale scrive che la sala ha «un solo difetto grave [...] il titolo»¹⁴⁴.

Per quanto riguarda la partecipazione di Pizzanelli dobbiamo soffermarci sulla coreografia del sedile monumentale a forma semicircolare, colorato chimicamente dalla Società Marmifera Ligure di Genova. Si dedica con particolare attenzione e cura nell'abbellimento del sedile per il quale realizza numerosi e particolari cuscini in cuoio (fig.1.4.), con lunghe frange che dalla seduta calano sino a toccare il pavimento¹⁴⁵. Purtroppo i documenti fotografici relativi alla *Sala dell'Arte del Sogno* sono scarsi e risulta difficile vedere nel dettaglio quello che Pizzanelli potrebbe aver inciso sui cuscini¹⁴⁶.

E' ragionevole ipotizzare che abbia realizzato qualcosa di assai simile ai cuscini i cui modelli sono riportati nella tavola 30 (fig.3.19) della rivista "Modelli d'arte decorativa" del 1907¹⁴⁷. In questa immagine osserviamo alcuni disegni a colori che l'artista era solito mostrare ad una ipotetica

144 Cfr. M. F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in Padova 2011, p. 71.

145 *Ibidem*; cfr. F. Fergonzi, *Un quadro e una sala*, in Giorgio e Guido Guastalla 1989, pp. 9-12. Nel testo Fergonzi critica l'inserimento dei cuscini definendoli «incongrui cuscini in pelle dalle lunghe frange che da sole bastavano ad annullare l'effetto di essenziale pulizia del resto».

146 Il cuscino in cuoio era molto in voga e ricercato in quegli anni. Nella fotografia degli Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX secolo, relativa alla Sala di Plinio Nomellini della Mostra della Secessione di Roma del 1913 si vedono alcuni cuscini con lunghe frange posti sopra panche di legno di acero, realizzate dalla Ditta Franco Spicciani su disegni di Carlo Spicciani. Nel catalogo non è indicato l'autore del cuscino ma poiché lo stile sembra essere vicino a quello di Pizzanelli, data anche la precedente collaborazione con Nomellini nella Sala dell'Arte del Sogno, i cuscini potrebbero essere attribuiti a Ferruccio; cfr. <http://www.catalogart.it/pages/view/cataloghi-la-secessione-romana.html>, 01/06/2014.

147 Cfr. "Modelli d'arte decorativa", I, fasc. V-VI, numero speciale, 1907, Tavola 30, in <http://www.liberty.beniculturali.it/index.php?it/146/iconografica/1826/pizzanelli-ferruccio-cuoi-artistici>, 10/08/2014.

clientela nei vari eventi espositivi: in basso, ai lati del pannello colorato raffigurante pavoni o tacchini, ci sono due cuscini con le tipiche lunghe frange che presentano dei motivi decorativi zoomorfi come conchiglie o gusci di chioccioline ed elementi vegetali simili alle palmette di Galileo Chini.

Pizzanelli viene apprezzato da un pubblico più raffinato ed aristocratico, come scrive Maria Flora Giubilei: «Sul syntrhonos in marmo, i cuscini in cuoio di Pizzanelli, con decorazioni e frange di esotico ricordo bugattiano infondevano alla sala un'aura di atmosfera primigenia»¹⁴⁸.

La stessa, in un altro contributo riguardante la *Sala dell'Arte del Sogno*, afferma che

A dispetto delle negative previsioni di Eduardo Ximenes [...] furono vendute diciotto opere [...]. Nove cuscini di Pizzanelli a vari acquirenti, noti e ignoti: l'ingegner Giancarlo Stucky, proprietario dell'omonimo Molino a Venezia; Sigmund Singer, la baronessa Lola Gerlach e la contessina Doda Albrizzi, al secolo Vittoria Albrizzi, pittrice dilettante che espose nella sala del Giornale alla Biennale del 1903¹⁴⁹.

I cuscini suddetti sono un elemento di ricchezza per la sala in cui tutta la produzione artistica è in funzione del dipinto *Garibaldi* di Plinio Nomellini (fig.3.42) posto al centro della stessa. Il progresso dell'Italia, rappresentato in questo emblematico dipinto, non è altro che il cammino che la nazione ha fatto per uscire dall'imbarbarimento e culmina con l'eroe dei due mondi trionfante davanti ai suoi soldati: la figura di Garibaldi si trova al centro dell'abside come una divinità della Patria.

148 Cfr. M. F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in Padova 2011, p. 70.

149 Cfr. M. F. Giubilei, *La Sala dell'Arte del Sogno, un'«oasi di purezza» per la Biennale del 1907*, in Padova 2011, p. 188.

Nella sala Toscana, Pizzanelli partecipa anche con portiere decorate (fig.3.43) riscuotendo il consenso della critica, in modo particolare di Vittorio Pica, che riconosce all'artista una garbata abilità nell'incisione¹⁵⁰. Nel bordo inferiore della tenda in cuoio sono visibili i medesimi motivi ornamentali presenti agli angoli dell'architrave; in entrambi i lati è rappresentata una lira, che simula un vaso dal cui interno esce un fiore dal lungo stelo con la corolla a palla, ripetuto più volte, a creare una greca che richiama fortemente il “cavolo” del palazzo della Secessione a Vienna.

L'interesse per l'arte tessile induce Pizzanelli a sperimentare e trasferire disegni ornamentali dalla stoffa al cuoio. Già nelle borsette in cuoio ha dimostrato affinità con i motivi decorativi di stoffe e tappezzerie create da ditte italiane e straniere, come le torinesi Solei Herbert & Co. e Montrucchio e la Philip Haas di Vienna, per fondersi con la linea del mobile¹⁵¹.

In Italia la rinascita dell'arte tessile avviene più tardi rispetto all'Inghilterra dove, invece, si è sviluppato il concetto di pattern, ossia lo schema grafico modulare e ripetibile che predilige la rappresentazione bidimensionale, più adatta alla superficie lineare della stoffa. Gli artisti italiani, pur giungendo in un secondo momento a realizzare produzioni tessili in stile moderno, pervengono a risultati originali grazie alla nascita di industrie, cooperative e società come la Aemilia Ars che si avvale di antiche tecniche di lavorazione del pizzo e ricamo quali il tombolo veneziano, per riproporle in chiave moderna¹⁵².

Tra le pagine delle riviste del tempo si trovano numerosi esempi di

150 Cfr. Tosi 2001, p. 38; Pica 1907, p. 355.

151 Cfr. A. Antoniutti, *Il tessuto Liberty: dalla tradizione al “nuovo stile”*, in Roma 2001, pp. 306-312. A dimostrazione di questa complementarietà di produzioni la Ditta Hass produceva i tessuti per il mobilio creato dalla Ditta napoletana Carlo Zen.

152 *Ibidem*.

campionario tessile di fabbriche grazie alle loro inserzioni pubblicitarie e ai modelli per artisti e scuole di arte applicata. Si realizzano oggetti d'arte ispirandosi ai tessuti di Morris e ai ricami della Scuola di Glasgow come Maria Rigotti Calvi che presenta a Torino, nell'Esposizione Internazionale del 1902, originali copricuscini dai motivi tipici dell'Art Nouveau come la libellula e la farfalla. Lo stesso Chini dimostra interesse per il settore tessile tanto che esegue un disegno per tendaggio della ditta Morandi di Firenze¹⁵³. Anche Pizzanelli espone nel 1921 alla “Primaverile Fiorentina” un gruppo di stoffe decorate¹⁵⁴. Si può quindi affermare che la sua produzione sia stata fortemente influenzata dai moduli ornamentali mediati da Galileo Chini e in misura minore da Nomellini, realizzati per la decorazione della sala.

3.3.2. Il nuovo stile di Pizzanelli negli anni Venti

L'attività del cuoio viene a ridimensionarsi quando Pizzanelli torna definitivamente a Pisa, intorno alla metà degli anni venti, sia per la sua attenzione rivolta alla pittura di cavalletto, sia perché si ritrova artista solitario in un ambiente cittadino poco aperto alle novità. Nonostante ciò le due produzioni si affiancano come nella mostra Fiorentina Primaverile del 1921 dove, insieme ai manufatti, presenta alcuni dipinti a olio: la *Calza* (fig.5.38) ed il *Coniglio* (fig.5.46)¹⁵⁵.

Intorno agli anni Venti si registra un cambiamento relativamente al gusto: gli oggetti perdono la fantasia decorativa che li aveva contraddistinti sino a quel momento e l'artista, per adeguarsi alle

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cfr. Firenze 1921, pp. 179-180. Nel catalogo della mostra si richiama al gruppo di stoffe decorate ma non è presente alcuna immagine.

¹⁵⁵ Cfr. M. Tinti, *Ferruccio Pizzanelli*, in Firenze 1921, pp. 179-180; in <https://archive.org/details/lafiorentinaprim00soci>, 14/07/2014.

richieste del mercato locale, preferisce adottare un repertorio molto più tradizionale. Si avvale di uno stile più semplice, severo come nella *Cartella* (fig.3.44), e nel pannello *Pappagallo su trespolo* (fig.3.45), avvicinandosi al gusto Decò.

Pizzanelli realizza una serie di oggetti che attingono dall'iconografia sacra come le immagini devozionali di Madonne e Santi incise sulle legature e copertine di libri. Questi incontrano il gusto di una clientela che si dimostra per niente incline all'accettazione delle novità¹⁵⁶.

La *Madonna* (fig.3.46) si riallaccia all'iconografia medievale dove la donna è svuotata di connotazioni sensuali e rappresentata nella sua sacralità come in *Annunciazione* di Simone Martini (fig.3.47) alla quale l'artista sembra ispirarsi. Pizzanelli ripropone questo modello, con alcune varianti, in altre incisioni; in *Figura femminile* (fig.3.48), la donna non presenta il capo coperto ma è raffigurata nella stessa posizione ed espressione della Vergine.

Particolarmente richiesti sono i crocifissi in cuoio che realizza guardando alle opere di artisti locali come Francesco Traini.

Il *Crocifisso* (fig.3.49) è una rivisitazione di quest'ultimo ma con un particolare originale: la corona di spine in alto sopra l'aureola¹⁵⁷.

Secondo Stefano Renzoni, questa inversione è stata generata dalla necessità di contrastare la concorrenza di un'altra bottega artigiana pontederese, avviata da Pietro Reali, che produce oggetti in cuoio lavorato, ornati con decorazioni di stampo bizantino e reinterpretati in chiave moderna¹⁵⁸.

156 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 141.

157 Cfr. Firenze 2006; in <http://www.ferrucciopizzanelli.it/main/critica/dopo-il-1950-1/>, 14/07/2014.

158 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 141; "Il Ponte di Pisa" 1926; "Il Ponte di Pisa" 1927; "Il Ponte di Pisa" 1932a; "Il Ponte di Pisa" 1932b.

La produzione dei cuoi prosegue negli anni successivi, come testimoniato dalla Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato a Firenze nel 1923 (fig.3.50), per la quale ottiene la Medaglia d'oro¹⁵⁹.

In Versilia, espone alla Mostra di pitture e cuoi nel Salone del Grand Hotel di Forte dei Marmi.

Nel 1924 l'artista comincia a prendere le distanze dai cuoi per dedicarsi maggiormente alla pittura: se alla Mostra di cuoi e ferri battuti a Livorno espone solo due cuscini definiti deliziosi, il suo cambiamento viene così descritto nel Bollettino di “Bottega d'Arte”:

Pizzanelli è forse troppo artista per fermarsi al cuoio, cioè alla materia. Egli è assai noto infatti come pittore valente, e giorni addietro egli stesso ci scriveva che non ha intenzione di dedicarsi oltre all'arte applicata. Peccato, perché egli aveva raggiunto nelle sue cose una personalità ed un buon gusto quale raramente è dato vedere! I suoi cuoi sono trattati chimicamente per ottenere da essi tutta una scala di colori; il disegno è sempre diverso, decorativo, personale, elegante¹⁶⁰.

159 Cfr. Firenze 1923, pp. 151-156; la camera di commercio e industria di Firenze promuove una rassegna di prodotti italiani, consentendo un mercato più ampio e favorevole agli artisti. Gli oggetti sono esposti in sale suddivise per materia (trine, stoffe, argenterie, etc.) e non per provenienza e regione. I manufatti di Pizzanelli, cuoi artistici incisi e sbalzati a mano, rientrano nella sezione XIII, Lavori in pelle e pergamena. Nella stessa sala sono presenti prodotti di altri artisti pisani come Cino Cini con portamonete, borse e cinture per signora, Pietro Reali di Fornacette con cuscini, cartelle, scatole e l'artista Franco Martini di Pescia con cuscini di pelle bulinati e rilegature di libro a busta.

160 “Bottega d'Arte”, 3, 7, Livorno, giugno 1924.

4. La xilografia

4.1. Le arti grafiche nel panorama nazionale

All'inizio del Novecento le arti grafiche vivono in Europa un momento di rinascita lasciando tracce importanti nell'arte italiana, a cominciare dalla xilografia che acquisisce il prestigio e la dignità che la caratterizzava nel XV secolo¹⁶¹.

Vedono la luce numerose riviste d'arte, di letteratura, di attualità che, oltre a diffondere ed a promuovere la cultura, si impegnano nel trasporre in movimento plastico il segno grafico. L'impostazione tipografica delle riviste rappresenta per gli artisti il mezzo più adatto a diffondere le idee estetiche specialmente quelle relative all'Art Nouveau che, per la sua natura decorativa, sembra quella più adatta ad accogliere sia la linea esile, filiforme che il ghirigoro¹⁶².

In Toscana, agli inizi del secolo XX si registra una più intensa attività culturale. La città di Firenze è meta di un turismo colto e internazionale, giungono numerose personalità di spicco della cultura figurativa europea come il pittore svizzero Arnold Böcklin e il tedesco Max Klinger e grazie alla loro presenza, nel giro di poco tempo, la città rafforza la propria identità cosmopolita. A ciò si aggiunge anche l'importanza delle riviste, espressione della vivacità culturale di questo periodo in quanto, grazie ad esse, gli intellettuali e gli artisti entrano in contatto e, nell'assimilare le correnti di pensiero europee, tentano di superare il provincialismo.

I giovani che animano le riviste sono però delusi dalla politica che non corrisponde alle loro aspirazioni e quindi la cultura rappresenta il loro

¹⁶¹ Cfr. Castrocaro Terme 2014, p. 9.

¹⁶² Cfr. Bossaglia 1968, p. 27.

cavallo di battaglia¹⁶³. Le nuove riviste di contenuto letterario, artistico e filosofico come “Hermes” (fig.4.1), “Leonardo” (fig.4.2), “Il Regno”, “La Voce” e “Lacerba” utilizzano la grafica come elemento illustrativo, decorativo e nobilitante. In esse, il disegno e l'incisione si uniscono alla parola scritta ed offrono maggiori occasioni alla grafica d'artista rispetto a quella editoriale di più larga diffusione, proprio per il carattere artigianale che le caratterizza. La novità di queste riviste risiede nel fatto che utilizzano xilografie stampate direttamente dal legno, sia per coniugare economicità e preziosismi: non interessa se il segno è raffinato o grossolano, ma piuttosto si guarda alla praticità tipografica e alle tirature di una certa consistenza. In questo modo nasce un legame tra grafica e rivista che in alcuni casi può diventare indissolubile, come il rapporto che si crea tra Adolfo De Carolis¹⁶⁴ e la rivista “Leonardo”, oppure tra “Il Frontespizio” e le xilografie di Pietro Parigi¹⁶⁵.

Con il consacramento del cosiddetto Bianco e Nero, avvenuto in Francia con la *Exposition Internationale De Blanc et Noir* di Parigi nel 1885 per iniziativa della rivista “Le Dessin”, si rivendica la superiorità della pratica disegnativa come fondamento e principio di tutte le arti,

163 Cfr. R. Campana, *Il primo ventennio del secolo fra tradizione e rinnovamento*, in Sisi 2000, pp. 13-15.

164 Adolfo De Carolis (Montefiore Dell'Aso 1874-Roma 1928); pittore e incisore si forma a Bologna all'Accademia di Belle Arti e nel 1882 a Roma alla scuola di decorazione pittorica del Museo Artistico industriale. Nel 1896 aderisce al cenacolo di N. Costa *In Arte Libertas*, dimostrando una ripresa del gusto preraffaellita e dei modelli michelangioleschi nella sua produzione pittorica e muraria. Nel 1900 insegna all'Accademia di Belle Arti di Perugia e l'anno successivo entra come accademico all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Come illustratore esegue l'apparato grafico delle opere di Pascoli e di D'Annunzio e collabora alle riviste *Hermes*, *Leonardo*, *Novissima* e *L'Eroica*. Nel 1922 diventa docente di Scenografia e Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Roma. Esponente principale del Liberty in Italia si dedica a numerosi cicli di affreschi quali quelli del Palazzo del Podestà di Bologna e quelli della Basilica di Sant'Antonio di Padova. Cfr. Forlì 2014, pp. 370-371; Roma 2001, p. 370.

165 Cfr. E. Bardazzi, *La civiltà delle riviste e lo sviluppo della grafica*, in Sisi 2000, pp. 55-56.

partendo dal presupposto che è attività propedeutica alla pittura, scultura e architettura, inclusa la grafica. Il disegno diventa lo strumento più adatto ad esprimere l'animo segreto dell'artista ed evidenzia la sua autonomia e libertà rispetto alla pittura.

Ma è soprattutto nell'incisione che si sviluppano soggetti sino ad allora poco esplorati. Con questa tecnica, l'artista ha più possibilità di trattare campi preclusi alla pittura come quelli connessi al tema allegorico, fiabesco e dell'orrido. Questi sono aspetti inadatti ad essere rappresentati nei dipinti, se non solamente quando sono legati alla mitologia. Infatti se la pittura è più vicina al mondo reale per l'utilizzo del colore, invece il disegno in quanto bianco e nero può avvicinarsi più liberamente al mondo dei simboli e delle metafore. Nei fogli più piccoli si possono rappresentare visioni terrificanti, sconvolgenti, sentendo meno i condizionamenti della pittura¹⁶⁶. Grazie al disegno l'artista acquisisce una maggiore elasticità nella produzione riuscendo a cimentarsi nelle varie discipline quali pittura, grafica e incisione, dimostrando la propria versatilità.

Ma è l'illustrazione del libro ad interessare maggiormente gli artisti non essendo più considerata una mera attività accessoria. Ad essa si dedicano molti nomi famosi della pittura che incidono numerose xilografie il cui scopo è di accompagnare e amplificare il concetto espresso dalla parola scritta. Il segno disegnato o inciso si unisce al testo ed insieme evocano immagini, emozioni e suggestioni; con esso l'artista si esprime più liberamente, anche se inizialmente l'approccio all'immagine rimane ancora legato ad una visione tradizionale.

L'arte del Bianco e Nero vive un'evoluzione espressiva; ha abbandonato il ruolo di marginalità in cui è stata relegata per molti anni dalla critica e

¹⁶⁶ *Ibidem*.

dalle esposizioni nazionali e internazionali che spesso hanno confinato i disegni e le incisioni nei corridoi o nelle salette di passaggio. Ne consegue che il legame tra grafica e rivista si rafforza, le immagini devono seguire il testo, anche se in Italia inizialmente sono concepite alla stregua di un quadro; gradualmente acquisiscono autonomia e diventano evocazione, allusione, grazie ad una maggiore stilizzazione grafica. Quindi l'incisione si rende espressione autonoma e conclusa, in sostanza si trasforma in opera finita con pari dignità della pittura¹⁶⁷.

In Italia si assiste alla nascita di alcune riviste specialistiche come il mensile "Emporium" (fig.4.3), fondato ad imitazione di quello inglese "The Studio", o il senese "Vita d'Arte", che riescono a dare un forte impulso all'affermazione della grafica attraverso la pubblicazione di articoli e recensioni nei quali sono allegate xilografie originali¹⁶⁸.

La rivista "Emporium", fondata nel 1895 e pubblicata dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo, vanta una produzione dal gennaio del 1895 sino al dicembre del 1964. Tra tutte le pubblicazioni è quella che registra numerosi commenti di specialisti e recensioni relative alle opere su carta, preparando in questo modo il terreno a quel mercato d'arte che ruota intorno alla grafica. Il critico d'arte Vittorio Pica in "Tre artisti d'eccezione" riassume nella triade Beardsley, Munch ed Ensor i punti di riferimento ideali della grafica moderna¹⁶⁹.

"Vita d'Arte" viene fondata nel 1908 da Fabio Bargagli Petrucci e Pier Ludovico Occhini. Il fine è quello di proporsi come modello di un nuovo periodico italiano di arte antica e moderna. In essa sono contenuti numerosi articoli dedicati alla grafica nei quali si appoggia la tesi della

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Cfr. V. Pica, *Tre artisti d'eccezione*, "Emporium", vol. XIX, 13, 1904, pp. 347-368, in <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=13078>, 10/06/2014.

superiorità del disegno contro il quadro, della matita contro il pennello, ma soprattutto si crede nella modernità del disegno per la sua più facile riproduzione e diffusione democratica¹⁷⁰.

Quindi l'analisi critica svolta dalle riviste consente sia all'artista che allo studioso di potersi aggiornare il più rapidamente possibile visionando le opere degli altri e soprattutto di rendere nota l'attività e la propria produzione riuscendo a superare i confini spazio temporali.

L'elemento caratterizzante queste pubblicazioni è la spiccata artigianalità che le differenzia da quelle editoriali-industriali diffuse su più larga scala¹⁷¹.

Un buon sostegno alla diffusione della grafica, oltre alle riviste, è fornito dalle rassegne come le Esposizioni Internazionali e le Biennali veneziane che, contribuendo alla circolazione dell'opera d'arte su carta, consentono alla grafica di farsi conoscere anche se inizialmente viene confinata in ambienti ristretti come corridoi e sale di passaggio ma piano piano si comincia a preparare il terreno al mercato che fiorisce intorno ad esse¹⁷².

Nel 1902 a Roma ha luogo la prima Mostra Internazionale del Bianco e Nero con l'intento di diffondere in Italia la produzione europea. Il regolamento prevede che le incisioni ed i disegni siano finalizzati all'illustrazione del libro, della rivista e del giornale. In questa rassegna, come ricorda Vittorio Pica in "Emporium", partecipano numerosi artisti che hanno realizzato i disegni preparati per il concorso legato all'illustrazione della *Divina Commedia*. Per molti di essi è il primo banco di prova con un testo classico importante. Tra i partecipanti

170 Cfr. E. Bardazzi, *La civiltà delle riviste e lo sviluppo della grafica*, in Sisi 2000, pp. 55-60.

171 *Ibidem*.

172 *Ibidem*.

toscani e non toscani ci sono gli artisti che, in questi anni, frequentano l'Accademia delle Belle Arti a Firenze o addirittura insegnano nella stessa scuola, come Galileo Chini, Alberto Martini, Duilio Cambellotti, Giovanni Costetti, Plinio Nomellini, Adolfo de Carolis, Giorgio Kienerk¹⁷³.

Nel panorama nazionale, Firenze tende a conseguire il primato della cultura e dell'arte mettendo in secondo piano Roma e ciò è dovuto alla diffusione delle riviste che, attirando gli artisti più famosi di inizio secolo, avviano quella collaborazione con apporti disegnativi o xilografici inaugurata da Adolfo De Carolis¹⁷⁴. L'artista partecipa alle riviste come “Leonardo” ed “Hermes” e si dedica all'illustrazione di alcuni testi come la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, edita da Treves nel 1902, e *La figlia di Iorio*, di cui realizza anche il manifesto per la rappresentazione teatrale.

Nelle riviste si tende a privilegiare l'aspetto ornamentale. Utilizzando la xilografia, gli artisti cercano di contrastare il cattivo gusto dell'editoria corrente a favore del libro inteso come oggetto d'arte sulla scia dell'editoria anglosassone. Tanti prestano la loro collaborazione tentando di realizzare il sogno della *edictio picta* perseguito da Gabriele D'Annunzio. Un esempio è la rivista “Leonardo” che si caratterizza per l'impatto estetico diverso dagli altri: predilige carta a mano scura, incisioni in legno, figure e simboli invece delle firme e pseudonimi poetici al posto dei cognomi.

Molti lavorano sulla scia del maestro Fattori e nelle loro incisioni si coniuga la visione naturalistica fondata sul paesaggio, con moduli divisionisti e atmosfere simboliste. Così come nella pittura di Millet, nelle acquaforti troviamo riprodotte scene di campagna dove i

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

protagonisti sono gli alberi del paesaggio toscano, oppure immagini contadinesche, scene di vita triste e faticosa ma anche momenti di festa come quelle eseguite da Chini e Nomellini, sino ad arrivare a quelle caratterizzate dalla forte denuncia sociale di Lorenzo Viani.

Altra rivista che valorizza la xilografia è “L'Eroica” (fig.4.4) fondata a La Spezia nel 1911 per volontà di Ettore Cozzani¹⁷⁵ e Franco Oliva¹⁷⁶, direttori della rivista. Cozzani concepisce la sua «rassegna di ogni poesia» come un repertorio di xilografie, nella quale si presta attenzione alla qualità della carta, al formato, all'aspetto, ma soprattutto al fatto che deve contenere xilografie originali di artisti che vengono trattati come protagonisti della scena artistica. Il principio che regola l'accuratezza tipografica è lo stesso che ha guidato le scelte moderniste: «che cioè la parola vada veicolata da una forma grafica aderente alle sue qualità espressive e che l'opera stampata comunichi attraverso la sua stessa bellezza, prima che attraverso i suoi contenuti letterari»¹⁷⁷.

La scelta della xilografia non è stata casuale: è la tecnica più antica e capace di esprimere con pienezza il gesto dell'incisore tanto che, anche nell'ambiente modernista internazionale, gli artisti ricorrono spesso alla xilografia come quelli che confluiscono nella rivista “Ver Sacrum”¹⁷⁸.

175 Ettore Cozzani (La Spezia 1884-Milano 1971); scrittore ed editore fondatore nel 1911 della rivista “L'Eroica”, promuove con essa il ritorno all'uso della tecnica a stampa xilografica. Si forma agli ideali postrisorgimentali dell'Ottocento, ispirandosi a G. Carducci, G. D'Annunzio e G. Pascoli del quale fu allievo universitario a Pisa. Nel 1917 trasferisce la sede del periodico a Milano, fondando anche la casa editrice con il nome della rivista e una scuola di poesia, promuovendo un attivismo bellico sin dai primi numeri che poneva le proprie basi ideologiche su un nazionalismo di matrice mazziniana; cfr. Milano 2012, pp. 8-9.

176 Franco Oliva (Alghero 1885-La Spezia 1952); architetto e incisore, si forma a Pisa e a Torino, allievo di Rigotti. Inizialmente ispiratosi alla Secessione viennese, abbraccia poi il movimento Razionalista, costruendo numerosi edifici a La Spezia. Dal 1911 al 1913, dirige la rivista “L'Eroica” con E. Cozzani. Come incisore abbraccia la xilografia dai motivi futuristi.; cfr. Barisone 2004.

177 Cfr. R. Bossaglia, «L'Eroica» e la xilografia, in Milano 1981, pp. 14-15.

178 *Ibidem*; gli artisti della secessione viennese che confluirono nella rivista furono Klimt, Otto Wagner, Josef Hoffmann.

In secondo luogo la tecnica incisoria viene incentivata perché poco seguita in questi anni e quindi Cozzani chiede la collaborazione a molti artisti per poterla riportare in auge, tanto da istituire la Nuova Corporazione degli Xilografi¹⁷⁹. I fascicoli dell' "Eroica" vanno intesi come una permanente galleria d'arte alla quale partecipano i più importanti xilografi italiani. Se nelle riviste fiorentine sono comparsi lavori xilografici concepiti solamente come mere illustrazioni di accompagnamento ai testi, anziché come opere dotate di propria autonomia espressiva, nell' "Eroica" si predilige l'aspetto creativo, la rivista è intesa come laboratorio, fucina di idee. Nelle edizioni dell'Eroica, tra il 1911 e il 1917, le pagine diventano il luogo divulgativo per eccellenza e di conoscenza per coloro che si cimentano nella xilografia¹⁸⁰.

Gli incisori diventano i veri protagonisti dell'opera editoriale nella quale convivono due correnti, una di stampo Liberty-simbolista capeggiata da Adolfo De Carolis di tendenza più classicista e l'altra fatta di giovani espressionisti rappresentati da Emilio Mantelli¹⁸¹.

De Carolis, che compie studi approfonditi sull'editoria del XV e XVI secolo, con la sua scuola intende rilanciare in Italia la xilografia, sostenendo che essa racchiuda diverse potenzialità: tecniche, grafiche,

179 Cfr. R. Bossaglia, «*L'Eroica*» e la xilografia, in Milano 1981, p. 17.

180 Cfr. R. Barilli, *Un urlo affidato alla forza della grafica*, in Viareggio 2014a, p. 16.

181 Cfr. R. Bossaglia, «*L'Eroica*» e la xilografia, in Milano 1981, p. 17; Emilio Mantelli (Genova 1884-Verona 1918); pittore e incisore allievo di G. Fattori alla Scuola libera del Nudo all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove conosce Adolfo De Carolis e stringe amicizia con L. Andreotti, M. Levy e L. Viani. Notevole è il suo lavoro nella rivista "Eroica" a partire dal 1913 e nella Collana i "Classici del ridere" dell'editore A. F. Formiggini. Nel 1914 partecipa alla Biennale di Venezia nella sala dedicata agli xilografi, e l'anno successivo alla III Esposizione Internazionale dell'arte della Secessione di Roma e alla Mostra dell'incisione italiana di Milano; cfr. Viareggio 2014a, p. 146.

culturali ed artistiche in accordo con la natura dell'Art Nouveau¹⁸². L'artista si volge ai modelli del passato, predilige l'imitazione ma non la copia e per questo può facilmente attualizzare il passato all'interno del gusto Liberty. L'altra tendenza è più affine alla scuola di Emilio Mantelli, prediligendo l'idea che la xilografia debba esprimere la ruvidezza e l'essenzialità della tecnica stessa. Numerosi artisti italiani, che si dedicano alla pratica incisoria, adottano un segno grafico più deciso e aggressivo, utilizzando legno e sgorbia fino a ridurre le figure a sagome appena abbozzate come si evince nelle opere di Lorenzo Viani, Moses Levy, Antony De Witt¹⁸³.

Nel 1914 De Carolis esce dalla redazione dell' "Eroica" con conseguenze sulla identità della rivista e su tutta la xilografia italiana; nel 1915 il primo fascicolo dell'anno manifesta il nuovo orientamento che predilige fogli stampati in monocromia con inchiostro nero o rossastro su carta bianca¹⁸⁴.

Grazie all' "Eroica" e alla Corporazione degli xilografi, gli artisti

182 In particolare l'opera stampata da Aldo Manuzio nel 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, corredata da numerose tavole xilografiche diviene il modello per eccellenza del legame tra testo scritto e immagine; cfr. Castrocara 2014, p. 10.

183 Antony De Witt (Livorno 1876-Firenze 1967); pittore allievo del macchiaiolo A. Tommasi, G. Fattori e S. Lega, abbraccia la poetica del Pascoli, del quale fu allievo al liceo. Esordisce nel 1891 alla Promotrice di Torino, confermando le sue radici macchiaiole. Laureatosi nel 1897 a Pisa in Scienze fisiche e naturali, approccia la pittura con un'indagine della realtà sicuramente influenzata dai suoi studi, si trasferisce nel 1901 a Cagliari per insegnare scienze. Dedito all'incisione, acquaforte e xilografia, tra il 1897 e il 1903 si avvicina al movimento *Arts and Crafts*, fino a recarsi a Napoli nel 1907, nella bottega di Borricelli, per apprendere tutti i segreti della tecnica xilografica. Dal 1912 compare tra gli illustratori de "L'Eroica". Nel 1928, dopo un lungo peregrinare che lo porta in Argentina, in Eritrea, in Germania, in Olanda e in Norvegia, si trasferisce a Firenze assumendo la carica di Direttore del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi; Lorenzo Viani approda all'*Eroica* nel 1914, quando Cozzani cambia impostazione della rivista, sottraendola all'egemonia di Adolfo de Carolis. A Viani viene riservato il numero relativo al mese di agosto 1914 dove in copertina presenta una delle sue madri dolenti; cfr. U. Sereni, *Notizie intorno alla guerra per il Liberato Mondo*, in *La grande guerra degli artisti*, in Firenze 2005, p. 110.

184 Cfr. *L'Eroica (1911-1944)*, in Castrocara Terme 2014, p. 38.

possono partecipare uniti alle manifestazioni più importanti in Italia e all'estero quali la Mostra Internazionale di Monaco di Baviera del 1913, l'Esposizione Internazionale di Lipsia del 1914, la Prima mostra di Bianco e Nero di Firenze del 1914 e alle mostre della Secessione romana dal 1913 al 1916¹⁸⁵. L'evento più significativo è la XI Biennale d'Arte di Venezia del 1914, nella quale gli xilografi italiani espongono in una sala allestita appositamente per loro¹⁸⁶.

4.2 I modelli di riferimento: Galileo Chini e Plinio Nomellini

All'attività grafica e alla xilografia si sono dedicati Galileo Chini e Plinio Nomellini, prima che Pizzanelli si accostasse a queste espressioni artistiche. Oltre ad aver avuto con essi un rapporto di collaborazione nella Biennale veneziana del 1907, Pizzanelli può aver guardato a loro come modello di riferimento.

Nomellini effettua i suoi primi disegni per il giornale “Elettrico” nel 1894, successivamente disegna il frontespizio per il periodico socialista “L'Era Nuova” fondato sempre nel 1894 e debutta nel mondo dell'illustrazione e della pubblicità. L'artista vince, nel 1901, il concorso bandito dall'industria Olio Sasso per la realizzazione di un manifesto pubblicitario. Nei bozzetti preparatori (figg.4.5,4.6) la figura femminile, collocata tra i rami di ulivo, emerge in primo piano e la sinuosità del movimento richiama ritmi e modelli di atmosfera Liberty che Nomellini ripropone in alcuni dipinti quali *Ninfa rossa*, *Le rose di Poggio Imperiale*¹⁸⁷.

185 Cfr. Turati 1914, pp. 221-237; in http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XL&pagina=XL_237_221.jpg, 05/07/2014; Papini 1914, pp. 264-279; in http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XL&pagina=XL_238_264.jpg, 05/07/2014.

186 Cfr. Venezia 1914, pp. 105-107.

187 Cfr. Camaione 1999, pp. 17-21.

Nel 1903 e 1909, Nomellini esegue ancora per l'Olio Sasso alcuni almanacchi a colori (fig.4.7) dove sembra aver aderito completamente al gusto modernista come nella rappresentazione del lavoro agricolo legato alle stagioni. Partecipa inoltre con numerose illustrazioni e disegni alla rivista letteraria “La Riviera Ligure”, fondata da Mario Novaro dove, tra i suoi più importanti collaboratori, oltre a Felice Carena¹⁸⁸ e Giorgio Kienerk¹⁸⁹, figura Giovanni Pascoli che intrattiene con il direttore un lungo e duraturo rapporto¹⁹⁰. Del poeta vengono pubblicate numerose poesie accompagnate da illustrazioni create per l'occasione. La veste grafica liberty della rivista consente di pubblicare, insieme alle poesie e ai componimenti, illustrazioni e disegni realizzati dagli artisti più famosi. Da ciò si inaugura quella collaborazione, talvolta fino ad arrivare al sodalizio, tra poeta ed artista, destinato a durare per lungo tempo come quello tra Plinio Nomellini e Giovanni Pascoli. La poesia pascoliana trova corrispondenza nell'immagine evocativa e sintetica fatta di linee fluenti e ben delineate tanto che i disegni originali realizzati per la rivista spesso sono il compenso che Pascoli esige per aver pubblicato i suoi scritti. Tra i due artisti esiste armonia, intesa

188 Felice Carena (Cumiana 1879-Venezia 1966); pittore formatosi all'Accademia Albertina di Torino frequenta l'ambiente simbolista della città piemontese di L. Bistolfi, E. Thovez e A. Graf. Nel 1906 si trasferisce a Roma e nel 1912 espone le opere del periodo simbolista romano alla Biennale di Venezia. Scoperta la Secessione viennese, tra il 1913 e il 1915 si apre agli influssi della pittura francese di Matisse e di Cézanne. Nel 1922 fonda una scuola d'arte a Roma frequentata da Pirandello e Capogrossi. Dal 1924 al 1945 insegna all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove frequenta L. Andreotti e A. Soffici; cfr. Roma 2001, p. 368.

189 Giorgio Kienerk (Firenze 1869-Fauglia 1948); pittore, scultore e incisore, allievo di A. Cecioni e di T. Signorini dopo un esordio macchiaiolo si avvicina negli anni Novanta dell'Ottocento al Divisionismo, al Simbolismo e al Liberty. Agli inizi del Novecento si dedica maggiormente all'incisione ottenendo numerosi successi e collaborando con M. Novaro alla realizzazione della rivista “La Riviera Ligure”; cfr. Camaione 1999, pp. 18-19.

190 La rivista “La Riviera Ligure” nasce a Imperia-Oneglia nel 1899, diretta da Mario Novaro, imprenditore e fondatore dell'Industria Olio Sasso.

perfetta «tra parola e segno, parola e colore»¹⁹¹. L'unione artistica fra il pittore ed il poeta rientra esattamente in quel clima di integrazione tra arti ed il mondo dell'economia in cui prende forma e si fonda l'Art Nouveau.

Di Galileo Chini, altro modello per Pizzanelli, possiamo ricordare le numerose illustrazioni eseguite per i libri e riviste. Il suo esordio avviene nel 1896 quando esegue alcuni disegni per il settimanale fiorentino "Fiammetta". Le sue creazioni hanno lo scopo di illustrare testi e liriche di Lucio D'Ambra (fig.4.8), Dante Gabriele Rossetti (fig.4.9) e Diego Angeli (fig.4.10), eseguendo una serie di visioni simboliste dove le figure femminili sono collocate in giardini lussureggianti, densi di vegetazione.

In un secondo tempo Chini, nelle riviste "Cavalier Cortese" e "Italia Ride", cambia impostazione e adotta soluzioni che guardano più alla grafica mitteleuropea di "Jugend" e "Ver Sacrum", realizzando cartelloni pubblicitari di fattura Liberty: il manifesto più noto è quello del 1899 eseguito per la manifattura "L'Arte della Ceramica"(fig.4.11), segue quello del 1901 per il catalogo della Biennale Veneziana ed infine i vari manifesti teatrali eseguiti per Sem Benelli¹⁹².

In definitiva Nomellini e Chini, affascinati e direttamente coinvolti, hanno mostrato una particolare attenzione, in ugual misura, alle due attività grafica e pittorica. Essi hanno rappresentato un modello di riferimento importante per Pizzanelli che ha voluto cimentarsi, come loro, nell'illustrazione del libro realizzando alcune xilografie.

191 *Ibidem*.

192 Cfr. P. Pallottino, *Vivo nell'opre e nella luce esulto. Eclettismo e rigore nell'opera riprodotta di Galileo Chini*, in Camaione 1999, pp. 9-14.

4.3 Una breve parentesi artistica: le xilografie di Pizzanelli (1916-1918)

E' ragionevole ipotizzare che Pizzanelli abbia attinto anche da altre fonti nel suo percorso di crescita. Egli ha guardato sicuramente le riviste fiorentine e in modo particolare la spezzina “L'Eroica” per il forte legame con l'attività incisoria. Quando si volge all'arte della xilografia nei primi decenni del Novecento, l'artista sembra aderire alla scuola espressionista di Emilio Mantelli. Benché abbia praticato per molti anni l'attività di incisione del cuoio, non ha dedicato sufficiente parte del suo tempo a questa tecnica artistica: gli esemplari che sono pervenuti sono pochi.

Le prime notizie certe che abbiamo della sua attività di xilografo risalgono all'aprile del 1916, anno in cui l'artista partecipa con alcune incisioni alla “Esposizione d'arte Pro mutilati” presso il Grand Hotel del Lungarno Regio a Pisa, come ricordato dai giornali locali del tempo. Nell'articolo del “Il Ponte di Pisa” (fig.4.12), si nominano i promotori della mostra, l'architetto Armando Bassano e il medico e collezionista Antonio Ceci, che hanno organizzato l'evento per onorare coloro che hanno subito mutilazioni fisiche a causa della guerra¹⁹³.

Di questa mostra non è stato possibile rintracciare un catalogo, tuttavia una descrizione dettagliata delle opere esposte si rintraccia nella recensione su “Emporium”. In *Cronachetta Artistica*, Innerio definisce Pizzanelli come un pittore prodigo, ottimo esecutore di xilografie bicrome, come il *Ritratto della sorella* (fig.4.13)¹⁹⁴. In quest'opera Pizzanelli raffigura la donna di profilo, con lineamenti ben definiti da

193 “Il Ponte di Pisa” 1916.

194 Cfr. Innerio 1916, p. 398; in http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XLIV&pagina=XLIV_263_395.jpg, 05/07/2014; Margherita è il nome della sorella ritratta nella xilografia in questione.

un segno grafico sobrio e preciso. Qui l'artista gioca con i forti contrasti a larghe macchie che servono per delineare le zone d'ombra delle guance e del collo, facendo risaltare da uno sfondo chiaro i lineamenti della figura.

Nel 1918 partecipa con alcune illustrazioni alla raccolta di poesie *Il Convegno dei Sogni, poemetti e liriche* (figg.4.14,4.15) scritte da Ottorino Checchi¹⁹⁵ e pubblicata dall'editore Nocchioli di Empoli. Non tutte le poesie sono accompagnate da xilografie di filo, ma solo quattordici di esse¹⁹⁶.

L'artista realizza le incisioni «con uno spirito trasognante di gusto più gauguiniano che liberty, ma mantenendo una certa scioltezza anche immediata di intaglio, che rende le piccole tavole assai fresche e spontanee»¹⁹⁷. Tra le poche testimonianze reperibili dell'incisione pisana dei primi decenni del Novecento, le xilografie di Pizzanelli possono essere confrontate con le illustrazioni, i capitellera, capitesta e fregi di Egidio Lenci e Luigi Servolini, realizzate per l'opera *La commedia dell'anima* di Fortunato Bellonzi (fig.4.16).

Le xilografie di Pizzanelli rivelano ritmi e forme di gusto modernista mentre quelle del libro di Bellonzi lo stile neo-gotico o meglio neo-romanico¹⁹⁸. Pur essendo ancora quello il repertorio che Ferruccio ha introdotto e sviluppato nei cuoi bulinati, in realtà il segno grafico

195 Ottorino Checchi è stato un avvocato di Pontedera che, oltre a scrivere libri di giurisprudenza, si è dedicato alla composizione di poesie e testi musicali. E' stato membro del Comitato organizzatore collettiva Pro Croce Rossa di Forte dei Marmi nel 1915.

196 La xilografia originaria utilizza la tavoletta di legno duro (pero, ciliegio, bosso) tagliato nel senso della fibra (legno di filo). Gli strumenti usati per incidere sono un coltellino e vari tipi di sgorbia; la xilografia utilizza il segno in rilievo risultante dallo scavo dei bianchi; cfr. Maltese 2014, p. 263.

197 Cfr. Pisa 1998, p. 10; sono poche le testimonianze xilografiche pisane rintracciabili e databili ai primi del Novecento, fra queste figurano quelle di Pizzanelli.

198 *Ibidem*.

adottato è molto diverso e distante da quello più morbido ed elegante dei cuoi.

Nella copertina del libro di poesie di Ottorino Checchi (fig.4.14), il nome dell'autore ed il titolo sono inseriti in una cornice floreale entrando a far parte della raffigurazione e sono stati incisi sul medesimo blocco di legno insieme ad alcune figure di tono fiabesco. Queste ultime rappresentano personaggi immaginari, figure femminili in groppa a cavalli che, a loro volta, sembrano cavalcare le nubi. Invece sul lato destro della copertina, Pizzanelli ha inserito elementi vegetali e zoomorfi in stile Liberty ed un piccolo satiro o centauro in basso sulla destra, che si potrebbe ipotizzare un tributo all'amico Spartaco Carlini. Sia la copertina che la quarta sono stampate su carta colorata rendendo così l'immagine più incisiva.

In altre xilografie riscontriamo l'influenza di Chini e Nomellini: le figure femminili sono collocate in rigogliosi giardini o vicino a fronde di alberi che ricordano molto le forme e moduli di impostazione Liberty, come in *Canzonetta color di rosa* (fig.4.17) e *La lettera* (fig.4.18), in un segno meno definito e raffinato.

Sono presenti altre figure femminili che, a differenza delle precedenti, sono collocate in ambienti privi di un fondale scenico definito, come in *La canzone del vento* (fig.4.19), dove la donna, sensuale e provocante, sembra impegnata in una danza esotica. L'artista riesce a farci cogliere quel clima spensierato e allegro che prende vita nei momenti di convivialità come nella xilografia intitolata *Ad una sorellina* (fig.4.20): le due fanciulle sedute sul prato sono rappresentate con delle vesti di fine Ottocento, le attività femminili, tra cui il ricamo a cui sono intente, sembrano evidenziare l'appartenenza a una classe privilegiata; il richiamo è ad atmosfere di scuola macchiaiola che ritroviamo in alcuni

dipinti dell'artista. Pizzanelli sembra abbia voluto adottare un segno molto più sintetico, più asciutto e marcato, non si preoccupa di rifinire il lavoro e a dominare sono le macchie di colore, il bianco e nero in forte contrasto. I soggetti sono incisi mediante un segno forte e sommario, dalla *silhouette* stilizzata; gli stessi volti sono appena accennati ma, nonostante questo, riesce a farci assaporare quell'aria rilassata e gioiosa che caratterizza la maggior parte di queste xilografie.

Volti che possono addirittura risultare in parte mancanti come nella stampa dal titolo *Piccola elegia di Carnevale* (fig.4.21). Di sicuro l'ambientazione è locale; lo sfondo potrebbe essere sia il lago che il mare con le Apuane alle spalle. L'attenzione dell'osservatore è richiamata dallo sfarzoso abito, ricco e abbondante di pieghe e drappeggi, per spostarsi poi alla ricerca del volto che però appare solo per metà e per di più nascosto da una mascherina. Con questa incisione l'artista è riuscito felicemente a esprimere quel sentimento di evasione dalla realtà tipico del carnevale e che consente all'individuo, anche se per poco tempo, di poter indossare i panni di qualcun altro e di buttarsi dietro le spalle le pene della vita. Esprimendo così l'idea e l'intenzione di Ottorino Checchi, la sintonia tra il segretario comunale e Pizzanelli è stata felicemente raggiunta nella poesia *Piccola Elegia di Carnevale*, quartine a rima incrociata:

Metti la maschera al volto
che ti nasconda le amare
pieghe: la vita è scherzare
al resto non dare ascolto!

Metti la maschera stretta

ed infarinati bene
e nessun legga le pene
dell'anima tua si gretta

[...]

e nel finale

[...]

E godi senza frenarti,
che finalmente una volta
d'aver la maschera tolta
possa sul serio vantarti ...

Ma quando la lodoletta
ricanti i suoi bei pispigli
e l'Alba schiuda i suoi cigli
e si riaccenda ogni vetta

rientrare in te ti conviene
posar la maschera scaltra
e mascherarti con l'altra
di una persona per bene...¹⁹⁹

In altre incisioni ritornano temi del mondo animale che l'artista ha già

199 Cfr. Checchi 1918, pp. 9-12; trattasi di una pubblicazione rara e difficilmente reperibile ma è stato possibile visionare il testo e le xilografie, grazie alla gentile concessione della copia presente nell' AFP; non è stato inserito il testo integrale di *Piccola Elegia di Carnevale* ma solo alcune quartine ritenute le più significative della poesia per la comprensione della xilografia, (str. 1, vv. 1-4; str. 2, vv. 5-8; str. 15, vv. 57-60; str. 16, vv. 61-64; str. 17, vv. 65-68).

precedentemente utilizzato nei manufatti in cuoio, come in *Rondinetta* (fig.4.22) e *Canto di una mattina d'Aprile* (fig.4.23) dove gli uccelli sono stati realizzati grazie a pochi segni mentre il bianco serve a mettere in risalto i volatili.

Ma Pizzanelli ricorre ad altre forme animali che il Liberty ha riportato in auge, come molluschi, rettili ed insetti.²⁰⁰ In questo caso troviamo, nel foglio di guardia anteriore che precede il frontespizio (fig.4.24), una chiocciola cavalcata da un bambino, simile a un folletto o a uno spiritello a richiamare i toni fiabeschi e onirici della copertina; chiocciola che ritorna anche nella quarta di copertina, ultima xilografia, come a chiudere un ciclo, nel quale l'artista pone fine alle liriche con un aforisma (fig.4.25)²⁰¹.

In *Piccola storia di ogni giorno* (fig.4.26) si rappresenta l'incontro tra due innamorati che si abbracciano stringendosi per suggellare il loro amore, nato in una notte di primavera, lungo la riva del mare, tanto che, in lontananza, dietro la coppia fusa in un unico blocco figurativo si intravede la vela di una imbarcazione.

In *Maggiolata* (fig.4.27) è ritratta una figura femminile apparentemente divisa tra infanzia e gioventù. Le ciocche dei capelli incorniciano i lineamenti dolci e paffuti di una bambina dagli occhi grandi, spalancati dalla curiosità e dalla meraviglia della vita. La spensieratezza infantile sembra svanire nel lato destro dove i lineamenti sono più marcati e definiti, lo sguardo languido e malinconico e i capelli, ormai lunghi, sono intrecciati e composti, come per sottolineare la negazione della

200 Cfr. M. Fochessati - G. Franzone, *La linea e l'ornamento. Le arti applicate*, in Forlì 2014, p. 85.

201 La chiocciola è un elemento figurativo ricorrente nella letteratura per ragazzi; in particolare nel *Il libro dei viaggi* di Luigi Barzini, illustrato con fregi da Duilio Cambellotti, è presente l'immagine di un bambino che osserva il piccolo animale invertebrato.

spontaneità perduta. In questa xilografia si rende l'idea dell'adolescenza come fase di passaggio, di stallo, in cui non si è ancora abbandonato il bambino, ma non si è neppure pronti ad accettare l'adulto che avanza.

In *Versilia* (fig.4.28) ritorna il caro paesaggio costellato di pini inclinati dal vento e dalle Apuane in lontananza. Il luogo sembra osservato da una prospettiva rialzata e mostra dei caratteri paradigmatici e immediatamente riconducibili alla Versilia.

Unica incisione nel libro di Checchi che si discosta dalle altre è “*Stelle in trincea*” (fig.4.29) in quanto accenna al tema della Grande Guerra.

In primo piano emerge la sagoma di un soldato che sembra immaginare o ricordare una vita nei campi, di duro lavoro ma anche di soddisfazioni. Si può ipotizzare che il militare stia vivendo un momento intimo, personale, di riflessione sul senso di precarietà e di solitudine causato dalla guerra; il gesto di tenere le mani in tasca sembra voler amplificare questo momento di raccoglimento interiore. Non troviamo traccia dello scenario crudo e violento scatenato dalla prima guerra mondiale, i forti sentimenti di disperazione e di atrocità legati al conflitto sono mitigati. Riportiamo il testo della lirica *Stelle in trincea* per una maggiore comprensione della xilografia:

Poi che la notte accesi ha ormai di stelle
tutti gli archi del cielo e il loro argento
specchiato hanno torrenti e fontanelle,

nell'ombra ogni uomo odora forte il vento
d'aprile, a piene nari, avidamente,
cogliendo a volo il frullo di un lamento.

[...]

Pensa: I miei buoi chi mai li condurrà?
E il solco, pensa, chi farà profondo?
E la spiga chi sa se nascerà?...

Non questa, pensa, in cui tutto mi affondo
e che sanguina e pute è pur mia terra,
la terra che fu il mio piccolo mondo?...

E questa pena perché allor mi serra
il cuore? e questa volontà di pianto
perché la gola e l'anima mi afferra?

E le stelle perché palpitan tanto?...

[...]

Poi si riabbassa; china il capo giù;
si appoggia e dorme... e un ridere di stelle
gli appare in sogno... e non si duole più...

Fide veglian per lui le sentinelle²⁰².

La xilografia *Stelle in trincea* testimonia la notevole differenza tra gli artisti che hanno partecipato in prima persona all'evento bellico e quelli che, come Pizzanelli, hanno vissuto indirettamente la Grande Guerra.

La drammaticità della prima guerra mondiale spinge gli artisti a rappresentare, con le immagini, il loro triste vissuto trasportandolo in scene di chiara ed evidente lettura. Essi abbandonano la strada della

202 Cfr. Checchi 1918, pp. 77-78; *Stelle in trincea*, (str. 1, vv. 1-3; str.2, vv. 4-6; str. 4, vv. 11-13; str. 5, vv. 14-16; str. 6, vv.17-19; str. 9, vv. 27-30).

ricerca formale a favore di un canone figurativo maggiormente aderente alla realtà²⁰³. Nelle espressioni figurative del dramma bellico rivestono importanza anche i taccuini e i ritagli di carta sui quali gli artisti arruolati annotano in diretta le emozioni raffigurando, con immagini private e intime, l'esperienza vissuta in quel preciso istante²⁰⁴.

Fra i primi artisti a partire volontari troviamo Anselmo Bucci²⁰⁵ e Gino Barbieri, entrambi contemporanei di Pizzanelli. Con disegni e xilografie hanno saputo rappresentare immagini dettagliate del fronte tanto da diventare racconti, reportage di guerra.

Bucci si arruola nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti; l'artista, grazie a questa esperienza di guerra, trasferisce il proprio vissuto sulle lastre, punte secche raccolte nella serie *Croquis du front italien* che sono il frutto delle sue osservazioni al fronte dal 1915 al 1917²⁰⁶. Quello che colpisce di queste immagini è sicuramente l'attenzione rivolta alla figura umana, ai sentimenti quali la sofferenza e coraggio, lasciando invece poco spazio al paesaggio e all'ambientazione. E' un linguaggio prosaico fatto di segni rapidi e brevi con i quali l'artista riesce a suggerire l'impressione del movimento. Tipici in questo senso sono le numerose immagini dei soldati ciclisti in sella alle biciclette come in *Vite* (fig.4.30) e *Partenza* (fig.4.31)²⁰⁷.

Barbieri, fedele alle lezioni di De Carolis, si dedica all'attività

203 Cfr. N. Marchioni, "L'arte della guerra" in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi*, in Firenze 2005, pp.31-32.

204 *Ibidem*.

205 Anselmo Bucci (Fossombrone 1887-Monza 1955); incisore, pittore e scrittore si forma all'Accademia di Brera con Boccioni e nel 1906 compie un viaggio a Parigi con Dudreville nel quale si dedica interamente all'incisione. Nel 1914 torna in Italia per arruolarsi e nel 1920 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1925 aderisce a Novecento, per poi distaccarsene in un secondo momento e dedicarsi all'attività di scrittore e giornalista; cfr. Viareggio 2014a, p. 143.

206 Cfr. N. Marchioni, "L'arte della guerra" in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi*, in Firenze 2005, pp. 30-42.

207 *Ibidem*.

xilografica direttamente sul campo di battaglia, descrivendo i rari momenti in cui i soldati non combattono ma condividono il riposo e sentimenti di fratellanza. Anche se per pochi attimi, i soldati si dimenticano della guerra per sentirsi parte della società civile. In *Soldati che acquistano frutta* (fig.4.32) e *Soldati che scrivono e leggono* (fig.4.33), il virtuosismo appreso dal maestro, si contamina con uno stile più ruvido ma veritiero e realistico²⁰⁸.

Diversamente da Bucci e Barbieri, Lorenzo Viani affronta il tema della guerra in modo ancora più incisivo e tagliente. Arruolatosi nel 1916 trascorre alcuni mesi a Genova dove impiega il suo tempo facendo disegni e dipinti ma con la partenza per il fronte del 1917 l'artista muta atteggiamento. In *La guerra* (fig.4.34), la figura allegorica della morte è rappresentata da una donna incurvata dal peso della falce e grazie allo sfondo rosso emerge la cruda drammaticità della situazione; il tema del dramma e del terrore ritorna con la stessa intensità in *Fante a riposo* (fig.4.35), dove il soldato è in completo isolamento, la posizione della testa, poggiata sulle ginocchia, sembra suggerire il senso di disperazione e sconforto che il militare sta provando²⁰⁹.

Rispetto alla produzione xilografica dei colleghi in quegli stessi anni, quella di Pizzanelli, pur raggiungendo alti livelli tecnico-stilistici, è costituita da un repertorio limitato e non si conosce la ragione di tale scarsità. Si potrebbe forse ipotizzare che le opere siano andate perdute durante la guerra, oppure che la scelta di aver utilizzato una linea decisa, stilizzata, tipica delle sue xilografie, lo abbia allontanato troppo da quella morbida e delicata dei cuoi decorati, grazie ai quali ha ottenuto fama e riconoscimenti proprio per lo stile raffinato e garbato, in pieno modernismo.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

5. La pittura

5.1. Versilia: alla ricerca dell'Eden (1916-1924)

Ferruccio Pizzanelli, come altri esponenti dello stile Liberty in Italia, quali Galileo Chini in misura maggiore, esprime lo spirito modernista dimostrando versatilità e capacità di applicazione nelle più svariate discipline e arti. Negli anni tra il 1916 ed il 1924 si trasferisce a Torre del Lago dove, oltre a proseguire l'attività del cuoio che lo vede impegnato in diversi eventi, si dedica anche alla pittura. E' ragionevole pensare che l'artista abbia deciso di spostarsi in questo ambiente stimolante dal punto di vista artistico-culturale nel quale, da molti anni, convivono ed esercitano alcuni pittori che sono soliti riunirsi intorno alla figura carismatica di Giacomo Puccini. La terra del grande compositore è riuscita ad esercitare su di essi un fascino particolare; il maestro rappresenta un forte richiamo e, per ovvie ragioni, molti si trasferiscono in questa cittadina lacustre.

Nei primi anni del Novecento è facile trovare in Versilia pittori anche stranieri, che durante il soggiorno tessono una tela di relazioni e ricerche con altri colleghi²¹⁰. Personaggi, come Adolf von Hildebrand, Arnold Böcklin, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli, Galileo Chini ed il gruppo dei pittori che ruotano intorno alla figura di Giacomo Puccini, sono un evidente richiamo per il nostro artista. Quando Ferruccio Pizzanelli giunge sul lago è già abbastanza famoso, avendo frequentato ambienti aperti al progresso e alle novità nel campo delle arti applicate come l'Esposizione Internazionale del Sempione a Milano e la VII Biennale veneziana dove ha raggiunto ottimi risultati.

210 Cfr. S. Spinazzè, «Una fase di nuove energie»: gli anni toscani di Umberto Boccioni, in Lucca 2014, p. 20.

Inizialmente il “Club la Bohème”, lontano da finalità artistico culturali, è una congrega che si riunisce per condividere passatempi tradizionali come la caccia e la pesca, il buon vino ed il gioco delle carte, in sostanza per legare un gruppo di persone in cerca di divertimento e avventura ²¹¹. La sede del Club è il famoso capanno di *Gambe di merlo* (fig.5.1), una modesta baracca con il tetto di falasco che vede la presenza di numerosi pittori, testimoniata anche dalla lapide apposta sulla facciata di villino Tommasi a Torre del Lago²¹²:

XXIV APRILE MCMXXVII

IN QUESTO EREMO - CONSACRATO ALL'ARTE DEI PITTORI

FRANCESCO FANELLI - RAFFAELLO GAMBOGI

PLINIO NOMELLINI - FERRUCCIO PAGNI

ANGELO TOMMASI

GLORIOSO SUPERSTITE DEI “MACCHIAIOLI”

CREÒ OPERE IMPERITURE - CHE GLI DIEDERO FAMA MONDIALE

E MORÌ IL XV OTTOBRE MCMXXIII

TORRE DEL LAGO — IN QUESTO MARMO ONORANDO SI ONORA

RICORDANDO AI FUTURI — I CINQUE “BOHÈMIENS” LIVORNESI

CHE ALLIETARONO IL SOGGIORNO

E ISPIRARONO LE PIÙ BELLE MELODIE

AL MAESTRO DI CUI QUI TUTTO PARLA

IVO SENESI ²¹³

Come afferma Carlo Ludovico Ragghianti, la congrega vedeva «alcuni pittori visitanti, come Galileo Chini da Firenze, Llewellyn Lloyd e

211 Cfr. G. Bacci di Capaci, *I pittori del Lago*, in Seravezza 1998, p. 12.

212 Cfr. C. Paolicchi, *Il lago di Puccini: appunti fra storia e memoria*, in Seravezza 1998, p. 30.

213 Cfr. E. Dei, *Il paesaggio silente del lago*, in Belluomini Pucci - Borella 2003, pp. 124-125.

Antonio Antony De Witt da Livorno, Spartaco Carlini, Amedeo Lori e Ferruccio Pizzanelli compagno di Nomellini, da Pisa; si dice d'altri, ancora da censire»²¹⁴. Da ciò si deduce quanto sia stato importante frequentare questa località nella quale alcuni soggiornavano stabilmente ed altri, di tanto in tanto, vi si recavano per confrontarsi artisticamente. La presenza di Pizzanelli è stata inizialmente occasionale ma, in un secondo momento, consapevole di inserirsi in un contesto autorevole, decide di trasferirsi fino al 1924. In questo luogo, musicisti, poeti, pittori aspiravano ad essere parte attiva nel rinnovamento del panorama artistico-culturale.

A fine Ottocento Torre del Lago diventa meta prediletta per molti artisti, ma non è considerata ancora parte della Versilia, quel luogo di villeggiatura che oggi conosciamo. E' una località poco frequentata, quasi inviolata che riesce ad affascinare sia per la sua naturalezza sia perché rappresenta il luogo ideale dove poter dipingere. In questo borgo trovano un'atmosfera rilassante che viene trasferita nei dipinti, pervasi da una luce smorzata, melanconica, mai abbagliante.

Il pittore livornese Ferruccio Pagni giunge a Torre del Lago nel 1890, facendo da pioniere nella scoperta di questa cittadina, attirato da un paesaggio ancora intatto dove si respirano atmosfere tenui e sommesse²¹⁵. E' spinto sia dalla speranza di far fortuna, per cercare di rimpinguare la borsa sempre al verde, sia dalla ricerca del contatto

214 Cfr. Ragghianti 1975, p. 7.

215 Ferruccio Pagni (Livorno 1866-Torre del Lago 1935); pittore allievo di Giovanni Fattori e Silvestro Lega, si trasferisce a Torre del Lago nel 1890 e lì fonda con Giacomo Puccini il Club la Bohème. Nel 1893 organizza a Viareggio la I Esposizione d'Arte Moderna e nel 1900 esegue con Plinio Nomellini gli affreschi di casa Puccini a Torre del Lago. Esponente della corrente ribelle dei così detti *impressionisti dei risotti gialli*, porterà il verbo fattoriano fino in Argentina dove fonda la Scuola di Belle Arti Leonardo da Vinci dal 1904 al 1917. Cfr. Seravezza 1998, p. 159.

diretto con la natura²¹⁶. Pagni è un artista che ama dipingere all'aria aperta, immerso nella natura e la sua produzione pittorica è costellata da numerose vedute del lago, albe e tramonti che rappresentano la fonte di ispirazione per la maggior parte dei suoi dipinti. Diventa uno degli specialisti del paesaggio, descritto servendosi di mezze luci e colori soffusi. La rappresentazione della natura che lo circonda è così importante che l'artista esclude volontariamente la presenza della figura umana. Ciò che gli interessa è il paesaggio, il vero ed assoluto protagonista della scena come si vede in *Canale di Torre del Lago* (fig.5.2).

Nei dipinti di Pagni possiamo intravedere un tentativo di rinnovamento: la partenza è ancora il naturalismo, il verismo del paesaggio così come il maestro Fattori ha insegnato a molti suoi allievi, per giungere in un secondo momento ad una rappresentazione del mondo naturale emotivamente più ricca di suggestioni.

Raffaele Monti afferma che Pagni riesce a caricare la visione della realtà con uno stato d'animo forte ed intenso così da raggiungere una visione non-realistica ma onirica della natura in cui però «le trappole del simbolico sono evitate con abilità»²¹⁷.

Sono gli anni nei quali artisti e letterati abbandonano le città, preferiscono isolarsi in un ambiente incontaminato, selvaggi, poco conosciuti, in sintonia con la tendenza inaugurata dai preraffaelliti inglesi di ricercare in luoghi isolati un eden incontaminato. Sicuramente ad attrarli nel piccolo borgo di Torre del Lago può essere stato, oltre al fascino della natura, anche quel sentimento decadente condiviso da molti artisti e letterati dell'epoca che preferiscono estraniarsi dal mondo

216 Cfr. G. Bacci di Capaci, *I pittori del Lago*, in Seravezza 1998, p. 16

217 Cfr. G. Bacci di Capaci, *Ferruccio Pagni e Francesco Fanelli*, in Seravezza 1998, pp. 33-37; Monti 1991, p. 69.

per vivere in solitudine²¹⁸. L'esempio più evidente è quello del poeta Giovanni Pascoli che lascia la città per insediarsi a Castelveccchio, in quel nido dove l'unico rimedio al male consiste nel rifugiarsi nel puro sentimento, nella solitudine in contatto più stretto con la natura, sentita come unica fonte di consolazione e come luogo simbolico dove poter rivivere la propria innocenza perduta definitivamente.

Nel 1891 Pagni convince Giacomo Puccini a prendervi la residenza e in questo modo prende il via una produzione d'arte che vede coinvolti i pittori livornesi, ricordati nella lapide, come Francesco Fanelli²¹⁹, Angiolo e Ludovico Tommasi²²⁰, Raffaele Gambogi²²¹, Plinio Nomellini ed altri come Amedeo Lori che frequenta il compositore negli anni fra il 1898 ed il 1899.

Torre del Lago rappresenta la fuga dalla città per vivere in un luogo

218 Cfr. M. Ciccuto, *Dal paesaggio naturale all'immagine lirica: percorsi della pittura del Lago*, in Seravezza 1998, pp. 21-24.

219 Francesco Fanelli (Livorno 1869-Bagno a Ripoli 1924); pittore allievo di Giovanni Fattori alla Scuola Libera del Nudo, frequenta Silvestro Lega alla Trattoria del Volturno. Nel 1893 partecipa alla I Esposizione d'Arte di Viareggio organizzata da Pagni e nel 1897 esegue gli affreschi a Villa Orlando a Torre del Lago e quelli di Villa Ginori alla Piaggetta. Nel 1919 frequenta l'Accademia degli Zeteti con Puccini, Moses Levy, Pagni e Viani; cfr. Seravezza 2001, p. 181.

220 Angiolo Tommasi (Livorno 1858-Torre del Lago 1923); pittore, allievo di Silvestro Lega e frequentatore di Fattori e Signorini, si trasferisce a Firenze nel 1885. Vince la medaglia di bronzo all'Exposition Universelle di Parigi nel 1889 e si trasferisce a Torre del Lago nel 1895-1896 dopo la morte di Lega. Nel 1902, dopo un viaggio in Patagonia, fonda la scuola di pittura e disegno per signorine a Livorno, in Via degli Olandesi; cfr. Seravezza 1998, pp. 45-48; Seravezza 2001, p. 191.

Ludovico Tommasi (Livorno 1866-Firenze 1941); pittore, frequenta il Conservatorio di Firenze dove si diploma in violino. Allievo di Silvestro Lega espone nel 1904 con il gruppo dei secessionisti che contestano la Promotrice fiorentina. Nel 1906 fa parte del gruppo *La Giovine Etruria* e partecipa con sei opere all'Esposizione Nazionale d'Arte di Milano. Nel 1912 inaugura con Carlo Raffelli a Firenze la *Scuola libera dell'Acquaforte*; cfr. Seravezza 2001, p. 192.

221 Raffaello Gambogi (Livorno 1874-1941); pittore allievo di Giovanni Fattori alla Scuola Libera del Nudo, sposa nel 1898 la pittrice Elin Danielson che nel 1900 vince la medaglia di bronzo all'Exposition di Parigi. L'anno successivo dopo un viaggio in Europa da i primi segni di squilibrio e da quel momento vive a Volterra per potersi curare. Nel 1930 Nomellini e Panerai gli organizzano una mostra personale a Firenze nella Galleria Cavalesi e Botti; cfr. Seravezza 2009, pp. 242-243.

ancora tutto da scoprire, pertanto il genere preferito è la pittura di paesaggio nella quale la campagna raffigurata è la musa ispiratrice anche se invece in altri artisti, come Angiolo Tommasi e in *Lavandaie sul lago* di Francesco Fanelli (fig.5.3), si registra ancora la presenza di quel mondo semplice fatto di contadine e lavandaie.

Tuttavia, ognuno di questi pittori riesce a mantenere una propria individualità in quanto a Torre del Lago non c'è stata una vera e propria scuola. La continua mobilità e alternanza di artisti che ruotano intorno alla figura del Maestro Puccini, in una sorta di religione culturale, determina una “nuova sacralità” per tutto quell’ambiente lacustre incontaminato²²².

Sul lago giunge nel 1902 anche Plinio Nomellini. L'artista da qualche anno ha cambiato tecnica, ha abbandonato il realismo della scuola macchiaiola a favore di un nuovo linguaggio, rinnovato su esempi stranieri, francesi in particolare, di cui si è fatto portatore e interprete il pittore Alfredo Müller. Quest'ultimo in Francia ha scoperto il nuovo impressionismo e quando torna in Italia decide di partecipare alla Promotrice fiorentina del 1990-1991 insieme a Gordigiani e Nomellini²²³. La mostra è diventata celebre per la ripulsa che colpisce Giovanni Fattori quando vede le opere dei suoi allievi. Infatti preoccupato per il tradimento effettuato da parte dei suoi, il Maestro nel 1891 scrive una lettera nella quale esorta i suoi studenti a riprendere la strada smarrita. Fattori spiega il motivo per il quale ha riunito tutti i quadri in una unica sala, cioè vuole dimostrare a loro una certa omogeneità di fondo nei dipinti, nei quali è stata perduta la propria individualità a favore di una supremazia del colore che ha finito per

222 Cfr. G.Bacci di Capaci, *I pittori del Lago*, in Seravezza 1998, pp. 17-18.

223 Cfr. Monti 1985, p. 153.

rendere tutti uguali ²²⁴.

In realtà questo “tradimento” ha sortito effetti positivi perché il seme del neo impressionismo importato da Müller viene assorbito dalla scuola livornese che preferisce sperimentare i valori cromatici piuttosto che perpetuare il solido impianto disegnativo che era stato sino a quel momento l'elemento primario della tradizione toscana.

Ferruccio Pizzanelli quando giunge sul lago trova la presenza di alcuni orientamenti artistici composti da pittori post-macchiaioli che tentano di superare la lezione della macchia mantenendo una propria autonomia di linguaggio ed anche la presenza di artisti più audaci come Nomellini che, abbracciato il divisionismo, sperimenta le potenzialità di questa tecnica innovativa nella quale si accostano i colori puri, applicati sulla tela con tratti di pennellate filamentose. Nomellini realizza una serie di dipinti nei quali si mette alla prova con le varie possibilità offerte dalla luce e dai colori per rappresentare il vero e gli effetti della luce del sole; strumenti con i quali riesce ad esaltare i temi legati al simbolismo come in *Ninfa rossa*, *Colonna di fumo* (fig.5.4), *La nave corsara* (fig.3.39). La poetica simbolista è presente pure in altri dipinti dove sembra di ritrovare quella atmosfera lacustre tipica di Torre del lago come in *Sinfonia della Luna* (fig.5.5), o in *Luna di ottobre* del 1900 circa o come in altri, sempre di questi anni, come *San Rossore*, *Tramonto a Torre del Lago*.

Lo studioso Benzi afferma che uno dei maggiori filoni culturali da cui il Liberty ha desunto i contenuti estetici sia stato proprio il simbolismo in cui le forme artistiche hanno espressioni sintetiche ed allusive. Sono composte e regolate da ritmi, cadenze e ondulazioni cosmiche che rappresentano il qualcos'altro, l'alternativa al mondo reale che ora si

224 *Ibidem*.

intende superare²²⁵.

In Italia esistono diverse linee di ricerca artistica che sembrano preannunciare la grande diffusione del Liberty, addirittura risultano anticipare il gusto e lo stile modernista. Una di queste è composta dai pittori divisionisti come Previati²²⁶, Segantini²²⁷ o scultori come Bistolfi²²⁸. Sono i primi esponenti di questo nuovo gusto, dei precursori. Nei loro dipinti possiamo notare la preferenza per una elaborazione pittorica eseguita con ritmi lineari e ritmi ondulati e nello stesso tempo rintracciare anche i contenuti estetici legati proprio al nuovo gusto europeo come nel *Paesaggio di Savognino* del 1886 di Giovanni Segantini o *Nel prato* (fig.5.6) di Gaetano Previati del 1889-1890.

225 Cfr. F. Benzi, *L'Italia Liberty tra la pittura e le altre arti*, in Roma 2001, p. 39.

226 Gaetano Previati (Ferrara 1852-Lavagna 1920); pittore padre del Divisionismo esordisce con opere dal tema patriottico e risorgimentale, tradendo così la sua formazione tradizionale alla Scuola di Belle Arti di Ferrara, da Amos Cassioli a Firenze e a Milano da Giuseppe Bertini. Tra il 1880 e il 1890 tra problemi di salute e difficoltà economiche, superate nel 1898, quando ottiene un contratto con Alberto Grubicy, afferma la sua tecnica divisionista con opere contestate a Milano (Maternità 1881), ma molto apprezzate a Parigi. Teorizza il Divisionismo nel 1905 nello scritto *La tecnica della pittura*, nel 1905 e 1906 nei *Principi scientifici del divisionismo* e nel 1913 con *Della pittura: tecnica e arte*; cfr. Forlì 2014, p. 389.

227 Giovanni Segantini (Trento 1858-Maloja 1899); pittore formatosi all'Accademia di Brera, nel 1879, al suo esordio conosce il gallerista Vittore Grubicy De Dragon, teorico del Divisionismo e tramite culturale con il pointillisme francese, che lo converte subito alla tecnica moderna. Tra il 1880 e il 1886 vive in Brianza e si dedica ai temi pastorali propri della poetica di Millet. A questa prima fase divisionista segue una conversione ideista vicina al clima delle secessioni esplicita nell'opera *Angelo della vita*. Il tema della maternità, affrontato ripetutamente nel corso della sua carriera, diviene ora un tema mistico, un onirico connubio con la natura; cfr. Forlì 2014, p. 393.

228 Leonardo Bistolfi (Casale Monferrato 1859-Torino 1933); scultore fondamentale per l'interpretazione dello stile floreale e secessionista nella statuaria funebre e monumentale, si forma nel clima scapigliato dell'Accademia di Brera tra il 1875 e il 1878, anno in cui si trasferisce a Torino per studiare con O. Tabacchi. Lì conosce G. Cena e A. Rodin ed elabora un linguaggio evocativo di un'al di là sublime reinterpretato in chiave positivista palesato in opere come *La Bellezza della morte* e *Il Dolore confortato dalle memorie*. Cofondatore della rivista "L'arte decorativa", si afferma nel 1900 all'Esposizione Universale di Parigi e nel 1902 all'Esposizione di Torino, divenendo il più importante scultore d'inizio Novecento in Italia con il gruppo *Il Sacrificio* posto in opera al Vittoriano; cfr. Forlì 2014, p. 360.

Ma esiste anche un'altra linea anticipatrice che è quella legata alla figura di Nino Costa e al movimento da lui fondato “In Arte Libertas”. Nelle sue pitture di paesaggio il pittore trasporta il senso spirituale ed interiore della natura che risulta avvolto da un senso di mistero.

Infine ci sono gli artisti italiani che vivono a Parigi la maggior parte del loro tempo, come Boldini e De Nittis, che adottano una linea sciabolata con figure che sembrano scaturire da fiamme guizzanti²²⁹.

Quindi come sostiene Bacci di Capaci:

Livorno e tutta la costa tirrenica, fino all'alta Versilia, [...], stava costituendosi centro di rilevante civiltà intellettuale, terreno di incontri e di scambi, ricco di presenze culturali [...]. Proprio in quella zona della Toscana occidentale si registravano sullo scorcio del secolo le vitalissime presenze di personaggi chiave del panorama letterario ed artistico italiano²³⁰.

Si può affermare che il lago, grazie alla presenza di Giacomo Puccini e di Gabriele D'Annunzio che soggiorna nel 1906 nella vicina Marina di Pietrasanta, consente a tutti gli artisti di intraprendere una serie di conoscenze e frequentazioni molto stimolanti, nate in un clima di cultura letteraria artistica e musicale fuori dal comune. Nei primi decenni del Novecento a Viareggio troviamo Spartaco Carlini, Moses Levy, Lorenzo Viani che, insieme a politici e uomini di cultura, si sono riuniti nella “Repubblica di Apua” fondata dal poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi intorno al 1910²³¹.

Per Pizzanelli è fondamentale la lezione divisionista di Plinio Nomellini

229 Cfr. F. Benzi, *L'Italia Liberty tra la pittura e le altre arti*, in Roma 2001, pp. 28-36.

230 Cfr. G. Bacci di Capaci, *I pittori del Lago*, in Seravezza 1998, p. 14.

231 Cfr. G. Pieraccini, *La società dello spettacolo*, in Serafini 2004, p. 15.

che sul lago arriva nel 1902, dopo aver lasciato Genova e quella di Galileo Chini che si trova nella vicina Viareggio dove è solito soggiornare durante le vacanze estive. La presenza di entrambi è stata determinante nel percorso artistico di Pizzanelli, dal momento in cui si è trovato a collaborare insieme ad essi nella *Sala dell'Arte del Sogno* alla VII Biennale veneziana.

Sicuramente Pizzanelli sarà rimasto affascinato dalla cittadina balneare aperta alla modernità, il cui profilo urbanistico viene ridisegnato in questi anni. Nascono nuovi alberghi e tipologie architettoniche di gusto eclettico e Liberty, soprattutto nei viali a mare dove l'amico Chini si applica nella decorazione delle facciate con l'introduzione ornamentale delle ceramiche. Galileo Chini realizza numerose decorazioni ornamentali di impronta classica con fanciulli e ghirlande di fiori accompagnati da movimenti sinuosi e geometrici e da elementi esotici più legati al nuovo gusto Liberty che Pizzanelli ha necessariamente visto nel suo soggiorno in Versilia.

5.2. Il Simbolismo nella pittura di Pizzanelli (1915- 1918)

Sulle coste versiliesi, durante la stagione estiva, si inaugurano alcune mostre legate agli eventi bellici e, proprio negli anni tra il 1915-18, Pizzanelli partecipa ad alcune attività espositive che non hanno subito arresto nonostante la guerra. Anzi queste ultime si alimentano grazie alla fioritura di molte iniziative volte a sostenere le famiglie dei soldati per i quali si raccolgono fondi, come nell'Esposizione Permanente d'Arte del 1915 organizzata da Luigi Salvatori nel Regio Casino di Viareggio nella quale partecipa anche il pittore Moses Levy²³².

Negli articoli dei giornali locali, “La Gazzetta della Riviera” e “L'Eco

232 Cfr. E. Lorenzetti, *Moses Levy, o delle sue radici*, in Seravezza 2002, pp. 56-57.

Versiliese” del 1915, “La Gazzetta della Riviera” del 1916, “Viareggio Estiva” del 1917, è possibile rintracciare notizie riguardanti alcune iniziative alle quali partecipano numerosi artisti²³³.

Nel 1916 vengono organizzati alcuni eventi per raccogliere fondi a favore della Croce Rossa come la Mostra nazionale d'arte a Sarzana (fig.5.7), per la quale Emilio Mantelli realizza il manifesto per pubblicizzare il posto di ristoro (divenuto ormai famoso tra i dottori che dirigono i treni attrezzati della Sanità Militare e della Croce Rossa) e quella di Forte dei Marmi; quest'ultima in particolare riguarda Pizzanelli. Il neo-sindaco Achille Franceschi organizza la mostra, coadiuvato da un comitato organizzatore composto da Ottorino Checchi, in veste di segretario comunale e da Luigi Salvatori²³⁴. Quindi si può affermare che, proprio grazie a queste eventi espositivi, Pizzanelli abbia avuto l'opportunità di conoscere l'avvocato Ottorino Checchi con il quale nel 1918 collabora, con una serie di xilografie, nell'illustrazione del libro di poesie *Il Convegno dei Sogni, poemetti e liriche*.

Ferruccio Pizzanelli figura tra gli artisti che, classificati per scuole e tendenze, partecipano alla collettiva nel luglio del 1916 presso i locali della scuola elementare. Tra questi Fanelli, Gemignani, Giuseppe Viner²³⁵ ed altri più giovani artisti come Viani, Levy, Müller oltre a Umberto Prencipe²³⁶. Quindi grazie all'elevato numero di artisti partecipanti ed al riscontro positivo da parte del pubblico, il comitato organizzatore decide nel 1917 di realizzare, sempre a Forte dei Marmi,

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Cfr. T. S. Lodispoto, *L'attività espositiva toscana di Umberto Prencipe*, in Lucca 2014, p. 41.

²³⁵ Giuseppe Viner (Seravezza 1875-Versilia 1925); pittore paesaggista passa da una maniera macchiaiola propria dei suoi esordi ad uno stile divisionista aderendo così al Modernismo; cfr. Seravezza 2001, p. 193.

²³⁶ Cfr. A. Belluomini Pucci, *Viareggio e il Futurismo. La Pittura d'Avanguardia Italiana*, in Viareggio 2009, p. 28; T. S. Lodispoto, *L'attività espositiva toscana di Umberto Prencipe*, in Lucca 2014, p. 41.

un' altra rassegna, la II Mostra d'arte moderna, che ospiterà opere delle diverse tendenze operanti in Italia in quegli anni²³⁷.

Nel 1916 Pizzanelli partecipa alla Mostra Pro mutilati di Pisa nella quale presenta, oltre alle già citate xilografie bicrome e pannelli in cuoio, anche numerosi pastelli e quadri ad olio:

Fiume morto, Sull'Arno, Intrecciando fiori, L'isola della melanconia, e specialmente Sogno di una notte lunare, Notte di veglia, Inno di gloria, si direbbe veramente il poeta della notte e delle solitudini. Indimenticabile il pastello Triste messa di Natale – anno di guerra 1915, nel quale un lungo corteo di donne bruno vestite procede tacito dalle tenebre della notte verso l'incerto chiarore uscente dalle porte spalancate del tempio²³⁸

Pizzanelli è un artista versatile, sa utilizzare diverse tecniche artistiche, come dimostra il pastello in *Triste messa di Natale* (fig.5.8). Tra quelli esposti è l'unico ad avere una certa attinenza con la finalità della mostra, essendo stata allestita per raccogliere fondi a favore dei mutilati di guerra. Ha voluto focalizzare l'attenzione dell'osservatore sul lungo corteo di sole donne che indistintamente procede in religioso silenzio verso la chiesa. L'atmosfera è di tono sommesso, in quanto le figure femminili sono mogli, madri unite dalla preghiera per i loro cari impegnati sul fronte di guerra. Sembra quasi che il sentimento di tristezza si sia materializzato in quell'ombra che sta oscurando e avvolgendo la chiesa. La porta dalla quale esce la luce allude alla preghiera come unico conforto e speranza alle conseguenze tragiche

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Cfr. Irnerio 1916, p. 398; in http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XLIV&pagina=XLIV_263_395.jpg, 05/07/2014.

della guerra.

Questo pastello ricorda un' altra scena molto simile quanto a pathos e sentimento di condivisione: *Le vedove* di Galileo Chini (Fig.5.9) che l'artista dipinge nel 1915 durante il conflitto.

Anche nel dipinto di Chini è presente un lungo corteo di donne vestite di nero, afflitte dal dolore per la perdita dei familiari. Figure come queste, interpreti di drammi privati, assumono valore collettivo a causa della dimensione globale della guerra. Mostrano un'evidente connessione con quelle di Lorenzo Viani in *Benedizione dei morti del mare* e nella precedente *Processione a S.Andrea* (fig.5.10). Suggestionati dalla situazione bellica della prima guerra mondiale, i pittori riprendono il tema della processione funebre tipica della pittura simbolista tedesca della quale Chini è un ammiratore. Le fonti più note e conosciute all'epoca sono Anselm Feuerbach con *Funerale italiano* del 1850-51 circa e Bocklin, i due maggiori esponenti europei.

Tra gli esempi italiani il più noto è Gaetano Previati con *La Processione della Madonna* del 1913 e la pittura tragica di Viani, del quale Chini era amico poiché vivevano entrambi in Versilia²³⁹.

Pizzanelli, nelle opere eseguite dal 1916 al 1918, si lascia suggestionare dal tema funebre già affrontato da Chini e Viani. Pertanto abbraccia la pittura simbolista e percorre la strada del divisionismo: la costruzione dell'immagine non viene effettuata dall'artista per mezzo del disegno, ma attraverso una libertà nella stesura del colore e della luce che sembrano evocare più che creare le forme.

Altro pastello è *Fiume morto* (fig.5.11), esempio di pittura di paesaggio interiore nel quale l'artista diventa strumento di espressione del

239 Cfr. N. Marchioni, "L'arte della guerra" in *Italia nel primo conflitto mondiale: alcuni sondaggi*, in Firenze 2005, p. 55; L.Stefanelli Torossi a cura di, *Galileo Chini pittore e decoratore*, in Roma 1982, pp. 34-36.

desiderio dell'uomo di andare oltre le apparenze. In un magico notturno riesce a dosare il contrasto tra le tenebre che avvolgono la sponda del fiume e la luce della luna che, tra i rami, filtra ed illumina quella parte di fiume immersa nel mistero. Paesaggio ambivalente in quanto rappresenta per l'artista il posto ideale, il luogo onirico dove rifugiarsi, ma nel contempo velato di malinconia e di solitudine abbracciate da un sublime conflitto interiore. Nella ondulazione delle fronde degli alberi troviamo quella linea curva tipica del Liberty che assume significato di forza generatrice.

Ambientazione analoga si ritrova nel dipinto *Notte di veglia* (fig.5.12) dove il paesaggio notturno è rischiarato dalla luna.

La notte e la luna sono ancora le protagoniste del bosco in *Sogno di una notte lunare* (fig.5.13), probabilmente una pineta che, all'imbrunire, si popola di personaggi fantastici come ninfe e satiri. Qui il sentimento che pervade l'ambiente è senza dubbio più sereno e felice rispetto alle opere descritte in precedenza. L'artista riesce a trasmettere una visione idilliaca della natura nella quale l'orecchio può immaginare di sentire la melodia del flauto suonato dal piccolo satiro. In questa opera Pizzanelli è molto più aderente e vicino al gusto Liberty per essersi servito della linea ondulata che ha impiegato per circoscrivere il bosco nel quale si svolge la scena fiabesca.

Questo dipinto ricorda un'altra composizione, *Le voci della pineta* (fig.5.14) eseguita nel 1906 dall'artista faentino Domenico Baccarini²⁴⁰.

240 Domenico Baccarini (Faenza 1882-Ravenna 1907); artista poliedrico, fondatore del Cenacolo baccariniano, diviene subito dopo la formazione svolta alla Scuola di Arti e Mestieri di Faenza e alla Scuola del Nudo all'Accademia di Firenze, punto di riferimento di un nutrito gruppo di artisti che promuovono il nuovo linguaggio liberty. Trasferitosi nel 1903 a Roma, dopo aver ideato ceramiche per la Società Ceramiche Faentine, in pittura si specializza nella raffigurazione della donna trattata con sensibilità preraffaellita. Nel 1905 partecipa alla IV Biennale di Venezia e l'anno successivo alla Mostra del Sempione a Milano, riscuotendo molto successo. Stroncato dalla tisi, dopo la sua morte viene riconosciuto da numerosi critici tra i

Si tratta di un disegno realizzato a carboncino e gessetto nel quale è raffigurato un gruppo di figure femminili in un bosco. Forse sono ninfe che, mentre si innalzano dalla terra, sembrano danzare attorcigliate in un vortice dal quale esse stesse hanno origine.

Un altro pastello di Pizzanelli, che conferma l'adesione alle tematiche Liberty, è *Intrecciando fiori* (fig.5.15): quattro fanciulle sono radunate in un cerchio nell'atto di intrecciare fiori. L'atmosfera è evanescente e di pura serenità, grazie alla luce che contribuisce ad aumentare quel senso di leggerezza che caratterizza tutta la composizione. Quest'opera risente del gusto simbolista che Leonardo Bistolfi ha espresso nella danza delle fanciulle nel *Cartellone della Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* di Torino del 1902 (fig.5.16). E' evidente l'impostazione sensuale e armonica della composizione tanto che questa formula si era affermata attraverso le opere di altri artisti come Edoardo Rubino con il gruppo scultoreo la *Danza* (fig.5.17), e Gaetano Prevati con il dipinto *La danza delle ore* (fig.5.18).

5.3. In viaggio verso Novecento (1918 – 1924)

Negli anni trascorsi a Torre del Lago, Ferruccio Pizzanelli si dedica alla pittura come attività principale e di conseguenza comincia a farsi conoscere anche in questo campo. La sua attività pittorica è stata molto intensa e variegata nei diversi generi, nonostante la guerra: dalle nature morte, ai ritratti e paesaggi. E' stata, senza ombra di dubbio, una produzione finalizzata agli eventi espositivi che si sono svolti in Versilia in quegli anni.

A pochi chilometri da Torre del Lago si trova la cittadina di Viareggio che fa da quinta teatrale, offrendo lo spettacolo della sua passeggiata

quali U. Ogetti per quell'artista geniale che fu; cfr. Forlì 2014, pp. 357-358.

ricca di chalet di legno e ferro secondo modelli che ricordano i padiglioni fieristici delle esposizioni universali, ne sono un esempio il Bagno Nettuno e lo Chalet Martini. Ci sono cinema, teatri e numerosi caffè che richiamano la presenza di intellettuali ed artisti. A causa di un incendio, nel 1917 vengono distrutte le architetture lignee in stile Belle Époque, la passeggiata viene ricostruita con edifici e locali in muratura che testimoniano il trionfo del Liberty.

Tra i protagonisti della ricostruzione c'è anche Galileo Chini, con il quale Pizzanelli ha partecipato alla decorazione della Sala del Sogno a Venezia²⁴¹. Galileo Chini si dedica copiosamente alla decorazione esterna degli edifici e delle ville che la ricca committenza borghese gli commissiona. Sulle facciate utilizza la ceramica che ben si presta alla sperimentazione del linguaggio Liberty grazie anche al viaggio che ha effettuato in Siam tra il 1911 ed il 1913, dove ha eseguito la fastosa decorazione del Palazzo del Trono a Bangkok.

La committenza chiede a Chini di decorare le facciate delle abitazioni e l'artista si serve di piastrelle che risultano essere molto più adatte a resistere agli agenti atmosferici data la vicinanza al mare. In esse i soggetti iconografici riprodotti sono di tipo neorinascimentale, preraffaellita ed anche dell'Art Nouveau. Quindi sia l'architettura che le arti decorative trovano terreno fertile per accogliere le nuove influenze, specialmente esotiche che a Viareggio hanno larga diffusione.

La visione della Versilia che Pizzanelli offre nei suoi dipinti è quella di un luogo ridente dove si conduce una vita spensierata e allegra, condivisa con la famiglia e la cerchia di amici che è solito frequentare. Le sue spiagge sono molto animate, nei mesi estivi sugli arenili è facile incontrare famiglie intere che hanno lasciato la calura cittadina per

241 Cfr. G. Pieraccini, *La società dello spettacolo*, in Serafini 2004, pp. 16-17.

trovare refrigerio. Non c'è traccia della guerra che sta imperversando in Europa.

L'artista ha scoperto di recente le potenzialità del mezzo fotografico e tramite i numerosi scatti approfondisce lo studio della luce e dei colori. Le fotografie (fig.5.19) riguardano la sua famiglia, che si presta per l'occasione a mettersi in svariate pose che Pizzanelli utilizza successivamente nei dipinti²⁴². Alcune immagini sono state scattate proprio sulla spiaggia di Torre del Lago e sono animate da figure femminili, probabilmente la moglie Emma e le numerose sorelle, che si coprono la testa con ombrellini di carta giapponese per ripararsi dal sole. In altre si vede la spiaggia quasi deserta, ma ad attirare l'attenzione dell'artista sono gli ombrelloni colorati che ritroviamo in alcuni dei suoi dipinti. In altre immagini fotografiche vediamo il porto di Viareggio con i caratteristici velieri e i pescatori che tirano le reti sulla spiaggia.

Stefano Renzoni, in *Artisti Pisani del Novecento*, afferma che gli anni trascorsi da Pizzanelli in Versilia sono quelli che gli hanno consentito di imporsi sulla scena pittorica come colui che ha meglio mediato gli stimoli della pittura francese della seconda metà dell'Ottocento, con le moderne sperimentazioni che hanno luogo in ambito toscano e che portano l'artista ad eseguire una pittura di una certa raffinatezza cromatica prediligendo toni chiari, colori tenui e smorzati, di riconosciuto lirismo²⁴³.

Le marine ricordano i dipinti di Moses Levy, anche nelle spiagge si possono ritrovare i nessi compositivi e scalature cromatiche che hanno reso celebre questo artista ma che in Pizzanelli sono sempre dosate in

242 Cfr. F. Pizzanelli, *Due capponi per il maestro Puccini*, in Coppini - Tosi 2011, p. 32; le fotografie sono state scattate personalmente da Ferruccio Pizzanelli e sono consultabili in <http://www.ferrucciopizzanelli.it/main/foto/la-moglie-emma%2C-le-sorelle%2C-la-spiaggia-ed-il-giardino/>, 14/07/2014.

243 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 141.

maniera equilibrata; non corre mai il rischio di cadere nella pura imitazione.

Numerosi sono i critici impegnati, in quegli anni, a recensire le sue opere, da Alfredo Torricini, Raffaello Franchi, Fortunato Bellonzi. Tutti concordi nel riconoscere a Ferruccio una pittura delicata, raffinata. Anche se l'artista è stato allievo di Fattori, Nicola Micieli nella sua prefazione a *Scritti per Ferruccio Pizzanelli* sostiene che

è ugualmente distante tanto dalla riduzione sintetica della forma nello spirito neoprimitivo dei Valori Plastici e di Novecento, quanto dalla sua frammentazione e dissipazione operata dagli epigoni dell'impressionismo, in Toscana variato nella dizione postmacchiaiola cui Pizzanelli fu estraneo²⁴⁴

Dal maestro Fattori eredita l'uso del disegno netto e preciso di impianto costruttivo, ma non la lezione della macchia. Queste qualità di linguaggio e di stile sono una costante delle opere di Pizzanelli che ritroviamo in tutta la sua produzione. Caratteristiche appena accennate nei primi dipinti, ma che cominciano ad emergere negli anni Venti per poi affacciarsi prepotentemente in quelli intorno al 1924.

Tra il maggio ed il giugno del 1919, l'artista espone, nei locali della Florentina Ars in Piazza Antinori, alla Mostra Primavera di pittura, scultura e arte applicata all'industria. Nella prefazione del catalogo, Alfredo Torricini afferma che Pizzanelli «ci regala quadretti sempre caldi di finezza, di spontaneità e di colore»²⁴⁵. Le opere esposte sono: *Natura morta*, *Armanda* e *Anemoni* che si caratterizzano per le sfumate

244 Cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, pp. 5-6.

245 Cfr. S. Renzoni, *Artisti pisani del Novecento*, in Tosi 2001, p. 142; "Il Ponte di Pisa" 1919.

delicatezze e le pennellate morbide, pervase da un'atmosfera calma e melanconica²⁴⁶.

L'analisi dei dipinti realizzati negli anni tra il 1918 e il 1924 è stata suddivisa in base al genere ed alcuni di essi, come le marine, hanno evidenziato un'affinità con la produzione del collega Moses Levy, sia nelle soluzioni cromatiche che per le tematiche adottate.

5.3.1. Paesaggi marini

Uno dei primi dipinti in cui si vede rappresentata la spiaggia della Versilia è *Felicità colma di sole* del 1918 (fig.5.20), nel quale Pizzanelli ritrae figure familiari, sedute sulle dunette, occupate in conversazione. Molto probabilmente ha tratto ispirazione dalla fotografia (fig.5.19) scattata sulla spiaggia in cui si vede la moglie Emma con le sorelle. Nel dipinto lo sguardo delle donne è rivolto verso l'osservatore che sembra interromperle per fissare l'unicità di quel momento, proprio come lo scatto di una fotografia. I colori sono accesi, quasi abbaglianti come l'azzurro del cielo e del mare che contrastano con la spiaggia dai toni più smorzati, riuscendo in questo modo ad ottenere una visione morbida e delicata. Le due figure sono in contrapposizione: quella di sinistra trova riparo dal sole sotto un colorato ombrellino di carta di stile orientale, mentre l'altra donna mostra la tintarella che ha preso nelle gambe e braccia in contrasto con il bianco dell'abito. Sullo sfondo si intravedono dei bambini che giocano. La tecnica utilizzata, sia in questo che nei successivi dipinti, consiste in pennellate rapide e spesse di matrice fattoriana.

La serie di dipinti realizzati durante il soggiorno a Torre del Lago dimostrano una certa somiglianza con quelli del collega e amico Moses

²⁴⁶ Cfr. Firenze 1919, pp. 11-38; nella prima sala l'artista espone *Natura morta*; nella quarta sala *Armanda*; nella quinta sala *Anemoni*.

Levy, che proprio in quegli anni tra il 1915 ed il 1921 vive a Viareggio dove , nel 1917, ha aperto uno studio in Corso Garibaldi 66²⁴⁷.

A tal proposito è opportuno un confronto tra alcuni dipinti, in particolare *L'ombrellone a strisce bianche e rosse* di Moses Levy del 1916 (fig.5.21) e *Viareggio* (fig.5.22) di Ferruccio Pizzanelli eseguito circa nel 1920.

In entrambe le composizioni, eseguite a olio su cartone, protagonista è la spiaggia di Viareggio con il consueto ombrellone colorato posto al centro della scena. I personaggi sono appena abbozzati e non hanno una funzione descrittiva ma solamente una valenza puramente formale. Identica è la tecnica utilizzata da entrambi gli artisti, fatta di pennellate rapide e spezzate che servono però per costruire l'opera; i tocchi del pennello hanno la capacità di generare il senso della corporeità, della fisicità.

Gli ombrelloni sono presenti in tutta la produzione di dipinti che Pizzanelli esegue fino agli anni Venti come *Spiaggia a Torre del Lago* (fig.5.23) e *La spiaggia* (fig. 5.24) nei quali troviamo un più ampio uso di tinte brillanti e una maggiore esplosione di colore. La spiaggia è affollatissima di bagnanti, un universo quasi interamente femminile radunato sotto gli ombrelloni. In particolare, ad attirare l'attenzione dell'osservatore sono quelli bianchi che contrastano con l'azzurro del cielo, quegli stessi ombrelli da spiaggia che in Moses Levy troviamo di continuo come in *L'ombrellone bianco* del 1919 (fig.5.25). Quest'ultimo dipinto fu esposto da Levi alla Galleria Scopinich di Milano nel 1928 ed il critico Elpidio Jenco, nel catalogo della mostra, afferma che «le

247 Cfr. Pisa 2010, p. 8; si presuppone che le numerose frequentazioni e incontri sui lidi versiliesi abbiano consentito a Pizzanelli e Levy di stringere un forte legame di amicizia e di condivisione dello stesso linguaggio pittorico. Circa lo studio di Levy cfr. Viareggio 2014b, p. 107.

figurine dei bagnanti conservano una bidimensionalità che le assottiglia sulla fascia bicroma ma, pur traducendosi in anonime situazioni cromatiche, già si nutrono di una irrigidita volumetria»²⁴⁸.

Al contrario, nei bagnanti di Pizzanelli si nota quanto l'artista intenda esprimere pienamente la plasticità dei corpi, addirittura esaltando le rotondità femminili di alcune di esse come quella sdraiata sulla sabbia e di quella con il vestito rosso. Mentre le forme arrotondate di Levy contribuiscono a smussare le linee rigide dell'intera opera, quelle di Pizzanelli richiamano la vivacità e la vitalità spontanee di donne colte in quotidiani momenti di spensieratezza. Sulla sinistra del dipinto si nota una figura maschile, intenta ad osservare la scena; si potrebbe immaginare che sia lo stesso Ferruccio, incantato ad osservare questo mondo femminile brioso e a lui estraneo. E' l'unico ad essere interamente vestito, con le mani in tasca quasi a voler sottolineare la sua intrusione.

In altri dipinti invece la spiaggia è molto meno rumorosa ed è vissuta sulla battigia da solitari fanciulli che giocano, come in *Spiaggia della Versilia* (fig.5.26) e *Spiaggia Versiliese* del 1920 (fig.5.27). In entrambe le opere il bambino è vestito allo stesso modo e presenta un atteggiamento simile, potrebbe trattarsi del figlio Antonio allora fanciullo. Quasi due opere eseguite in successione come due fotogrammi, istantanee dell'arrivo e della partenza di una gita al mare. In *Spiaggia della Versilia* il bimbo è intento ad osservare il mare e la spiaggia come un piccolo esploratore, mentre in *Spiaggia Versiliese* lo stesso bambino, a testa bassa, ritorna al richiamo dell'osservatore.

Ancora nel 1920 Pizzanelli esegue due dipinti con figure femminili: *Due donne sulla spiaggia* (fig.5.28) e *Sulle dunette* (fig.5.29) nei quali

248 Cfr. Viareggio 2014b, p. 65.

le donne, con i loro ombrellini rossi, tornano ad essere le protagoniste della scena. In entrambi il mare è in secondo piano, intravisto in lontananza. In *Due donne sulla spiaggia*, pur essendo evidente il forte contrasto tra il bianco ed il rosso degli abiti, l'artista riesce a darci un'immagine evanescente del paesaggio marino dove, anche se spoglio, riusciamo a captare il soffio della brezza attraverso gli abiti svolazzanti delle signore. Queste sono a loro modo complementari nelle linee, nei colori e nelle pose assunte. Sulla destra troviamo una longilinea ed elegante donna in bianco che nella sua sobria semplicità si volge verso lo spettatore come se lo invitasse cortesemente a seguirla. L'altra, vestita di un rosso acceso, si presenta di spalle con lo sguardo perso nel mare, dipinta con tratti più sinuosi e morbidi che le fanno assumere un'aria più civettuola, rinforzata dalla presenza di un ombrellino anch'esso rosso.

In *Sulle dunette* Pizzanelli ripropone lo stesso tema del dipinto precedente, ma le caratteristiche delle due donne si concentrano in una sola, raffigurata di tre quarti con un semplice e fluttuante abito marrone impreziosito da un cappellino bianco, tipico dell'epoca e dall'ombrellino rosso che le conferiscono una maggior naturalezza e vitalità.

Come afferma Ragghianti, riferendosi alle marine di Moses Levy, la visione delle sue spiagge è abbastanza insolita e singolare nella pittura di quegli anni. Siamo lontani dal verismo di scuola fattoriana, con le spiagge affollate di bufali e dal mondo popolare fatto di contadini e pescatori: le sue marine sono luoghi di vacanza borghese, nelle quali «La spiaggia estiva appare un paese voluttuario, con un carattere prevalentemente femminile e sensuale»²⁴⁹. Questa affermazione vale anche per le spiagge di Pizzanelli, dove la presenza maschile è quasi del tutto assente forse a causa della guerra che tiene impegnato l'uomo al

²⁴⁹ Cfr. Ragghianti 1975, p. 28.

fronte. La spiaggia, comunque, diventa il luogo dove è possibile sperimentare l'accensione coloristica così evidente nei due pittori, ma che in Pizzanelli risulta sempre molto garbata e contenuta.

Unica eccezione è il dipinto *Rammendatori di reti* del 1922 (fig.5.30), nel quale la spiaggia è ancora protagonista ma non è vissuta da villeggianti bensì da pescatori e donne del luogo. In questa scena viene rappresentata una giornata di lavoro nella quale tutti i personaggi sono chiamati a collaborare. Gli uomini sono seduti e rammendano le reti distese sulla sabbia mentre due donne al centro della scena sono impegnate faticosamente a caricare le reti sopra la testa. Sulla sinistra avanza con disinvoltura una popolana recante una cesta e una bottiglia, forse il pranzo dei pescatori; nelle vicinanze una madre allatta il suo bambino. Questi ultimi soggetti si ritrovano spesso nei dipinti di Pizzanelli, sono elemento costante ma collocati in ambientazioni diverse, come *Donna di Torre del Lago* e *La Maternità*. Due sono i colori principali del dipinto: il bianco dei vestiti dei lavoratori che si sposa con il colore naturale della sabbia e l'azzurro del cielo che, occupando ben metà del quadro, sembra confondersi e mescolarsi con la calma piatta del mare.

Mentre Moses Levy aderisce al lessico futurista esponendo alla mostra del 1918 a Viareggio con dipinti come *il Tram*, *Cinema Eolo* e *Folla di sera sul lungomare di Viareggio*, Pizzanelli rimane ancorato alla scuola toscana. I soggetti di Levy trasmettono ritmo e movimento; le forme, pur essendo dinamicamente scomposte, sono caratterizzate da un cromatismo vivace realizzato con pennellate energiche. L'artista accentua e porta ai massimi livelli il dinamismo mondano restituito dai dipinti come fossero delle istantanee²⁵⁰. Invece Pizzanelli nei suoi

250 A. Belluomini Pucci, *Viareggio e il Futurismo. La pittura d'Avanguardia Italiana*, in Viareggio 2009, p. 60.

dipinti predilige la saldezza architettonica e offre immagini vacanziere caratterizzate da atmosfere gioiose e spensierate. Anche l'uso del colore serve per sottolineare la bellezza e la felicità di quegli anni trascorsi in una cittadina vivace dal lato artistico-culturale che non aveva paura di mostrarsi.

5.3.2. Pinete

Nel 1923 Pizzanelli espone *Donna di Torre del Lago* (fig.5.31) alla I Mostra Fascio Artistico, ritratto di una popolana che, con portamento fiero e atletico, attraversa la pineta trasportando con disinvoltura delle ceste senza lasciar trapelare alcun senso di fatica. Anzi sembra essere orgogliosa di appartenere a quel mondo semplice e laborioso fatto di persone comuni²⁵¹. Le donne del popolo, in Pizzanelli, sono possenti e vitali, molto diverse dalle fascinaie dipinte qualche anno prima da Angiolo Tommasi, che ricordano, per la postura suadente, più le ninfe dei boschi che le contadine operose.

Pizzanelli esprime pienamente la capacità costruttiva di dare forma ai corpi. Fortunato Bellonzi, infatti, afferma che «questo dipinto richiama alla mente i fiorentini del '400 e chi fece davanti ad essa il nome di Masaccio, diede il vero perchè sono in quella figura la saldezza e la demolizione del particolare proprie del grande fiorentino»²⁵².

Nelle opere del 1924 il paesaggio è il protagonista della scena. In *A Torre del Lago* (fig.5.32) i resti di un edificio abbandonato catturano l'attenzione dell'osservatore, la figura umana è completamente assente. I giochi di luce creati dai raggi del sole filtrano tra i rami della fitta

251 La datazione di *Donna di Torre del Lago* risale al 1922: come afferma Bellonzi, nella recensione alla personale di Pizzanelli del 1932 al Palazzo della Giornata a Pisa, l'opera è stata eseguita dieci anni prima; cfr. Micieli - Pizzanelli 2000, p. 26.

252 *Ibidem*.

vegetazione. Tra i tronchi si intravede un cielo sereno e luminoso.

Nella macchia di Torre del Lago (fig.5.33) Pizzanelli prosegue con la descrizione del mondo naturale, spicca in particolare un albero per la sua forma inclinata dal forte vento di Libeccio. Nell'Archivio Ferruccio Pizzanelli è presente una fotografia, scattata dallo stesso artista, che propone un soggetto simile a quello rappresentato nel dipinto (fig.5.19). Queste tre opere, *A Torre del Lago*, *Nella macchia di Torre del Lago* e *Donna di Torre del Lago*, sono accumulate e caratterizzate dalla stessa tecnica pittorica fatta di pennellate fitte e di contrasti marcati.

5.3.3. Scene familiari e mondane

Le giornate di Torre del Lago, oltre alle spiagge colorate e affollate, si svolgono nella intimità familiare come in *Meriggio* del 1919 (fig.5.34).

In questo dipinto riusciamo a percepire quell'atmosfera di serenità e rilassatezza che ricorda quella di Silvestro Lega²⁵³ in *Il Pergolato* del 1868 (fig.5.35). Come è noto, il celebre dipinto raffigura le sorelle della famiglia Batelli, delle quali Lega è stato ospite nelle campagne fiorentine, ritratte mentre aspettano il caffè sotto la pergola. In entrambi i dipinti il paesaggio è caratterizzato da colori delicati e pervasi di malinconia. La pace ed il riposo dalla calura sono resi possibili dall'ombra di giardini lussureggianti e rigogliosi dove Pizzanelli sperimenta il gioco delle ombre, visibili sul pavimento. Mentre nell'opera di Lega i personaggi sono quasi bloccati in una fissità da

253 Silvestro Lega (Modigliana 1826-Firenze 1895); pittore esponente del movimento macchiaiolo e frequentatore del Caffè Michelangelo, si forma alla Scuola libera del Nudo a Firenze. Partecipa nel 1848 ai moti rivoluzionari e tornato a Firenze studia da A. Ciseri che lo spinge a passare dal purismo al realismo. Trasferitosi nel 1857 nella villa della famiglia Batelli, contribuisce alla nascita della scuola di Piagentina con T. Signorini, O. Borrani e R. Sernesi. Nel 1878 e nel 1889 partecipa all'Esposizione Universale di Parigi e lo stesso anno alla Promotrice di Firenze; cfr. Seravezza 2009, p. 245.

manichino e con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, quelli di Pizzanelli, pur essendo seduti, e qualcuno di spalle, di fatto sono molto più dinamici, impegnati in una lettura collettiva che vede le ragazze piacevolmente collocarsi in pose diverse davanti al ragazzo che legge: una è seduta sul tavolo, una in terra e la terza sembra divertirsi più delle altre tanto da accompagnarsi piacevolmente dal dondolio della sedia.

In definitiva Pizzanelli riprende una tematica già acquisita, ma rivisitata in chiave moderna, condensata principalmente sul comportamento delle figure femminili che osano atteggiamenti più audaci e libertini.

Nel dipinto *In giardino* del 1920 (fig.5.36), la figura femminile viene colta in un momento di riposo e di meditazione. In questo caso non interessa delineare fisionomie ben definite, i lineamenti del volto sono appena accennati. Possiamo pensare che forse c'è una intenzionalità precisa dietro tutto questo: il viso è volutamente sfumato, lo sguardo perso nel vuoto che contrasta invece con il resto del corpo eseguito da un tratto e un contorno netto e scuro.

Nella *Maternità* del 1920 (fig.5.37) Pizzanelli guarda al mondo semplice e popolare di Torre del Lago animato da contadine. La donna è seduta su un sasso all'interno di un bosco, sicuramente la pineta locale ed è stata ritratta in un momento così personale e intimo come quello dell'allattamento. Accenna un piccolo sorriso di soddisfazione e, mentre tiene il figlio sulle ginocchia, si compiace di se stessa.

Un particolare interessante è il piede scalzo della contadina poggiato al suolo quasi a voler sottolineare il legame forte e indissolubile con la terra. La donna si sente fiera di appartenere a quel mondo contadino e di essere legata alla madre natura in quanto essa stessa progenitrice.

Altri dipinti interessanti sono *Il riposo* (fig.5.38) e *La calza* (fig.5.39), entrambi del 1921. Nel primo dipinto la protagonista della scena è la

figura di una donna dormiente; l'artista offre la possibilità di vedere l'interno di una di casa borghese, di quella classe agiata che può oziare e concedersi il sonnellino pomeridiano. Possiamo presumere che sia la stanza principale dell'abitazione, data la presenza di elementi di arredo come la dormeuse che è posta vicino ad un muro mostrante segni di decorazione parietale e sulla quale sono appesi alcuni quadri.

Pizzanelli ha rappresentato con molta efficacia questo momento di riposo, amplificandone il significato con la presenza del libro nelle mani della donna che lo ha lasciato cadere sulle gambe.

Al contrario nella *La calza*, vediamo un interno molto più semplice e modesto. La figura femminile è inserita in un ambiente meno confortevole e sicuramente freddo, infatti la donna si copre con una grande coperta per riscaldarsi. E' intenta a lavorare a maglia e dietro le sue spalle si trova una macchina da cucire della quale possiamo vedere addirittura la marca di fabbricazione, Singer. Pizzanelli espone questo dipinto alla "Fiorentina Primaveraile" che ha avuto luogo, da aprile a luglio del 1921, nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Nel catalogo della mostra sono elencati i dipinti ad olio quali *La calza*, *Il coniglio* e *Vecchia toscana* (fig.5.40) ma solamente di quest'ultimo è presente la fotografia: il volto di profilo di un'anziana popolana. Partecipa anche con un *Gruppo di cuoi decorati* e *Gruppo di stoffe decorate*. Mario Tinti, nel catalogo sopra citato, scrive che Pizzanelli

lavora in riva al lago di Massaciuccoli, a Torre del Lago, fra Pisa e Viareggio, paese caro ai pittori toscani, ricco e vario di motivi. Cominciò a praticare l'arte con lavori in cuoio colorato, lavorato a sbalzo con fregi decorativi che specie a Milano, dove il Pizzanelli lavorava allora, ebbero molto successo. In seguito si dette alla pittura di

cavalletto. I suoi primi lavori davano a divedere un apprezzamento sensibile delle tonalità, ma erano spennelleggiati in un impressionismo futile e inconsistente. Da qualche anno, con uno sforzo che gli fa onore, il Pizzanelli si è interamente rinnovato, producendo opere più costruite , più solide e meglio composte, frutto di una più seria e annosa indagine. Anche la sua tavolozza si è irrobustita , serbando tuttavia una sobria delicatezza²⁵⁴.

Nel dipinto *Vecchia Toscana* l'artista di dimostra di possedere una certa abilità disegnativa che esprime maggiormente nei ritratti dove si nota la sua capacità di costruire e dare volume ai corpi grazie ad un segno preciso ed al contorno appresi sotto l'alunnato di Giovanni Fattori. Queste qualità pittoriche sono state notate anche da Fortunato Bellonzi che nella recensione alla Mostra personale di Pizzanelli del 1932 scrive:

nelle figure e paesi, sia che abbia dato maggiore importanza alla linea o al solido, non ha mai smarrito quella virtù che è propria del latini e massimamente di noi toscani, costruttiva, compositiva. Così pur avendo aderito a certe piacevolezze degli impressionisti, ha reagito con quella forza che è tutta nostra, di dare valore a quanto è casuale, di eternità tipica a ciò che è fenomeno, apparenza...in lui esalto soprattutto questa volontà architettonica che fa l'organismo dell'opera d'arte e che riporta alle composizioni, virtù troppo facilmente dimenticata dietro l'insegnamento degli impressionisti²⁵⁵.

Anche la critica straniera si interessa al nostro artista. Clément Morro in

254 Cfr. M. Tinti, *La fiorentina primaverile*, in Micieli - Pizzanelli 2000, p. 12; M. Tinti, *Ferruccio Pizzanelli*, in Firenze 1921, pp. 179-180; in <https://archive.org/details/laflorentinaprim00soci>, 14/07/2014.

255 Cfr. F. Bellonzi, *Omaggio agli artisti scomparsi*, in Micieli-Pizzanelli 2000, p. 26.

“La Revue Moderne” afferma che la sua pittura richiama quella di Cézanne, è vista come una originale reinterpretazione di quest'ultimo del quale condivide la medesima volontà di interpretazione sintetica della natura e ricerca dei volumi, ma Pizzanelli si presenta più controllato ed equilibrato rispetto all'artista francese²⁵⁶. Le tavole di Pizzanelli sono caratterizzate da toni intimisti e melanconici che sono un elemento costante delle sue composizioni e per questo motivo viene definito dalla critica come un bizzarro impressionista²⁵⁷.

La vita della Versilia è scandita da eventi mondani, da serate organizzate al Kursal, il ritrovo più ambito e frequentato, nato nell'estate del 1912. Nelle sue sale si organizzano mostre importanti come “La pittura d'Avanguardia italiana” del 1918 alla quale partecipano i maggiori artisti aderenti al Futurismo: Enrico Prampolini, Moses Levy, Primo Conti, Lorenzo Viani e Fortunato Depero²⁵⁸. Parallelamente a quelle più prestigiose ed ufficiali esistono altre manifestazioni di raccolta fondi come quella rappresentata in *Fiera di beneficenza* (fig.5.41) del 1919, dove l'artista ci offre uno spaccato di un variopinto mondo borghese di uomini e donne che esibiscono abiti e cappellini di tutte le fogge.

5.3.4. Nature morte e disegni

Nella produzione artistica di Pizzanelli consistente è il tema delle nature morte. Le opere, realizzate durante il soggiorno in Versilia, mostrano la ricerca di un forte valore plastico, nell'esigenza di dare volume e tridimensionalità agli oggetti, come in *Natura morta con gallo e zucche* (fig.5.42) e *Gallo morto* del 1919 (fig.5.43). Di questi due

256 Cfr. Coppini - Tosi 2011, p. 26.

257 Cfr. Pisa 2010, p. 8.

258 Cfr. G. Borella, *Un tempio dello svago. Il Kursal di Viareggio*, in Viareggio 2009, p. 90.

dipinti è possibile vedere solamente le fotografie in bianco e nero che lo stesso artista ha eseguito personalmente²⁵⁹.

In *Natura morta con gallo e zucche* niente è lasciato al caso, c'è una precisa volontà compositiva: la parte inferiore è totalmente invasa dal candore della tovaglia, mentre la parte superiore è affollata di oggetti come bottiglie, zucche e gallo. La luce che attraversa e rimbalza sul vetro delle quattro bottiglie, dalle diverse forme e colori, consente all'artista di mostrare le sue capacità tecniche, riuscendo a renderne visibile la trasparenza e il riflesso.

Invece in *Gallo morto* il pennuto nero, posto vicino alla frutta, emerge in primo piano in contrasto con la tovaglia.

Pizzanelli raffigura semplici oggetti, di uso quotidiano, visti però da punti di osservazione differenti che, in quest'ultimo caso, risulta essere dall'alto verso il basso, a dimostrazione di quanto sia importante ricercare nuovi tagli visivi.

Come nell'impianto cézanniano di *La natura morta con cipolle* (fig.5.44), anche Pizzanelli pensa ad esempio a elementi di forma sferica particolarmente adatti a ricerche specifiche sui volumi, stessi elementi che possiamo rintracciare in *Natura morta con bottiglie* del 1920 (fig.5.45) dove gli oggetti sono stati collocati sopra uno scuro tavolo di legno appoggiato ad una parete bluastra. Dello stesso colore sono le bottiglie e la tazza mentre la frutta spicca per i toni più brillanti. In questo dipinto l'artista, giocando con una gamma di colori scuri, è riuscito ad ottenere l'ombra della bottiglia sulla parete retrostante. Gli oggetti sono stati disposti sapientemente lungo la diagonale sinistra per suggerire l'illusione della profondità.

In *Natura morta con gobbo* del 1920 (fig.5.46), Pizzanelli utilizza una

259 Le fotografie sono conservate nell'Archivio Ferruccio Pizzanelli.

gamma di colori caldi per il tavolo e la frutta, dai toni scuri della parete si giunge al verde della verdura fino a quelli più chiari del gobbo.

Del 1921 è *Il coniglio* (fig.5.47) presentato alla “Fiorentina Primaveraile”, dove l'artista sperimenta un ulteriore punto di osservazione posto più in alto rispetto al tavolo. Si denota una maggiore attenzione e cura dei particolari come la tovaglia a scacchiera, marrone e nera, sulla quale sono stati collocati elementi vegetali ed un coniglio ritratto efficacemente e con dovizia realistica grazie all'uso del contorno scuro con il quale riesce a dare forma e volume.

Numerosi sono i dipinti con vasi di fiori. Negli anni Venti, grazie alla richiesta del mercato, il soggetto diventa il più richiesto in particolare dalla nuova borghesia e pertanto Pizzanelli avvia una produzione cospicua di dipinti. Sono soprattutto le nature morte floreali, insieme ai paesaggi, le più adatte ad essere collocate nei salotti incontrando il gusto del pubblico femminile. Si dimostra abile nel descrivere con gusto naturalistico le varietà di fiori che, diventando facilmente riconoscibili, sono inseriti in vasi di forme diverse. Poggiati su tavoli ricoperti da drappeggi colorati, l'artista si è esercitato, oltre che all'uso sapiente dei colori e della luce, a riprodurre le pieghe o le grinze presenti sulle stoffe come in *Vaso con fiori gialli e rosa* (fig.5.48) e *Fiori in vaso bianco* (fig.5.49) o come in *Natura morta con fiori e conchiglia* (fig. 5.50).

Lo studio del particolare e le varianti tipologiche sono testimoniate oltre che dalla variegata scelta dei fiori, anche dai vasi raffigurati tutti di materiale diverso: dalla porcellana bianca al vetro come in *Vaso con fiori chiari* (fig.5.51) dove un mazzo di rose bianche emerge dal fondale scuro.

In *Fiori* (fig.5.52), realizzata con colori meno brillanti, quasi autunnali, il mazzo reciso sta perdendo la sua bellezza e alcune foglie sono

appassite. Dai toni chiari e rosati della parte sinistra della composizione si passa attraverso rossi e aranci ai toni scuri quasi violacei della parte destra; tutto è bilanciato da uno sfondo non più uniforme come in altre opere, ma costruito da due campiture ben separate una chiara e l'altra scura che mettono in risalto i fiori.

Altri due dipinti sono *Vaso di fiori con elleboro* (fig.5.53) e *Gigli* (fig.5.54) nei quali è confermata ancora una volta la capacità e l'abilità descrittiva dell'artista.

Singolare è *Mazzo di fiori* (fig.5.55), unica tela in cui l'interesse di Pizzanelli si è soffermato esclusivamente sui fiori recisi e non sul vaso del tutto assente.

L'Archivio di Ferruccio Pizzanelli comprende alcuni disegni a matita, siglati con le iniziali dell'artista, non datati ma attribuibili per i soggetti rappresentati al periodo trascorso a Torre del Lago: non esistono nature morte ma solo soggetti figurati.

Due disegni riguardano *Giuliana* (fig.5.56), la più piccola dei figli dell'artista, ritratta seduta e *Leonardo* (fig.5.57), l'altro figlio maschio, seduto e immerso nella lettura. In altri disegni, invece, l'attenzione si concentra su soggetti appartenenti a diverse classi sociali, da quella più semplice ed umile del *Viandante* (fig.5.58), alle signore aristocratiche e benestanti come in *Donne al tavolino* (fig.5.59), sagome di figure femminili ritratte in pose diverse, per finire con un'immagine del paesaggio lacustre in *Scorcio del lago* (fig.5.60).

Pizzanelli, intorno ai primi anni venti, esegue anche una serie di disegni e pastelli su carta nei quali i modelli rappresentati sono tratti dalla realtà a lui vicina, fatta di soggetti umili come in *Contadina* (fig.5.61). Gli studi sulle massaie rurali intente a svolgere le faccende domestiche sottolineano quella ricerca volumetrica che caratterizza le pitture ad olio

dell'artista realizzate negli anni successivi. Quadri come *Donna di Torre del Lago* del 1922 (fig.5.31) e *Maternità* del 1920 (fig.5.37) sono pienamente comprensibili grazie ai disegni delle donne intente a fare il bucato nella conca come *Lavandaia* (fig.5.62) e a stendere i panni come nei due pastelli *Contadina* del 1919-20 (figg.5.63-5.64)²⁶⁰.

In un articolo del 1923 nella rivista "Il Sagittario", diretta da Elpidio Jenco, Pizzanelli è definito «il mirabile poeta del colore, solitario di Torre del Lago»²⁶¹. Ancora una volta si sottolinea quanto la sua pittura sia vicina a quella di Cézanne, ma rispetto a quest'ultimo Pizzanelli appare a Jenco più equilibrato e controllato:

Una stessa volontà di interpretazione sintetica della natura, una stessa ricerca dei volumi nettamente descritti, ma un gusto più affinato nell'ordine dei motivi, e meno accatastante nell'esecuzione. In breve, un'arte meno istintiva, ma più sapiente, eminentemente plastica, fatta per la gioia degli occhi, e che rivela un temperamento artistico insieme personalissimo e di un alto valore²⁶².

L'autore elogia in particolare una natura morta esposta alla Quadriennale di Torino del 1923 ricordando che l'artista ha tentato con successo tutti i generi di pittura, dimostrando così il suo talento. Nelle sue opere, di qualsiasi genere esse siano, ritroviamo

quella stessa semplicità di visione, quello stesso sforzo di raggiungere un massimo di espressione con un minimo di mezzi. Dotato di una

260 I disegni e i pastelli analizzati provengono dalla Collezione Carlo Pepi di Crespina, cfr. <http://www.casamuseopepi.it/Opere.aspx?ID=191>, 05/09/2014.

261 Cfr. "Il Sagittario. Rassegna mensile di combattimento: poesia, arte, musica, critica letteraria, 1923 p. 115. Trattasi di una rivista mensile fondata a Viareggio da Elpidio Jenco nel 1923.

262 *Ibidem*.

squisita sensibilità di colorista, Ferruccio Pizzanelli mira pur tuttavia al valore giusto che alla sfumatura esatta. E', in oltre, un costruttore possente, e le sue opere hanno in certo senso una struttura architettonale che assicura loro una vita durevole²⁶³.

263 *Ibidem*.

Per chiudere questo breve percorso su un artista e sulle arti del primo Novecento è doveroso rendere omaggio a Pizzanelli mostrando un oggetto emblematico: l'*Astuccio porta-pennelli* (fig.5.65) conservato nell'Archivio Ferruccio Pizzanelli e evidentemente utilizzato per dipingere *en plein air*. Al suo interno si trova un'incisione raffigurante la testa di un pesce, probabilmente una prova non riuscita, a conferma che anche una piccola rimanenza di cuoio, materiale prezioso nelle mani di un abile e fantasioso artista, può essere riutilizzato e trasformato in un oggetto quotidiano.

Viene alla mente, allora, la statua in terracotta realizzata dall'amico Decimo Passani che lo raffigura come una persona allegra, con le mani in tasca e dal piglio gioviale, pronto a circondarsi di amici e parenti come ancora ci ricorda la fotografia domestica in cui troviamo Ferruccio, la moglie Emma e altre persone a lui care, tra i quali lo stesso Decimo Passani, ritratti al Lido di Torre del Lago in una solare, spensierata giornata estiva.



Nella fotografia: Ferruccio Pizzanelli (primo a sinistra), la moglie Emma Müller (ultima a destra), il figlio Antonio, lo scultore Decimo Passani (in alto al centro) ed amiche. AFP

Bibliografia

Bairati - Bossaglia - Rossi 1973

E. Bairati - R. Bossaglia - M. Rossi, *L'Italia Liberty arredamento e arti decorative*, Milano 1973

Bairati - Riva 1985

E. Bairati - D. Riva, *Il Liberty in Italia*, Roma - Bari 1985

Baldini 1978

U. Baldini (a cura di), *Pittori toscani del Novecento*, Firenze 1978

Ballo 1952

G. Ballo, *Grafica simbolista italiana*, Venezia 1952

Barberi 1982

F. Barberi, *Illustrazione*, in *Grafica ed arte del libro*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, IV, Venezia-Roma 1971

Barilli 1966

R. Barilli, *Il Liberty*, Milano 1966

Barisone 2004

S. Barisone (a cura di), *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Milano 2004

Becks - Malorny 2002

U. Becks-Malorny, *Cézanne*, Colonia 2002

Bellini 1985

P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo 1985

Bellini Pietri 1913

A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913

Bellonzi 1967

F. Bellonzi, *Il Divisionismo nella pittura italiana*, Milano 1967

Belluomini Pucci - Borella 2003

A. Belluomini Pucci- G. Borella, *Torre del Lago Puccini. Crocevia nell'Arte del Novecento*, Torre del Lago Puccini 2003

Benedetti 1990

M.T. Benedetti, *La sala internazionale. L'arte del sogno alla Biennale di Venezia*, in G. Belli - F. Rella (a cura di), *L'arte del Divisionismo*, Milano 1990

Benezit 1999

E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Parigi 1999

Benzi 1988

F. Benzi, *Galileo Chini. Dipinti decorazioni ceramiche. Opere 1895-1952*, Firenze 1988

Benzi 1998

F. Benzi, *Il Tarlo polverizza anche la Quercia. Le memorie di Galileo Chini*, Firenze 1998

Benzi 2007

F. Benzi, *Liberty e Déco. Mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Milano 2007

Bessone Aurelj 1928

A. M. Bessone Aurelj, *Dizionario dei pittori italiani: con una lettera di Corrado Ricci*, Milano 1928

Bianchi 1998

P. Bianchi, *Ferruccio Pizzanelli un artista eclettico*, "Er Gobbo", IX, 1, Pisa 1998

Bistolfi 1902

L. Bistolfi, *Introduzione*, "L'arte decorativa moderna", I, 1, gennaio 1902

Bobbio

A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Firenze 1936

Bolaffi 1983

Bolaffi, *Dizionario enciclopédico dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, Milano 1983

Bologna 1977

Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna, a cura di R. Boss - C. Cresti - A. Storelli, E. Contini - R. Barilli, catalogo della mostra (Bologna marzo - maggio 1977), Bologna 1977

Bologna 2001

Aemilia Ars 1898-1903. Arts & Crafts a Bologna, a cura di C. Bernardini - D. Davanzo Poli - O. Ghetti Baldi, catalogo della mostra (Bologna 2001), Milano 2001

"Bottega d'Arte" 1924

Mostra di cuoi e ferri battuti, "Bottega d'Arte", III, 7, Livorno, giugno 1924

Bossaglia 1967

R. Bossaglia, *Grafica italiana del Liberty*, in "Critica d'arte", 90, 1967,

Bossaglia 1968

R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano 1968

Bossaglia 1974

R. Bossaglia, *Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze 1974

Bossaglia 1979

R. Bossaglia, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano 1979

"Bottega d'Arte" 1924

Arte del Cuoio, "Bottega d'Arte", III, 7, Livorno, giugno 1924

Brogi 1981

F. Brogi, *L'Illustrazione e la Grafica in Italia nel periodo Liberty*, Firenze 1981

Camaione 1999

L'immagine riprodotta. Manifesti grafica illustrazioni di Galileo Chini Plinio Nomellini, a cura di E. B. Nomellini – P. Pallottino, catalogo della mostra (Camaione luglio-settembre 1999), Firenze 1999

Casini - Fiorino 2003

C. Casini e V. Fiorino (a cura di), *Pisa liberty?*, Pisa 2003

Casini - Renzoni 2007

C. Casini - S. Renzoni (a cura di), *La forma effimera mostre e vetrine di negozi a Pisa tra le due guerre*, Pisa 2007

Casini - Renzoni 2008

C. Casini e S. Renzoni (a cura di), *Novecento al Mare idee, progetti e architetture per il Litorale pisano*, Pisa 2008

Castelnuovo 1991

E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991

Castrocaro 2014

Nel segno del Liberty. La xilografia in Italia agli inizi del Novecento, a cura di P. Babini, catalogo della mostra (Castrocaro 2014), Forlì 2014

Checchi 1918

O. Checchi, *Il Convegno dei Sogni. Poemetti e liriche (con le xilografie originali di Ferruccio Pizzanelli)*, Empoli 1918

Chiesa 1906

P. Chiesa, *L'arte decorativa nella esposizione di Milano, I Arti del metallo*, in "Arte Decorativa e Industriale", a. XV, n. 6, giugno 1906

Cefariello Grosso 1987

G. Cefariello Grosso, *Ferruccio Pizzanelli e l'arte del cuoio decorato*, "Orizzonti Pisani", Pisa, novembre 1987

Cisari 1926

G. Cisari, *La Xilografia, trattato teorico pratico*, Milano 1926

Comanducci 1962

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani e moderni e contemporanei*, Milano 1962

Coppini - Tosi 2011

R. P. Coppini - A. Tosi (a cura di), *Scienze agrarie e immagini della campagna. L'Aula Magna della Facoltà di Agraria dell'Università di Pisa*, Pisa 2011

Cortopassi 1926

R. Cortopassi, *Paesaggio pucciniano, i bohèmiens di Torre del Lago*, Pisa 1926

Cremona 1952

I. Cremona, *Discorso sullo stile Liberty*, in "Sele-Arte", I n. 3, 1952

Cremona 1964

I. Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau. Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*, Firenze 1964

Crespina 1998

Il Tirreno "naturale museo" degli artisti toscani tra Ottocento e Novecento, a cura di F. Cagianelli - E. Lazzarini, catalogo della mostra (settembre – ottobre 1998), Pontedera 1998

Cresti 1978

C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze 1978

Damigella 1981

A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981

Di Stefano

E. Di Stefano (a cura di), *Klimt. Le donne*, "Art e Dossier", allegato al n.161 novembre 2000

Fanelli 1981

G. Fanelli, *Il disegno Liberty*, Roma-Bari 1981

Fanelli - Fanelli

Giovanni e Rosalia Fanelli, *Il tessuto Art Déco e anni Trenta*, Firenze 1986

Fanelli - Godoli 1990

G. Fanelli - E. Godoli, *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nouveau*, Firenze 1990

Ferrara 2006

De Pisis a Ferrara, a cura di M. L. Pacelli, catalogo della mostra (Ferrara marzo – giugno 2006), Ferrara 2006

Fiaschi 1968

R. Fiaschi, *D'Annunzio a Pisa*, Pisa 1968

Firenze 1919

Catalogo della Mostra Primavera di pittura, scultura e arte applicata all'industria, catalogo della mostra (Firenze maggio-giugno 1919), Firenze 1919

Firenze 1921

La Fiorentina Primavera, catalogo della mostra (Firenze aprile – luglio 1921), Roma 1922

Firenze 1923

Catalogo della Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato, catalogo della mostra (Firenze aprile – giugno 1923), Firenze 1923

Firenze 1926

Catalogo della seconda Esposizione nazionale delle piccole industrie e dell'artigianato, catalogo della mostra (Firenze aprile – giugno 1926), Firenze 1926

Firenze 1927

Mostra storica del libro illustrato in Palazzo Vecchio, a cura di T. Lodi, catalogo della mostra (Firenze 1927) Firenze 1927

Firenze 1967

Arte moderna in Italia 1915-1935, a cura di C. L. Ragghianti, catalogo della mostra (Firenze 1967), Firenze 1967

Firenze 1976

I Macchiaioli, a cura di D. Durbé, catalogo della mostra (Firenze maggio-luglio 1976), Firenze 1976

Firenze 2005

La Grande Guerra degli artisti, a cura di N. Marchioni, catalogo della mostra (Firenze 2005), Firenze 2005

Firenze 2006

Etruria novecentesca. Opere d'arte toscana da una collezione sul ventesimo secolo, a cura di L. Scardino, catalogo della mostra (Firenze dicembre 2006), Ferrara 2006

Forlì 2014

Liberty uno stile per Italia, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Forlì febbraio - giugno 2014), Milano 2014

Gallo - Aslan 1993

A. Gallo - S. Aslan, *Disegni e incisioni del Novecento*, Roma 1993

Giordano 1983

M. Giordano, *La stampa illustrata in Italia dalle origini alla Grande Guerra*, Torino 1983

Giusti 1996

M. A. Giusti (a cura di), *Le età del Liberty in Toscana*, Firenze 1996

Giorgio e Guido Guastalla 1989

G. Guastalla - G. Guastalla (a cura di), *Plinio Nomellini. Alba di Gloria*, Pontedera 1989

Hofstatter 1984

H. H. Hofstätter, *La Grafica Art Nouveau*, Milano 1984

“Il Ponte di Pisa” 1906a

Alla Esposizione di Milano. Gli espositori di Pisa e della Provincia, “Il Ponte di Pisa”, XIV, 22, 3 giugno 1906

“Il Ponte di Pisa” 1906b

A Piè del Ponte. All'Esposizione di Milano, “Il Ponte di Pisa”, XIV, 32, 12 agosto 1906

“Il Ponte di Pisa” 1907

Un artista pisano, “Il Ponte di Pisa”, 5, 3 febbraio 1907

“Il Ponte di Pisa” 1916

La Esposizione al Grand Hotel, “Il Ponte di Pisa”, XXIV, 18, 30 aprile 1916

“Il Ponte di Pisa” 1919

“Il Ponte di Pisa”, 13, 5-6 Aprile 1919

“Il Ponte di Pisa” 1926

La II Esposizione della Piccola Industria a Firenze, “Il Ponte di Pisa”, 16, 17-18 aprile 1926

"Il Ponte di Pisa" 1927

I cuoi artistici, "Il Ponte di Pisa", 32, 10-11 settembre 1927

"Il Ponte di Pisa" 1932a

"Il Ponte di Pisa", 13, 26-27 marzo 1932

"Il Ponte di Pisa" 1932b

"Il Ponte di Pisa", 37, 10-11 settembre 1932

“Il Sagittario” 1923

“Il Sagittario: rassegna mensile di combattimento:poesia, arte, musica, critica letteraria”, I, 5, 6, novembre-dicembre 1923

Irnerio 1916

Irnerio, *Per una mostra d'arte “Pro mutilati” in Pisa*, “Emporium”, Vol. XLIV, n.263, 1916

“La Gazzetta Pisana” 1904a

Esposizione, “La Gazzetta Pisana”, 12, 19-20 marzo 1904

“La Gazzetta Pisana” 1904b

Una mostra d'arte applicata, “La Gazzetta Pisana”, 13, 27 marzo 1904

“La Gazzetta Pisana” 1904c

Manifattura del cuoio, “La Gazzetta Pisana”, 30, 7 Agosto 1904

Lallo 1935

Lallo, *La mostra del Sindacato Belle Arti di Pisa*, “Il Giornale d'Italia”, Roma, 9 gennaio 1935

“L'Artista moderno: giornale d'arte applicata” 1906

Il cuoio lavorato, “L'Artista moderno: giornale d'arte applicata”, V, 13, 1906

Lazzareschi 1941

E. Lazzareschi, *Il Regio Istituto d'arte Augusto Passaglia di Lucca*, Firenze 1941

Livorno 1999

Giovanni Fattori, a cura di A. Baboni - G. Cortenova, catalogo della mostra (Livorno 1999), Milano 1999

Livorno 2008

Giovanni Fattori: tra epopea e vero, a cura di A. Baboni, catalogo della mostra (Livorno 2008), Cinisello Balsamo 2008

Lorenz 1989

O. Lorenz, *Grafica Art Nouveau*, Trento 1989

Lucca 1990

Tra il Tirreno e le Apuane, arte e cultura tra Otto e Novecento, a cura di R. Bossaglia - C. Cresti - R. Monti - E. B. Nomellini - P. Paccagnini - L. Pinzauti, catalogo della mostra (Lucca settembre-novembre 1990), Firenze 1990

Lucca 2014

Umberto Prencipe e la Toscana tra modernità e tradizione, a cura di T. Sacchi Lodispoto - S. Spinazzè, catalogo della mostra (Lucca 2014), Lucca 2014

Maltese 1960

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1780-1945*, Torino 1960

Maltese 2014

C. Maltese, *Le tecniche artistiche*, Milano 2014

Marotti - Pagni 1926

M. Marotti - F. Pagni, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze 1926

Melani 1902

A. Melani, *L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty*, "L'Arte Decorativa Moderna", I, 1902

Melani 1911

A. Melani, *Cuoi di Ferruccio Pizzanelli*, "Ars et Labor", 66, 8, Agosto 1911

Micieli - Pizzanelli 2000

N. Micieli - F. Pizzanelli (a cura di), *Scritti per Ferruccio Pizzanelli*, Pisa 2000

Micieli 2005

N. Micieli (a cura di), *Federigo Severini (1888-1962) Retrospectiva dipinti disegni progetti*, Pontedera 2005

Milano 1906

Esposizione di Milano 1906. Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato, catalogo della mostra Milano 1906

Milano 1981

L'Eroica e la xilografia, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra (Milano 1981-1982), Milano 1981

Milano 1982

Puccini e i pittori, a cura di S. Puccini, catalogo della mostra (Milano ottobre-dicembre 1982), Milano 1982

Milano 2012

Ettore Cozzani e "L'Eroica" nei documenti dell'Istituto Lombardo, catalogo della mostra (Milano maggio - luglio 2012), Milano 2012

Mirabella 1927

G. Mirabella, *La moderna xilografia italiana*, Bologna 1927

“Modelli d'arte decorativa” 1907

Cuoi artistici, “Modelli d'arte decorativa”, I, fasc. V-VI, numero speciale, 1907

Mononi 1957

I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milano 1957

Monti 1985

R. Monti, *Le mutazioni della "Macchia"*, Roma 1985

Monti 1989

R. Monti (a cura di), *La Manifattura Chini*, Milano 1989

Monti 1991

R. Monti, *I Postmacchiaioli*, Roma 1991

Padova 2011

Il Simbolismo in Italia, a cura di M. V. Marini Clarelli - F. Mazzocca - C. Sisi, catalogo della mostra (Padova ottobre 2011 - febbraio 2012), Venezia 2011

Pallottino 1980

P. Pallottino, *Cent'anni di illustratori*, Bologna 1980

Pallottino 1988

P. Pallottino, *Storia dell'Illustrazione italiana*, Bologna 1988

Palumbo 2010

M. Palumbo, *Poesie di Ugo Foscolo*, Milano 2010

Papini 1914

R. Papini, *L'incisione moderna alla I esposizione di Bianco e Nero a Firenze*, “Emporium”, Vol. XL, 238, 1914

Parronchi 1958

A. Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze 1958

Passerini 1991

L. Passerini, *Xilografia. I metodi, gli strumenti, le ricerche, la storia della stampa a rilievo*, Milano 1991

“Per l'Arte: rivista bimestrale d'arte decorativa” 1910

Cuoi di Ferruccio Pizzanelli, “Per l'Arte: rivista bimestrale d'arte decorativa”, II, 12, 1910

Petrucchi 1971

C. A. Petrucci, *Incisione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Venezia - Roma 1971

Pica 1904

V. Pica, *Tre artisti d'eccezione*, "Emporium", vol. XIX, 13, 1904

Pica 1907

V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo 1907

Pica 1931

A. Pica, *Revisione del Liberty*, "Emporium", vol. XCIV, 560, 1941

Pica - Del Massa

V. Pica - Del Massa, *Atlante dell'incisione moderna*, Roma 1928

Piglione -Tasso 2000

C. Piglione - F. Tasso (a cura di), *Arti minori. Enciclopedia tematica aperta*, Milano 2000

Pisa 1977

Adolfo De Carolis a Pisa: studi e disegni per l'Aula Magna, a cura di R. Monti, catalogo della mostra (Pisa 1977), Pisa 1977

Pisa 1985

100 opere del Novecento da collezioni pubbliche del territorio pisano, a cura di N. Micieli, catalogo della mostra (Pisa, maggio-dicembre 1985), Pontedera 1985

Pisa 1995

Da Boccadarno al Calambrone: il Litorale pisano nella Pittura del Novecento, a cura di L. Scardino, catalogo della mostra (Pisa giugno 1995), Pisa 1995

Pisa 1998

Incisione pisana del Novecento, a cura di N. Micieli, catalogo della mostra (Pisa 1998), Pontedera 1998

Pisa 2002

Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884-1949), a cura di A. Tosi, catalogo della mostra (Pisa 2002), Firenze 2002

Pisa 2005

Federigo Severini (1888-1962). Retrospectiva, Dipinti Disegni Progetti, a cura di N. Micieli, catalogo della mostra (Pisa 2005), Pontedera 2005

Pisa 2009

Federigo Severini (Pisa, 1888-1962). Pittura e architettura, a cura di S. Renzoni, catalogo della mostra (Pisa 2009), Pisa 2009

Pisa 2010

Ferruccio Pizzanelli (Pisa 1879-1950) Pittura e arti applicate, a cura di S. Renzoni, catalogo della mostra (Pisa 2010), Pisa 2010

Pittaluga - Gabrieli - Vacca 1949

M. Pittaluga - F. Gabrieli - G. Vacca, *Illustrazione in Enciclopedia italiana Treccani*, XVIII, Roma 1949

Pontedera 2007

Arte e lavoro '800 '900, a cura di E. Lazzarini, catalogo della mostra (Pontedera 2007), Pisa 2007

Pratesi - Uzzani 1991

M. Pratesi - G. Uzzani, *L'arte italiana del Novecento. La Toscana*, Venezia 1991

Pucci - Borella 2003

A. Belluomini Pucci - G. Borrella (a cura di), *Torre del Lago Puccini: Crocevia dell'Arte del Novecento*, Torre del Lago Puccini 2003

Ragghianti 1975

C. L. Ragghianti, *Moses Levy*, Firenze 1975

Renzoni 2008

S. Renzoni (a cura di), *Marinetti a Pisa*, Pisa 2008

Roma 1982

Galileo Chini pittore e decoratore, a cura di L. Stefanelli Torossi, catalogo della mostra (Roma aprile – maggio 1982), Roma 1982

Roma 2001

Il Liberty in Italia, a cura di F. Benzi, catalogo della mostra (Roma marzo - giugno 2001), Milano 2001

Roma 2003

Metafisica, a cura di E. Coen, catalogo della mostra (Roma settembre 2003 - gennaio 2004), Milano 2003

Rovigo 2008

La Belle Epoque: arte in Italia, 1880-1915, a cura di C. Cagianelli - D. Matteoni, catalogo della mostra (Rovigo febbraio - luglio 2008), Cinisello Balsamo 2008

Serafini 2004

A. Serafini (a cura di), *Una stagione teatrale*, Pontedera 2004

Seravezza 1989

Plinio Nomellini. La Versilia, a cura di G. Bruno - E. B. Nomellini - U. Sereni, catalogo della mostra (Seravezza giugno - settembre 1989), Milano 1989

Seravezza 1998

I pittori del lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini, a cura di A. Conti - G. Bacci di Capaci, catalogo della mostra (Seravezza luglio - settembre 1998), Pontedera 1998

Seravezza 1999

Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento, a

cura di G. Bruno - E. Dei - C. Paolicchi, catalogo della mostra (Seravezza giugno - settembre 1999), Pisa 1999

Seravezza 2000

Lorenzo Viani. Un maestro del novecento europeo, a cura di G. Bruno e E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza luglio - settembre 2000), Pontedera 2000

Seravezza 2001

Geometrie della luce. Il paesaggio toscano nella pittura italiana tra otto e novecento, a cura di G. Bruno e E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza luglio - settembre 2001), Pontedera 2001

Seravezza 2002

Moses Levy Le stagioni del colore, a cura di G. Bruno - M. Ciccuto - E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza luglio - settembre 2002), Pontedera 2002

Seravezza 2008

Terre d'Arno. Nell'arte figurativa dal Seicento al Novecento, a cura di E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza luglio - ottobre 2008), Pontedera 2008

Seravezza 2009

Cultura della terra in Toscana. Mezzadri e coltivatori diretti nell'arte dell' Ottocento e Novecento, a cura di E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza giugno - settembre 2009), Pontedera 2009

Seravezza 2010

Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano, a cura di E. Dei, catalogo della mostra (Seravezza giugno - settembre 2010), Pisa 2010

Servolini 1928

L. Servolini, *La xilografia originale in Italia*, Torino 1928

Servolini - Ratta 1929

L. Servolini - C. Ratta, *L'incisione originale sul legno in Italia*, Milano 1929

Servolini 1935

L. Servolini, *Tecnica della xilografia*, Milano 1935

Servolini 1936

L. Servolini, *La stampa xilografica a colori*, Mainz 1936

Servolini 1950

L. Servolini, *La xilografia*, Milano 1950

Servolini 1955

L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani*, Milano 1955

Severini 1961

M. Severini, *Grafica italiana contemporanea nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Università di Pisa*, Pisa 1961

Sisi 1999

C. Sisi (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, Firenze 1999

Sisi 2000

C. Sisi, *Motivi e figure nell'arte toscana del XX secolo*, Pisa 2000

Venezia 1995

N. Stringa, *I grandi cicli decorativi 1903-1920*, Venezia 1995

Torino 1911

Catalogo Ufficiale dell'Esposizione Internazionale di Torino, catalogo della mostra (Torino 1911), Torino 1911

Torino 1923

La Quadriennale. Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo della mostra (Torino 1923), Torino 1923

Tosi 2001

A. Tosi (a cura di), *Memoria del Novecento. Arti a Pisa nella prima metà del XX secolo*, Pisa 2001

"The Studio" 1911

The Turin International Exhibition, "The Studio", vol 53, n 222, settembre 1911

Thieme - Becker 1907/1930

U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines lexikon der bildenden kunstler*, Leipzig 1907/1930

Turati 1914

G. Turati, *L'esposizione mondiale del libro a Lipsia*, "Emporium", XV, 237, Bergamo 1914

Uzzani 1992

G. Uzzani, *La pittura del primo Novecento in Toscana (1900-1945)*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, Milano 1992

Venezia 1907

VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1907. Catalogo illustrato, catalogo della mostra (Venezia 1907), Venezia 1907

Venezia 1914

XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo illustrato, catalogo della mostra (Venezia 1914), Venezia 1914

Venezia 1995

Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, catalogo della mostra (Venezia 1995), Monza 1995

Vianello 1964

G. Vianello, *Galileo Chini e il Liberty in Italia*, Firenze 1964

Violante 1980

C. Violante, *Economia Società Istituzioni a Pisa nel Medioevo: saggi e ricerche*, Bari 1980

“ Vita d'Arte” 1913
“ Vita d'Arte”, 9, 1913

Vitali 1934
L. Vitali, *L'incisione italiana moderna*, Milano 1934

Viareggio 2006
Giacomo Puccini e Galileo Chini tra musica e scena dipinta. La favola cinese e altri racconti dal palcoscenico, catalogo della mostra (Viareggio luglio - settembre 2006), Viareggio 2006

Viareggio 2009
Il Futurismo a Viareggio e in Versilia. Accadimenti e riflessi dal 1918 al 1940, a cura di A. Belluomini Pucci e R. Mazzoni (Viareggio 2009), Pontedera 2009

Viareggio 2014a
L'urlo dell'immagine. La grafica dell'Espressionismo italiano, a cura di M. Ratti-A. Belluomini Pucci, catalogo della mostra (Viareggio luglio - dicembre 2014), Torino 2014

Viareggio 2014b
Moses Levy, Luce Marina. Una vicenda dell'arte italiana. 1915-1935, a cura di G. Matteucci, catalogo della mostra (Viareggio 2014), Viareggio 2014

Sitografia

<http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=29616>, 10/06/2014

<http://www.casamuseopepi.it/Opere.aspx?ID=191>, 05/09/2014

<http://bibliospezia.erasmo.it>

<http://liberty.beniculturali.it/index.php?it/143/spoglio-riviste/1964/cuoi-di-ferruccio-pizzanelli>, 10/08/2014

<http://opac.pisa.sbn.it>

<http://periodici.librari.beniculturali.it>

<http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=13078>, 10/06/2014

http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XL&pagina=XL_237_221.jpg, 05/07/2014

http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XL&pagina=XL_238_264.jpg, 05/07/2014

http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=XLIV&pagina=XLIV_263_395.jpg, 05/07/2014

<http://www.catalogart.it/pages/view/cataloghi-la-secessione-romana.html>, 01/06/2014

http://www.consiglioregionale.piemonte.it/visita_virtuale/pdf/collez_sperati.pdf, 20/07/2014

<http://www.ferrucciopizzanelli.it/main/critica/dopo-il-1950-1/>, 14/07/2014

<http://www.ferrucciopizzanelli.it/main/foto/la-moglie-emma%2C-le-sorelle%2C-la-spiaggia-ed-il-giardino/>, 14/07/2014

<http://www.galileochini.it>, 16/08/2014

<http://www.istitutolombardo.it/pdf/FascicoloCozzani.pdf>

<http://www.liberty.beniculturali.it/index.php?it/143/spoglio-riviste/1863/il-cuoio-lavorato>, 10/08/2014

<http://www.liberty.beniculturali.it/index.php?it/146/iconografica/1826/pizzanelli-ferruccio-cuoi-artistici>, 10/08/2014

<http://www.museerops.be/>, 01/09/2014

<http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/359.2/#/398/zoomed>

<https://archive.org/details/lafiorentinaprim00soci>, 14/07/2014

www.14-18.it/home

www.fondazionevano.it

Referenze fotografiche e documentarie

Archivio Ferruccio Pizzanelli

Archivio Galileo Chini

Archivio Storico Camera di Commercio Milano

Archivio Storico Istituto d'Arte Passaglia

Laboratorio Fotografico Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere (Simona Bellandi, Elda Chericoni)

Fotografie Roberta Cusin

Biblioteca Comunale “Guglielmo Marconi” Viareggio

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze