



Silvestra Bietoletti

# Virginio Bianchi (1899-1970)

## La vita e l'arte

 EDIZIONI  
FONDAZIONE  
RAGGHIANI  
STUDI SULL'ARTE  
LUCCA



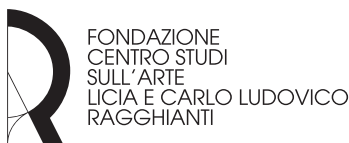
Virginio Bianchi (1899-1970). La vita e l'arte





**Silvestra Bietoletti**

**Virginio Bianchi (1899-1970)**  
**La vita e l'arte**



FONDAZIONE  
CENTRO STUDI  
SULL'ARTE  
LICIA E CARLO LUDOVICO  
RAGGHIANTI

4 Alberto Fontana *Presidente*  
Rosetta Ragghianti *Vicepresidente*  
Paolo Bolpagni *Direttore*  
*Consiglio di Amministrazione*  
Alberto Fontana (*Presidente*)  
Vittorio Armani  
Aldo Colonetti  
Rosetta Ragghianti  
Umberto Sereni  
Alessandra Trabucchi  
*Comitato scientifico*  
Alessandro Romanini (*Presidente*)  
Paolo Bolpagni  
Annamaria Ducci  
Maria Flora Giubilei  
Sandra Lischi  
Mauro Lovi  
Alberto Salvadori  
*Organo di revisione e controllo*  
Roberto Sclavi  
*Segreteria della Fondazione*  
Giuliana Baldocchi *segreteria generale*  
Elisa Bassetto *schedatura della fototeca*  
Laura Bernardi *editoria e scambi librari*  
Valentina Del Frate *servizi educativi*  
Elena Fiori *rapporti con la stampa*  
Angelica Giorgi *mostre d'arte, fototeca*  
Sara Meoni *riordino degli archivi*  
Maria Francesca Pozzi *biblioteca e archivi*

*La pubblicazione rientra nel progetto*

**ArchivioArtistiLucchesi. XIX-XX SECOLO**

*Progetto grafico e impaginazione*

Marco Riccucci

*Cura redazionale*

Angelica Giorgi, Maria Francesca Pozzi

*Servizi editoriali*

Laura Bernardi

*Stampa*

Tipografia San Marco, Lucca

È vietata la riproduzione e la  
duplicazione con qualsiasi mezzo

© 2019, Edizioni Fondazione  
Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca  
© per i testi l'autore

Tutti i diritti riservati  
ISBN 978-88-89324-47-9



*Referenze fotografiche*

© Editore Contemplazioni per la fotografia a p. 51

© Collezione del Comune di Massarosa per le fotografie a p.  
10, 43, 68 e 77

© courtesy Laurel Ann Winzler per le fotografie a p. 54, 57, 58,  
59 e 71

© Simone Romani per tutte le altre fotografie

Si ringrazia sentitamente la famiglia di Virginio Bianchi e in  
modo particolare Simone Romani per la disponibilità dimo-  
strata.

*Ringraziamenti*

Rodolfo Bona, Editore Contemplazioni, Lauren Ann Winzler.

*con il contributo di*



COMUNE DI MASSAROSA

## Indice

---

- 7 Alberto Fontana *Presidente della Fondazione Ragghianti* 5  
Paolo Bolpagni *Direttore della Fondazione Ragghianti*
- 8 Franco Mungai *Sindaco di Massarosa*
- 9 Silvestra Bietoletti  
*Virginio Bianchi (1899-1970). La vita e l'arte*
- 41 Catalogo





Nato a Massarosa nel 1899 e scomparso nel 1970, Virginio Bianchi è stato un pittore, disegnatore e grafico dall'ampia e variegata produzione, cui la Fondazione Ragghianti ha deciso di dedicare uno studio monografico, affidato alle sapienti cure di Silvestra Bietoletti, anche nell'ottica di valorizzazione di una produzione locale di qualità già avviata dalla nostra istituzione con il progetto dell'Archivio degli Artisti Lucchesi e con la monografia su Michele Marcucci realizzata nel 2011.

Dopo essersi diplomato nel 1921 a Lucca, dove frequentò i corsi di Alceste Campriani, Virginio Bianchi concluse la propria formazione a Roma. Nella capitale dipinse un ritratto del cardinale Giovanni Tacci Porcelli, opera grazie alla quale ricevette una generosa remunerazione. Soggiornò poi per quattro anni a Milano; qui lavorò come disegnatore in ambito pubblicitario sotto gli pseudonimi di «virbia» e «vubi» ed eseguì strisce a fumetto e vignette umoristiche. Di ritorno nella città natale, nel 1927 presentò al concorso per la realizzazione del manifesto del Carnevale di Viareggio il bozzetto *Vele di ritorno*, che fu proclamato vincitore. Dopo un nuovo periodo a Milano, nel 1942 fu assunto come disegnatore di cartoni animati dalla casa produttrice Beta Film di Firenze, fino a quando essa non fu distrutta da un bombardamento. Finita la guerra, tornò con la famiglia a Massarosa, dove Virginio Bianchi decise di ritirarsi a vita privata. Verso la metà degli anni Cinquanta alcuni amici dell'artista, fra cui Alfredo Catarsini, Renato Santini, Elpidio Jenco, Carlo Pellegrini, Felice Del Beccaro e Bruno Fattori, lo convinsero a rompere il proprio isolamento. Benché afflitto da un'artrosi deformante, non abbandonò l'attività di pittore, portata avanti fino alla morte nelle forme di un linguaggio figurativo ancorato alla tradizione, con una particolare attenzione al tema paesaggistico.

Il progetto editoriale promosso dalla Fondazione Ragghianti, con il costante supporto della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca e con il contributo del Comune di Massarosa, consiste in quest'agile ma esaustiva monografia illustrata dedicata all'artista, che ripercorre con rigore scientifico tutte le fasi della sua carriera, prendendo in considerazione sia l'attività pittorica, sia quella di disegnatore e grafico, nella quale Virginio Bianchi raggiunse notevole qualità e originalità.

Ci auguriamo che questa pubblicazione contribuisca alla riscoperta di un personaggio interessante e meritevole di attenzione e recupero, e ringraziamo la famiglia dell'artista per la collaborazione prestata con generosità e impegno. Un pensiero grato va alla figlia di Virginio, Alberta Rossana Bianchi, che purtroppo non ha fatto in tempo a veder compiuto questo libro.

Alberto Fontana  
Presidente della Fondazione Ragghianti

Paolo Bolpagni  
Direttore della Fondazione Ragghianti



COMUNE DI MASSAROSA

Non ho avuto la fortuna di conoscere Virginio Bianchi direttamente. Di lui so soltanto quanto mi raccontano le sue opere e le molte persone che lo hanno amato e stimato.

Alcuni dei suoi quadri mi hanno fatto compagnia, nelle stanze del palazzo comunale, nel corso di questi anni di mandato.

Il suo emozionante e intenso autoritratto mi accoglie ogni mattina, pronti entrambi al lavoro che ci attende: lui con i pennelli in mano, io con l'impegno e l'attenzione che la mia veste di primo cittadino richiedono.

Grande è la mia soddisfazione, quindi, nel vedere pubblicato questo volume sulla sua vita e le sue opere, che affondano le radici in questa nostra meravigliosa terra.

Un sentito ringraziamento va alla Fondazione Ragghianti di Lucca, che generosamente si è accollata l'onere della realizzazione di quest'opera, fortemente voluta e proposta dal Circolo culturale Michele Marcucci, instancabile ricercatore e prezioso custode della memoria locale.

Virginio Bianchi era un artista che, anche attraverso la sua attività di grafico e pubblicitario, raggiunse fama nazionale.

Suo è infatti il manifesto ufficiale del Carnevale di Viareggio del 1927, sue sono alcune pubblicità per importanti aziende, nonché illustrazioni per riviste.

Bianchi lasciò anche un segno indelebile della sua capacità di grafico nella propria terra, creando il marchio inconfondibile della famosa azienda Jolly Work Confezioni e legando il suo nome al Premio Letterario Massarosa, uno degli elementi culturali di maggiore spicco per la nostra comunità.

Il Massarosa, che affonda le sue radici nel lontano 1947, è infatti uno dei concorsi letterari più antichi d'Italia, il terzo per l'esattezza, essendo nato contemporaneamente al Premio Strega, dopo il Bagutta (1927) e il Viareggio (1930).

Un Premio che in questi anni abbiamo tenacemente riportato agli antichi splendori, con un'intensa opera di promozione, che ha iniziato a dare i suoi frutti.

Questa monografia su Virginio Bianchi si aggiunge a quella, pubblicata sempre dalla Fondazione Ragghianti nel 2011, su un altro pittore massarosese, Michele Marcucci, colmando un vuoto di riconoscenza e saperi, che la nostra comunità attendeva da anni.

Franco Mungai  
*Sindaco di Massarosa*

## Virginio Bianchi (1899-1970). La vita e l'arte

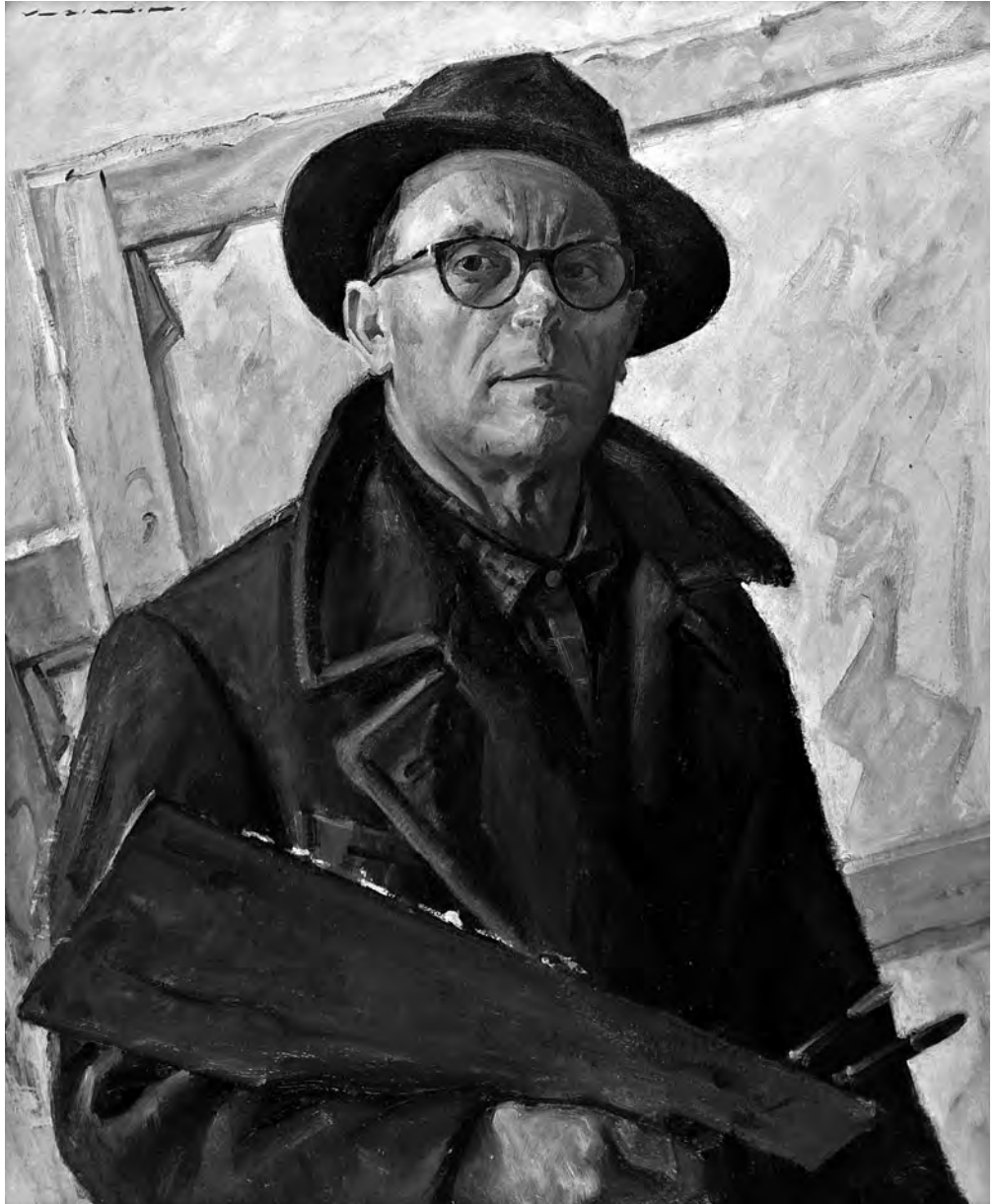
SILVESTRA BIETOLETTI

«Dopo un ventennio di rinunzie alle allettanti chiamate dell'arte», esordiva Virginio Bianchi in un'autopresentazione scritta nel 1958 in previsione della personale alla Galleria Gussoni di Milano, «ho ripreso i pennelli per sfogare l'intossicazione interna». Consapevole dell'autonomia della propria ricerca, e indifferente alle lusinghe della critica, il pittore per anni aveva tenuto lontano da occhi indiscreti l'esito del suo lavoro, ma finalmente, recuperata fiducia nella possibilità di un'intesa umana, aveva deciso di presentare al pubblico la propria opera ispirata ai paesaggi di Massarosa e del padule di Massaciuccoli, la terra in cui era nato e dove viveva «in mezzo a capanni da pesca, a marcite, a risaie, a sfondi di colline argentate d'olivi».<sup>1</sup> Bianchi concludeva il suo scritto, sostituito poi in catalogo da uno dell'amico poeta Bruno Fattori – meno battagliero e senz'altro più adeguato a illustrare i valori della pittura dell'artista –, affermando come quei quadri fossero rappresentativi di una maniera espressiva assolutamente individuale e libera dalle «intossicazioni scolastiche» che nel passato lo avevano reso «titubante» riguardo alla propria creatività (fig. 1).<sup>2</sup>

Le «intossicazioni» cui il pittore faceva riferimento risalivano agli anni della sua formazione presso l'Istituto d'arte di Lucca conclusa brillantemente nel 1921, e riguardavano in particolare la lezione di Alceste Campriani, professore di pittura e direttore dell'Istituto lucchese dal 1900, che così profondamente aveva influito sulle scelte figurative di Bianchi da allora invaghito della pittura di paesaggio cui sarebbe rimasto sempre fedele; esse, però, non vanno tanto interpretate come la conseguenza di una costrizione a uniformare lo stile a quello del maestro, quanto, piuttosto, come timore di non riuscire a esprimere con pari intensità le suggestioni e i sentimenti suscitati dalla

<sup>1</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>2</sup> *Ivi*.



1

visione di una natura nota e amata. L'indole cordiale e affettuosa di Campriani e la sua sensibilità «nell'insegnare con le virtù naturali del grande artista, e con il sussidio della ricchezza del colore che sembrava trasfusagli dalla luminosa terra del mezzogiorno»,<sup>3</sup> era stata senz'altro di stimolo all'allievo inducendolo a confrontarsi con il genere dell'arte trattato dal maestro, e a rimeditarne, secondo personali riflessioni, la maniera «assai libera e estrosa» della pennellata<sup>4</sup> e l'uso avvincente della luce da lui messo a punto; ma fondamentale fu l'insegnamento riguardo alla disposizione d'animo e di pensiero con la quale accostarsi alla pittura di paese, con sincerità d'ispirazione e con spirito contemplativo. Era questa l'attitudine mentale di Umberto Prencipe, l'altro artista che Bianchi riconosceva come maestro sebbene non avesse seguito le lezioni del pittore, insegnante d'incisione all'Istituto d'arte di Lucca negli anni immediatamente precedenti all'iscrizione del giovane di Massarosa.

<sup>3</sup> E. Lazzareschi, *Il R. Istituto d'arte 'Augusto Passaglia'*, Firenze 1940, p. 51.

<sup>4</sup> Il giudizio è espresso da Ragghianti, in C.L. Ragghianti, *Moses Levy*, Firenze 1975, p. 9.

1. *Autoritratto con impermeabile* [1958], collezione del Comune di Massarosa
2. *Con i compagni d'accademia*, 1921 circa
3. *Nello studio di Roma*, 1922-1923



2



3

Ed è ben comprensibile come i quadri di Prencipe, ispirati alla natura della Versilia, così intensamente evocativi di quella terra palustre racchiusa fra il mare e le Apuane, inframezzata di fiumi e di canali di bonifica, e trascorsa da una luce suadente che si diffonde senza ostacoli sul pelo delle acque paludose, sui 'quadri' delle risaie, sui canneti cresciuti lungo i fossi, avessero suscitato l'ammirazione di Bianchi fino a considerarli un riferimento esemplare. «La svolta di un fiume, il canneto di un padule, le mura di un convento, una strada chiusa fra due siepi, una torre che spunti fra gli ulivi; e intorno il verde che si protende sotto cieli chiari, lungo piani lisci d'acqua ferma», scriveva Roberto Papini a proposito delle visioni della campagna versiliese raffigurate da Prencipe, e le parole sembrano perfettamente adeguate a illustrare i soggetti cari all'immaginazione di Bianchi; come per l'artista più anziano, anche per Virginio quei temi prediletti rappresentavano l'«espressione schietta di un temperamento lirico che aveva trovato nella pittura il suo sbocco naturale».<sup>5</sup>

11

Il buon esito scolastico consentì a Bianchi di partecipare al concorso per il Pensionato artistico nazionale (fig. 2);<sup>6</sup> ottenutolo, nell'autunno del 1921 si trasferì a Roma per due anni, applicandosi con assiduità alla 'figura', e in particolare al 'nudo', consapevole di quanto gli fosse necessario impratichirsi in quel genere di studi di cui la sua educazione era stata carente. Se dei quadri di composizione eseguiti allora non vi sono altre testimonianze se non poche fotografie che ritraggono il pittore al lavoro (fig. 3), dei molti

<sup>5</sup> R. Papini, *Mostra personale del pittore Umberto Prencipe*, «Bollettino di Bottega d'Arte», III, 3, Livorno 1924.

<sup>6</sup> Bianchi ottenne la licenza con il massimo dei voti; Archivio Virginio Bianchi, Certificato dell'Istituto di Belle Arti di Lucca rilasciato il 12 luglio 1921. Per le vicende del Pensionato artistico nazionale, vedi *L'artista studente: i concorsi del Pensionato Artistico Nazionale di pittura 1891-1930*, a cura di A.M. Damigella, Roma 2002.



4. Cartoni preparatori per *Angeli cantori*  
 5. *Viareggio, Grand Hotel Royal*



4



5

ritratti compiuti all'epoca rimane almeno un esemplare: il ritratto di don Costantino Nannini, parroco di Massarosa, dipinto nel 1923 forse come ringraziamento per aver ricevuto grazie alla sua intercessione l'incarico per un lavoro di prestigio, il *Ritratto del cardinale Giovanni Tacci Porcelli*, maestro di camera emerita pontificia; il 29 settembre 1922 il committente partecipava al pittore la sua soddisfazione per quel dipinto di cui rilevava «la vivezza nel rilievo della figura, la robustezza delle linee e delle tinte».<sup>7</sup> Simili caratteri stilistici improntano anche l'effigie di don Costantino intento alla lettura, rappresentato a mezza figura in posa occasionale. La pennellata corre rapida e sicura sulla tela, e costruisce il ritratto con estrema spigliatezza affidando al colore, steso per falde ora corpose ora tanto sottili da lasciar trasparire il supporto, i valori compositivi e emozionali dell'immagine (cat. 1).

Con altrettanta abilità e disinvoltura Bianchi eseguiva nel frattempo disegni per *réclames* e vignette intessute di garbato umorismo ottenendo l'apprezzamento di persone competenti quali Arturo Mantrone, raffinato incisore e funzionario della Calcografia

<sup>7</sup> Archivio Virginio Bianchi, lettera di Giovanni Tacci Porcelli a Virginio Bianchi, Roma 29 settembre 1922.



Nazionale, che nel luglio 1923 suggeriva all'amico Trilussa di rivolgersi al pittore per le illustrazioni delle sue poesie.<sup>8</sup>

Concluso il Pensionato artistico, Bianchi tornò a Massarosa e riprese a dedicarsi con rinnovato piacere al paesaggio e alle vedute della sua terra; erano soggetti semplici, desunti dalla tradizione figurativa ottocentesca, resi con il linguaggio franco e il cromatismo potente e acceso di luce, elaborato a Roma, che ne vivificava il significato; ne è un esempio *Case bianche*, datato 1924, nel quale i muri imbiancati a calce dei vecchi edifici rurali si stagliano sull'azzurro luminoso del cielo, quasi in un ricordo dell'Angelico mediato dalla pittura dei macchiaioli (cat. 2). Uno stile indicativo della fiducia di Bianchi nelle possibilità comunicative dell'arte, motivo che gli aveva fatto accettare con entusiasmo l'incarico offertogli dal parroco di Stiava di decorare il vano della chiesa ov'era collocato l'organo; l'artista eseguì due grandi pannelli (fig. 4), ciascuno raffigurante due angeli musicanti in misura maggiore del vero, «angeli con i capelli corti tagliati alla 'paggetto'» secondo la moda degli anni Venti, dalle fattezze moderne e gli sguardi ispirati – come scriveva la figlia del pittore – che non incontrarono affatto il gusto del prete né dei parrocchiani, tanto che in seguito vennero ritoccati da un ignoto pittore fino ad assumere sembianze più convenzionali, sì, ma assai più banali.<sup>9</sup> Il disappunto di Virginio per l'incomprensione del suo lavoro fu grande; per compiere quella decorazione egli aveva adottato espressioni di ascendenza déco, affini a quelle realizzate allora da Giuseppe Lunardi nella chiesa lucchese di San Leonardo in Borghi, convinto che un simile accento di modernità potesse rendere più accostante il motivo ornamentale e dunque più intenso il suo invito alla devozione.<sup>10</sup>

Bianchi si decise dunque a lasciare di nuovo la Toscana, questa volta per Milano, intenzionato a mettere a frutto le sue capacità di disegnatore estroso e sagace per lavorare come cartellonista pubblicitario, attività che sentiva congeniale e che aveva già sperimentato con discreto successo (fig. 5). Da tempo la grafica pubblicitaria aveva acquisito dignità d'arte, e nel 1923 la Biennale delle Arti Decorative di Monza, grazie alle idee innovative del direttore Guido Marangoni, le aveva dedicato una sezione apprezzata da parte della critica più equilibrata, che, rilevate le difficoltà insite in quell'espressione figurativa costretta a usare «scarsi mezzi per grandi effetti», e a richiamare l'attenzione «con la trovata di spirito o col fuoco d'artificio della fantasia», metteva in evidenza come l'insegnamento offerto dal manifesto pubblicitario di qualità consistesse in «fantasia, chiarezza di composizione, sintesi lineare e coloristica, eliminazione dell'inutile, che è quanto dire stile».<sup>11</sup> Giudizio incoraggiante per un giovane determinato a applicarsi con impegno a quel mestiere per il quale si sentiva portato, consapevole delle proprie doti di ingegno e di creatività. E gli incarichi non tardarono: ben presto egli cominciò a lavorare con aziende grafiche di rilievo come la milanese Mauzan per cui nel 1924 eseguì la *réclame* della farina lattea Zambeletti – un biondo e spavaldo bambino,

<sup>8</sup> Archivio Virginio Bianchi, biglietto di Arturo Mantrone a Trilussa, Roma, 28 luglio 1923.

<sup>9</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>10</sup> S. Bietoletti, *Giuseppe Lunardi e la cappella di Nostra Signora del Sacro Cuore*, «Luk», nuova serie 8/9, 2006, pp. 53-56.

<sup>11</sup> R. Papini, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo 1923, pp. 195, 199.



6



7

che reso robusto dall'assunzione del prodotto, scia nudo—,<sup>12</sup> o la Gros Monti di Torino per conto della quale nel 1930 realizzò un manifesto dello spumante Martini, in cui il bollo rosso, simbolo della casa vinicola piemontese, diventa straordinario, efficacissimo richiamo della spumeggiante festosità connessa all'apertura di uno spumante. Pochi anni or sono, il manifesto è stato giustamente considerato di «grande modernità», tenuto conto del suo perfetto equilibrio compositivo e della «compresenza di elementi astratti e realistici» (cat. 63).<sup>13</sup>

La fertile inventiva di Bianchi, e la sua acquisita competenza nelle possibilità della comunicazione visiva, gli permettevano di concepire immagini assolutamente adeguate alle esigenze della committenza facendo riferimento a forme e a modelli disparati che con libertà svariavano da Adolfo De Carolis a Fortunato Depero, da Leonetto Cappiello a Federico Seneca, fino alla grazia affabile e volutamente ingenua delle illustrazioni per

<sup>12</sup> Il manifesto, firmato «Bianchi», appartiene alla Collezione Salce come molti altri – tra locandine e calendari – realizzati dall'artista fra i primi anni Venti e il 1951 (Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 0500653043).

<sup>13</sup> *Manifesti dello spumante italiano*, a cura di Roberto Festi, Aosta 2004, p. 60, n. 42.

bambini. Nel corso degli anni Venti, dunque, al tenore drammatico – esaltato dalla cromia rossa e nera – della locandina per l'inaugurazione dell'asilo notturno Vittorio Emanuele III nel primo centenario di vita della Misericordia di Viareggio, nel settembre 1926, così vicina nello stile alle copertine de «L'Eroica» (cat. 57), si avvicinano la spiritosa ironia déco della figurina destinata a promuovere un negozio di sport milanese (cat. 61), e la nervosa schematizzazione neofuturista del manifesto del Bitter Campari realizzato nel 1927 e firmato «Bianchivir» (fig. 6), abbreviazione del nome del pittore, cui nel tempo sarebbero seguite le sigle «vubi» o «virbia».<sup>14</sup> Ma, certo, la locandina che con maggior chiarezza testimonia le doti di illustratore di Bianchi e la sua sapienza nell'elaborare immagini coinvolgenti e innovative è quella disegnata per il carnevale di Viareggio del 1927 nella quale geometrizzazione cubista e leggiadria neosettecentesca alla Umberto Brunelleschi si combinano in perfetto equilibrio.<sup>15</sup> Nel risentito bidimensionalismo dell'immagine impostata su quattro colori – il bianco, il rosso, l'azzurro, cui fa da contrappunto il nero –, la silhouette di un Pierrot, che domina la scena suonando la chitarra rivolto verso il mare solcato di vele, richiama l'attenzione sulla manifestazione viareggina e, ad un tempo, sulle bellezze naturali della città suggerite anche dallo scorcio di rami intricati della pineta, in un suadente effetto di controluce (cat. 58).<sup>16</sup>

L'affermazione nell'ambito della grafica pubblicitaria fu per Bianchi un incentivo a dedicarsi con rinnovato entusiasmo alla pittura; risalgono proprio al 1927 alcune luminose visioni di Massarosa e della campagna circostante (catt. 3, 4), rese con una stesura mossa e ariosa dettata dal colore, quasi a svelare come il piacere del dipingere consistesse anche nella libertà dai vincoli alle regole del disegno necessarie alla composizione di manifesti e locandine. Ritrovata la fiducia nelle proprie possibilità, l'artista decise di presentare al pubblico le sue opere in una mostra personale allestita a Viareggio, presso la Locanda della 'Pia', uno stabile di nuova costruzione sul viale Marconi all'altezza di via Marco Polo, nella zona della città allora ammodernata secondo i piani urbanistici dell'architetto Raffaello Brizzi.<sup>17</sup>

Dell'esposizione, di cui curò l'allestimento con il puntiglio che lo contraddistingueva,<sup>18</sup> Bianchi realizzò anche il biglietto d'invito su cui rappresentò con un tratto spesso e fluente, condotto con la spigliatezza che connota le vignette umoristiche dell'artista, una sorta di scherzosa caricatura di sé stesso raffigurato di spalle mentre dipinge *en plein-air*, seduto per terra (fig. 7).

La mostra, ove erano esposte centodieci opere fra olii e acquerelli, venne recensita con accenti entusiastici da Gustavo Nerini, l'autore della prima monografia su Lorenzo

<sup>14</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>15</sup> La locandina fu stampata a Firenze dallo Studio Venna Innocenti; Lucio Venna fu l'autore dei manifesti per il carnevale viareggino dell'anno precedente e di quello successivo alla pubblicazione della locandina di Bianchi.

<sup>16</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>17</sup> Fra i contributi più recenti sull'urbanistica di Viareggio negli anni del fascismo, vedi F. Canali, *Trent'anni di lungomari e pinete di Toscana*, in «Annali di storia dell'urbanistica e del paesaggio», 3, 2015, pp. 122-201.

<sup>18</sup> Valga, in proposito, la testimonianza di Solimano Berrettoni; vedi A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).





Viani, edita nel 1938 a meno di due anni dalla morte dell'artista.<sup>19</sup> I ritratti, i paesaggi, le nature morte, i soggetti di vita contemporanea – o, come li chiamò Nerini, di «forme sensibili» – esprimevano tutti la vigorosa vitalità che animava l'opera di Bianchi, anche quando, o forse ancor più, erano resi tramite «una tecnica che è negazione della tecnica» (fig. 8): una maniera indicativa di una ricerca «sincera» e «feconda» volta a restituire il significato profondo di un tema ispiratore e «il complesso di sensazioni» che ne derivano, piuttosto che la minuzia dei particolari, e che permetteva all'artista di risolvere con finezza di psicologo i dipinti raffiguranti un'umanità spesso «dolente» o «triste».<sup>20</sup> L'articolo, esaustivo, era illustrato da una caricatura del pittore eseguita da Uberto Bonetti all'epoca disegnatore già affermato, sebbene poco più che ventenne, il cui segno grafico doveva molto a quello dell'amico Bianchi.

<sup>19</sup> G. Nerini, *Lorenzo Viani nella vita e nell'arte*, Milano 1938; già l'anno prima Nerini aveva pubblicato un articolo sull'artista, *Viani intimo*, «Il Telegrafo», 3 ottobre 1937.

<sup>20</sup> Archivio Virginio Bianchi; G. Nerini, *La Mostra personale del pittore Virginio Bianchi*.



9

Dai titoli dei dipinti presentati nell'occasione non è facile risalire alle opere oggi rintracciate, o note attraverso le riproduzioni, ma è molto probabile che *Il colletto* indicato nel catalogo con il numero 12, sia da identificarsi con il quadro dal medesimo titolo, datato 1931 (cat. 5):<sup>21</sup> immagine solare di uno sprone roccioso ricoperto di ginestre in fiore. Nel campo lungo della veduta, il 'colletto' si staglia sullo sfondo di verdi rilievi, sull'azzurro cobalto del cielo trascorso di nuvole candide. Una visione accesa di luce, evocativa di un'intensa felicità.

Il giudizio di Nerini, riguardo alla capacità d'introspezione con cui Bianchi si accostava ai temi di vita moderna, sembra puntualmente attagliarsi a un quadro del 1932, quale *La serata popolare* (cat. 6), impostato sull'aggressiva bicromia del rosso e del blu, resa vibrante dai pochi tocchi di bianco sapientemente cadenzati nella composizione. Nello spazio ridotto di un modesto padiglione da circo, uomini donne bambini si accalcano attorno ai saltimbanchi e ai loro poveri attrezzi di scena; un senso di mestizia, di faticosa accettazione della vita quotidiana, spirano dall'immagine condotta con una pennellata mossa, acciaccata, che costruisce con sicurezza le figure ora memori della plastica novecentista, ora frutto di riflessioni sui modi dell'Espressionismo.

17

Dipinti simili poterono incontrare la simpatia di Lorenzo Viani, uno fra i primi visitatori della mostra viareggina,<sup>22</sup> oltre che per i riferimenti figurativi a modelli da lui condivisi, per la capacità di Bianchi nel creare intrinseche attinenze analogiche fra la forma e il soggetto, secondo una concezione estetica in qualche maniera affine a quella su cui fondava la pittura di Viani stesso, senza che questo comportasse sudditanze stilistiche nei suoi confronti da parte dell'artista più giovane.

Nonostante l'apprezzamento di critici e artisti, l'interesse del pittore per i temi di figura rimase limitato e essenzialmente circoscritto alla sua attività di cartellonista, come indicano, fra i tanti manifesti, anche i disegni realizzati per l'Opera Nazionale Balilla,<sup>23</sup> e per il concorso promosso nel 1935 dall'Opera Maternità e Infanzia, *Sogni di Madre Italiana*, per il quale ideò l'immagine di una donna incinta che incede lesta e imponente

<sup>21</sup> *Mostra del pittore toscano Virginio Bianchi*, catalogo della mostra (Viareggio, Locanda della 'Pia'), Viareggio 1932.

<sup>22</sup> Archivio Virginio Bianchi; G. Nerini, *La Mostra personale del pittore Virginio Bianchi* cit.

<sup>23</sup> Nel 1936 Bianchi eseguì una locandina a sostegno dell'ONB, per conto della Reale Mutua Assicurazioni, raffigurante un giovane in camicia nera con casco da esploratore che legge il discorso del 2 ottobre 1935 con cui Mussolini annunciava l'entrata in guerra contro l'Etiopia; vedi l'esemplare conservato a Treviso, al Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 050065162.





mentre reca sul capo l'asse con i pani da infornare, affiancata dai figlioletti in abiti eheggianti la divisa di 'figli della lupa'; sullo sfondo, a mo' di architettura razionalista, la visione fortemente scorcata di un fascio littorio (fig. 9). Un'immagine, dunque, in linea con le tendenze grafiche più attuali negli anni Trenta che si connotano per le sagome chiaramente leggibili, «le forme volumetriche, funzionali, sintetiche e spesso statiche», rese con chiaroscuri potenti, colori uniformi e compatti (fig. 10).<sup>24</sup>

A quel concorso Bianchi aveva deciso di partecipare all'inizio del settembre 1935, dopo aver accantonato la possibilità di prender parte a quello bandito a Torino all'incirca nel medesimo tempo – forse l'edizione per quell'anno del concorso «L'Artista Moderno»? – perché riteneva «di non essere preparato ad un tal genere di lavori e perché il tempo stringe[va]»,<sup>25</sup> pur avendovi già perduto giorni e fatica come ammetteva lui stesso scusandosi per il ritardo con cui rispondeva alle lettere della fidanzata, conseguenza dei «grattacapi» che gli davano «quel concorsetto e tante rabbie da morirne».<sup>26</sup>

<sup>24</sup> A. Villari, *Immagine e comunicazione del fascismo: il dibattito sulla pubblicità e l'arte 'novissima' del manifesto*, in *Novecento. Arte in Italia fra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo 2013, pp. 91-105, p. 101.

<sup>25</sup> Archivio Virginio Bianchi, lettera di Virginio alla fidanzata Enrica Biagi, 5 settembre 1935.

<sup>26</sup> *Ivi*.





Sebbene la possibilità di vincere il premio di cinquemila lire, utili a mettere su casa con la donna amata, fosse svanita,<sup>27</sup> nel febbraio dell'anno seguente l'artista si sposò comunque e il matrimonio fu l'occasione per un viaggio in Sicilia, sufficiente a rendere vivida l'ammirazione per quella terra dove sarebbe tornato tanti anni più tardi risentendone tutto il fascino.

La felicità del nuovo stato, tanto più da quando la moglie aspettava un bambino, ispirò al pittore un racconto intessuto di garbata, affettuosa poesia, *Il marito della signorina* (fig. 11), nel quale con giocosa tenerezza descrive l'iniziale diffidenza dei vicini di casa della moglie, donna affabile premurosa sorridente, nei confronti del pittore ritenuto «un orso frollo» prima di rendersi conto di quanto fosse innamorato. Il racconto piacque, e venne pubblicato su *Firme alla Ribalta* dalla casa editrice milanese Vedetta con l'esortazione – ribadita dalla citazione dannunziana «Arma la prora e salpa verso il mondo!» adottata come *incipit* alla premessa – a proseguire con passione nel suo intento di scrittore, confidando sull'apprezzamento dei lettori che avrebbero accolto quel lavoro di principiante «con l'allegrezza con la quale si accolgono le rondini a primavera».<sup>28</sup> Anche la pittura risentì positivamente della serenità raggiunta dall'artista; la pennellata si fece densa, corposa, assecondando la carnosità dei soggetti, fossero nudi

<sup>27</sup> Il pittore era stato il primo a non sperarci, dato che conosceva «i concorsi e i loro sistemi»; vedi, *ivi*.

<sup>28</sup> *Premessa*, in *Firme alla ribalta*, Milano 1937.

12. *Bambina addormentata*, carboncino, carta bianca

13. *Casa mia*

14. *Con la figlia bambina*, 1941



12

20

di donna atteggiati in pose quotidiane e per niente affettate, o fiori semplicemente composti in vasi modesti (catt. 7, 8).

Nel 1937 il pittore si trasferì con la famiglia – nel frattempo era nata la figlia Rossana (fig. 12) – nella casa vicino al palazzo comunale, costruita su suo progetto; anche il giardino era stato ideato dall'artista che vi aveva piantato i quattro abeti, la pergola di glicine, e «giù in fondo», appoggiato al muro di recinzione, il pergolato di vite tante volte rappresentato dal pittore nel variare delle stagioni (fig. 13).<sup>29</sup> Come, d'altronde, altri scorci a lui cari del giardino cui si accedeva attraverso la grande vetrata di stile razionalista disegnata da Bianchi che per la sua casa, dichiaratamente moderna, progettò anche gli arredi, «con gli armadi incassati nelle pareti», selezionò i marmi per la scala interna e scelse il «vetro nero» con cui ricoprire «i piani dei tavoli e delle credenze».<sup>30</sup>

Sul finire del decennio, la necessità d'incrementare le finanze domestiche – all'epoca la spesa del *ménage* era essenzialmente sostenuta dalla moglie, maestra elementare –, convinse il pittore a tornare a vivere a Milano nel tentativo di ottenere nuovamente lavoro nell'ambito della grafica pubblicitaria, ma i 'venti di guerra' avevano reso più rare le opportunità, ed egli trovò soltanto un impiego come decoratore presso una ditta specializzata nell'allestimento di padiglioni

per fiere. Nella città lombarda, solo e costretto a fare economia, aveva trovato un aiuto nello scultore Spartaco di Ciolo, conosciuto in gioventù all'Istituto d'arte di Lucca e con cui aveva intensificato i rapporti a Viareggio dai primi anni Trenta, il quale generosamente lo invitava «a cena quasi tutte le sere»; ma era la lontananza dalla famiglia che gli pesava, il non avere vicine le sue «care creature», situazione che per lui significava «avere il vuoto completo intorno a [sé]» (fig. 14).<sup>31</sup>

La speranza di riuscire a contribuire in maniera concreta al mantenimento della famiglia, indusse Bianchi a partecipare al concorso per il Premio Cremona, manifesta-

<sup>29</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>30</sup> *Ivi*.

<sup>31</sup> *Ivi*. La lettera è citata senza indicazione di data. L'amicizia con di Ciolo durò tutta la vita, e nel 1958 lo scultore, insieme alla moglie Margarete Sprenger, fu presente all'inaugurazione della mostra di Bianchi alla Galleria Gussoni di Milano, e chissà non fosse stato proprio lui a agevolare quella possibilità espositiva.





13



14

21

zione artistica rappresentativa dell'Italia fascista istituita nel 1939. A incoraggiarlo, nonostante il suo scetticismo nei confronti di quel tipo di prove non fosse mutato, furono probabilmente lo stesso di Ciolo e gli amici pittori Alfredo Catarsini e Renato Santini, tutti e due favorevoli al concorso cui presero parte seppure in anni diversi.

Nella primavera del 1940, alle soglie dell'entrata in guerra dell'Italia, Bianchi presentò quindi al concorso cremonese, che quell'anno aveva come tema «La battaglia del grano», *La mistica della battaglia*, un dipinto di dimensioni imponenti; e sebbene il quadro non vincessesse alcun premio, dovette evidentemente incontrare il favore della giuria, di cui facevano parte artisti e critici autorevoli quali Anselmo Bucci, Felice Carena, Arturo Tosi, Ardengo Soffici, Ugo Ojetti e Carlo Giulio Argan, se venne selezionato per essere esposto a Hannover nell'autunno seguente.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> *Il regime dell'arte. Premio Cremona 1939-1941*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone), a cura di V. Sgarbi, R. Bona, S. Pallavicini, Piacenza 2018, pp. 247-249; relativamente alle vicende storiche del Premio, vedi R. Bona, *Il premio Cremona*, Piacenza 2016.



Del dipinto, forse acquistato da Roberto Farinacci,<sup>33</sup> se ne persero presto le tracce, ma all'indomani della guerra esso subì il destino comune a tanti quadri realizzati durante il Fascismo e in seguito considerati solo per le loro implicazioni con il regime e non per le loro qualità estetiche; ne è un esempio il quadro di Luciano Ricchetti, *In ascolto*, eseguito per il Premio Cremona 1939, e 'ricostruito' da Stefano Fugazza a partire dal brano *Madre e figlio*, conservato alla Galleria Ricci-Oddi di Piacenza.<sup>34</sup> La tela della *Mistica della battaglia*, dunque, venne smembrata in più ritagli, due dei quali, oggi conservati in raccolte private, sono stati di recente presentati in mostre cremonesi: il più piccolo dei due, relativo alla parte centrale superiore raffigurante la trebbiatrice con le scritte – ora cancellate – «Duce», «W l'Impero» e «W il Re» (cat. 9b), nel 2007, l'altro, dominato dalla figura della donna incinta che incede impavida recando sul capo l'asse con il pane appena sfornato, nel 2018 nell'ambito della mostra *Il regime dell'arte* dedicata alle opere presentate al Premio Cremona<sup>35</sup> (cat. 9a).

Un'antica fotografia (fig. 15) e un bozzetto permettono di comprendere con maggior esattezza la forza narrativa del dipinto e le sue qualità compositive e cromatiche: in uno spazio scandito ai lati da due identiche architetture 'metafisiche', e aperto sulla vastità della campagna, la scena, costruita su una prospettiva a cannocchiale che ha il suo fulcro nel carro trainato dai buoi aggiogati, si anima vieppiù in un pullulare di figure umane,

<sup>33</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>34</sup> S. Fugazza, *Arte e storia. Luciano Ricchetti alla prima edizione del Premio Cremona (1939)*, Piacenza 2003.

<sup>35</sup> R. Bona, in *Il regime dell'arte* cit., pp. 247-249.



16



17

di animali, di sacchi di grano, e dà vita a un'immagine dove memoria del verismo ottocentesco e cultura novecentista si coniugano mirabilmente, acquisendo nuova vivacità grazie all'adozione di un linguaggio sapientemente illustrativo e «popolaresco ricco di temi e di figure come in un Brueghel».<sup>36</sup>

Un simile talento nell'articolare con coerenza la composizione, senza che le molteplici sollecitazioni narrative e formali del dipinto distraessero dalla lettura della scena nel suo insieme, è indicativa delle doti d'artista di Bianchi e ancor più della sua perizia d'illustratore cui egli fece ricorso con spregiudicatezza recuperando l'immagine concepita cinque anni prima in vista della partecipazione al concorso *Sogni di Madre Italiana*, per dar risalto al valore del pane secondo la retorica mussoliniana.

Grazie alla sua capacità di disegnatore spigliato e dal tratto fluente e sicuro, e all'umorismo garbato che ne improntava le immagini, fossero manifesti o vignette (fig. 16), nel 1942 Bianchi venne assunto dalla casa cinematografica fiorentina Beta Film, produttrice di cartoni animati. Fu probabilmente in seguito a quell'incarico che egli concepì la locandina con cui pubblicizzare la propria attività, mettendo soprattutto in rilievo le sue competenze d'illustratore versatile; lo suggerisce anche lo stile d'ascendenza costruttivista della *réclame*, ribadito dalla bicromia beige e rosso mattone (fig. 17).

Il senso di stabilità derivato dalla certezza di un lavoro continuativo si rifletté, come già era accaduto in passato, sulla disposizione alla pittura, felicemente ritrovata. Nacquero in quei primi anni Quaranta nature morte in grado di suggerire la fragile leggiadria dei fiori anche nell'incipiente appassimento, come è della copiosa e disordinata cascata di crisantemi bianchi la cui freschezza è ormai svanita (fig. 18), e paesaggi intessuti di una luce serena che si dipana senza ostacoli a restituire la pacata bellezza di scorci di una campagna amata, all'apparenza colti con la casualità di uno sguardo ma sapientemente composti, in un misuratissimo equilibrio fra l'accelerazione della pennellata e la definizione prospettica (fig. 19). Anche la tavolozza, impostata su una miriade di verdi talvolta resi smaglianti dal riverbero d'un muro bianco, talaltra più quieti a sug-

<sup>36</sup> *Ivi.*



18. *Crisantemi*, 1942

19. *Paesaggio*, 1942

20. *Paesaggio con case e granturco lungo la via*

24



18

gerire il trascorrere del giorno, contribuisce al lirismo delle vedute. Una pittura frutto di una ricerca personalissima fondata sulla conoscenza delle espressioni che avevano reso attuale il genere del paesaggio nell'Ottocento – da Constable a Van Gogh – motivo di profonde, proficue riflessioni da parte dell'artista (figg. 20, 21).

Il 25 settembre 1943, un bombardamento alleato distrusse la Beta-Film, ponendo fine al lavoro di Bianchi che, incalzato dalle sempre maggiori difficoltà dovute alla guerra e preoccupato per la sorte di moglie e figlia, si rifugiò con la famiglia in alta Versilia, e fu solo dopo la fine del conflitto, una volta tornato a vivere a Massarosa, che egli avrebbe





19

25



20



ricominciato a dipingere. Nel frattempo, tuttavia, non perse l'abitudine al disegno; erano schizzi di paese, di figure intente al lavoro, di fattezze di un volto colto fugacemente, e tradotti con un segno spesso e nervoso, e un tratteggio irregolare atto a creare trapassi chiaroscurali più o meno intensi, sovente appuntati su fogli di quaderno in mancanza di carta più appropriata, in un profluvio d'immagini quasi a conferma della necessità di dar forma visiva alla propria percezione del mondo (figg. 22, 23, 24).

Alla solitudine intellettuale cui l'avevano costretto le circostanze, lontano dalla pittura e dal confronto con l'opera dei colleghi, l'artista trovò conforto nello studio dell'arte del passato, in particolare del Quattrocento toscano; le riflessioni attorno a quella illustre tradizione figurativa comportarono il rinnovarsi dell'interesse per il ritratto, e anche l'attenzione verso generi fino allora da lui trascurati come i soggetti di devozione. Temi, l'uno e l'altro, che nel 1945 egli trattò adeguando al suo tempo e alla sua sensibilità modelli rinascimentali coscienziosamente rimeditati, magari senza disdegnare esempi contemporanei. È datata proprio 1945 la *Madonna della pace* (fig. 25), un'immagine di Maria e del Bambino in piedi sulle ginocchia della madre, raffigurati sullo sfondo di una veduta di sapore squisitamente neoquattrocentesco, immagine poi rappresentata – un quadro nel quadro, insomma – in un dipinto di accostante intimismo, *La camera matrimoniale di Virginio* (cat. 18). A quell'epoca risalgono il *Ritratto del padre* (cat. 19), che traspone in foggia moderna il naturalismo delle effigi rinascimentali desunto dalla statuaria antica, e il *Ritratto della figlia*, soffuso di eco pierfrancescane, del quale Bianchi eseguì tre esemplari dal più bello dei quali affiora in filigrana il ricordo di Felice Casorati. Seduta sullo sfondo di una veduta d'invenzione, atta a accentuare il senso di alata sospensione che



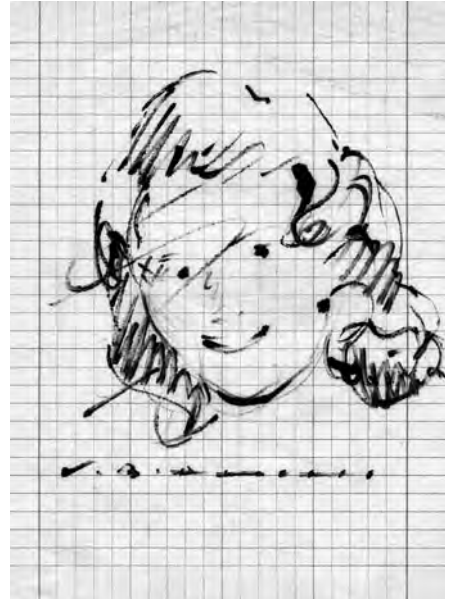
- 22. *Casa colonica con pagliai*
- 23. *Donna che cuce in un interno*
- 24. *Volto ridente*
- 25. *Madonna della pace*, 1945. Prima versione dell'opera, poi ritoccata in una seconda versione e infine distrutta dall'artista



22



23



24



25



trapela dall'immagine, la bambina è rappresentata in un primo piano ravvicinato, lo sguardo assorto rivolto dinanzi a sé, e le mani incrociate su un libro poggiato sulle ginocchia; le sue dita delicate, che si posano lievi sul volume, diventano il punto focale del ritratto e contribuiscono in maniera decisiva al suo tenore emotivo (fig. 26).

Il paesaggio, invece, non sembrò risentire di questa inclinazione verso il classicismo novecentesco, se non forse per un tono più assertivo delle composizioni, e anzi con il proseguire del decennio, la pittura di Bianchi volse verso una maniera più svelta e abbreviata; la pennellata è stesa a falde ampie e spavalde, i colori spesso smaglianti, come attestano dipinti quali *Paesaggio con casa e colline* (cat. 23) o *Il fornacione* (cat. 22), o comunque intensamente luminosi anche quando sono impostati su una gamma cromatica pacata come è nel *Vicolo delle ortiche* (cat. 21), dipinto il 31 agosto 1948, dove i muri grigi che scandiscono l'andamento della via sembrano intessersi della luce cilestrina della giornata nuvolosa. Sono soggetti familiari all'artista, assai più di quanto non lo era stato fino allora la 'ruota', lo strumento utilizzato per la coltivazione del riso, protagonista di un quadro del 1945: immagine di una risaia divenuta incolta, probabilmente

a causa della guerra, nella quale la ruota si mantiene ritta in equilibrio instabile sul terreno paludoso invaso d'erbacce (cat. 20). Il senso di precarietà che trapela dal dipinto è reso più intenso dall'attenzione che l'artista pone nel restituire l'atmosfera tersa del giorno di vento, con l'azzurro del cielo striato di bianco e le canne mosse dalle folate d'aria; una maniera, forse, per suggerire come la natura fosse imperturbabile dinanzi al destino umano.

Una simile interpretazione letteraria del rapporto mai risolto tra l'uomo e la natura avrebbe avuto di lì a breve una rispondenza nel racconto *La luna precipita*, presentato da Bianchi nel settembre 1947 alla prima edizione del Premio Letterario Massarosa, e che gli valse il terzo posto. La storia narrata, «nella quale piccoli eventi della vita paesana, alternati a riferimenti ed allusioni a più vaste vicende, sono innalzati non di rado alla sfera di poesia»,<sup>37</sup> prende l'avvio da una visione solare di Massarosa, evocativa di tanti paesaggi eseguiti dall'artista dove «il cielo s'affaccia al balcone degli olivi. Un balcone d'argento, smeraldo, grigio e bruno cangiante», e si snoda con l'avanzare della notte, dal sorgere della luna fino al suo tramonto quando l'astro, «afflosciandosi nella guaina di stelle, rotola [...] nello smeraldo del mare», indifferente alle vicende terrene.<sup>38</sup> A dotare di poesia il racconto sono gli accenni al mutar degli aspetti della natura nelle ore notturne, le ombre, gli odori, i suoni che fanno da filo rosso alla narrazione. Sono notazioni realistiche e di delicato lirismo al medesimo tempo, dettate dall'atteggiamento di osservatore affettuoso, ma indagatore, con cui Bianchi, giunto alla piena maturità artistica e umana, si poneva adesso di fronte alla realtà delle cose, e che gli ispirò versi dalla musicalità pascoliana quali:

Frinisce la cicala nell'orto,  
sulla pergola bruna,  
sull'arsa limonaia –  
più d'una, più d'una –  
un'orchestra – un'orchestra ossessiva –  
un crescendo  
nell'afa grigia degli aridi verdi,  
nella cenere della terra,  
sui tetti polverosi,  
sulla palma del giardino<sup>39</sup>

e di cui si sarebbero visti presto i riflessi nella pittura dell'artista, attenta a restituire con interezza le percezioni suscitate dal mondo circostante, e trepida di sentimento (fig. 27).

Il felice risultato ottenuto al concorso letterario di Massarosa e l'invito a far parte della giuria dal 1948, che ne conseguì, rappresentarono per il pittore la possibilità di conoscere e di stringere rapporti con intellettuali di vaglia, da Felice Del Beccaro, a Leonida Repaci,

<sup>37</sup> Questo il parere della commissione giudicatrice presieduta da Carlo Pellegrini, e di cui facevano parte, fra gli altri, Luigi Serravalli e Siro Angeli; vedi A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>38</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).

<sup>39</sup> *Ivi*.





27

a Elpidio Jenco, per nominarne solo alcuni, ma fu con quest'ultimo – che lo chiamò «poeta della più delicata tavolozza» – che egli si legò di un'amicizia duratura.<sup>40</sup> E ben s'intende che fra i due s'instaurasse un legame concreto, considerato che la pittura di Bianchi esprimeva visivamente le concezioni estetiche di Jenco convinto sostenitore della necessità di mantenere vivo in arte come in poesia il contatto con la realtà, rifuggendo dalle forme involute e astruse divenute attuali all'indomani della guerra.<sup>41</sup>

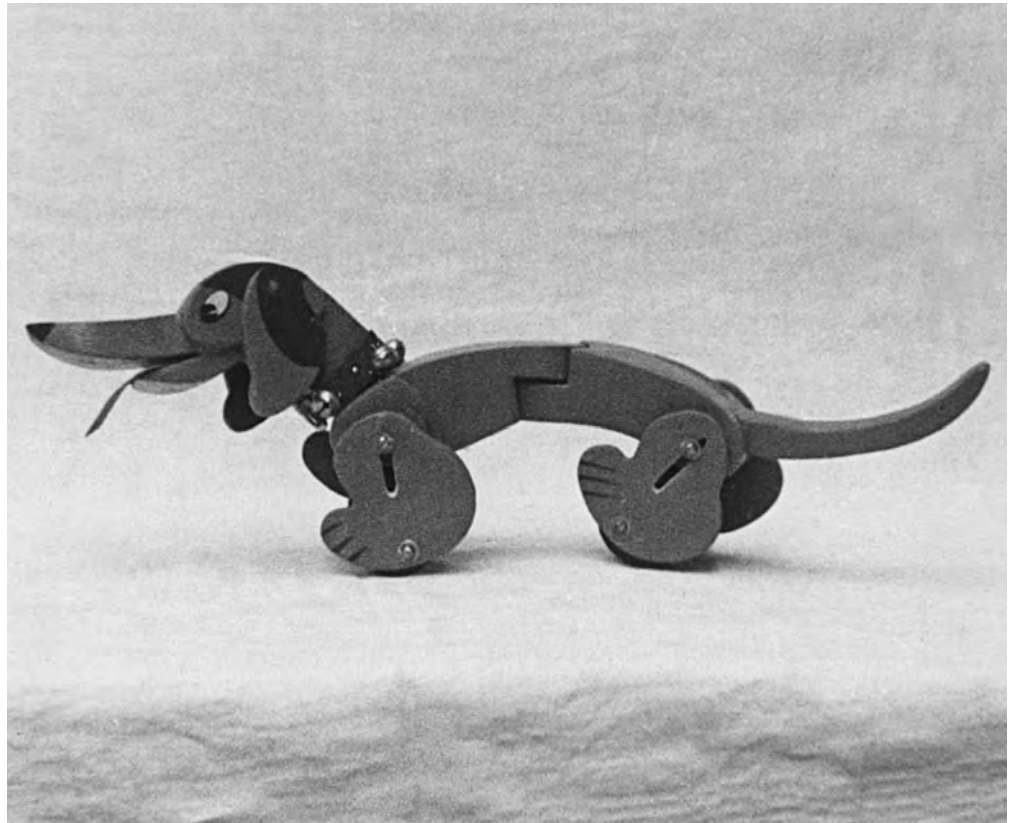
Nel frattempo, il successo con cui era stato accolto il marchio ideato da Virginio per la ditta produttrice di indumenti da lavoro creata nel 1948 dal sarto Dino Giannini a Massarosa, la Jonny Work – «un simpaticissimo paperino» in tuta blu che incede spavaldo agitando festosamente le alucce «che sporgono dalle bretelle» –,<sup>42</sup> invogliò il pittore a ideare balocchi di legno con i cui prototipi (fig. 28), mai messi in produzione, avrebbero poi giocato i suoi nipotini, e a disegnare alcuni personaggi da sottoporre al «Corrierino dei Piccoli»: Treccialunga Pochintesta (cat. 65), La fata azzurrina (cat. 66), Antonietta Pantalone (cat. 67), Testacuba sindaco di Angolare, dei quali disegnò le avventure con l'arguzia e la vivacità del tratto e del colore che connotavano tante pagine

<sup>40</sup> *Ivi.*

<sup>41</sup> In ottemperanza a una simile concezione intellettuale, nel 1949 Jenco sottoscrisse la *Lettera aperta ai poeti italiani sul 'realismo' nella lirica* di Aldo Capasso.

<sup>42</sup> A.R. Bianchi, *La vita narrata dalla figlia*; [www.virginiobianchi.com](http://www.virginiobianchi.com).





di quel fortunato settimanale infantile,<sup>43</sup> e anche a riproporsi come grafico pubblicitario; e se talvolta i suoi progetti non vennero approvati, come fu di quelli ideati per la Martini, uno dei quali d'immediato, attraente richiamo nella sua grazia astrattiva in linea con le invenzioni di Federico Seneca (cat. 64), in altri casi essi incontrarono l'apprezzamento dei committenti; ne è un esempio la pubblicità dei prodotti Mellin, eseguita nel 1951 per l'azienda Grafiche Milani, raffigurante un bambino felice, che, seduto nel seggiolone a torso nudo, reclama la pappa.<sup>44</sup>

Risale all'incirca a quel tempo ricco d'incontri e d'iniziative, ma anche di delusioni, l'*Autoritratto ovale* (cat. 24). Intonato a una gamma di verdi e di terre esaltata dai forti trapassi di luce e ombra, il quadro, che non concede niente a un'affabilità narrativa di maniera, mette in risalto l'indole del pittore, la sua coerenza nel proseguire una ricerca individuale anche a scapito dell'incomprensione e della solitudine; e se questo comportava della malinconia, egli vi faceva fronte circoscrivendo ulteriormente il proprio universo poetico, le proprie fonti d'ispirazione. Così, accanto alla *Pergola dell'orto* (cat. 25) i cui tralci spogli disegnano arabeschi sul pallido cielo invernale, furono le 'nature morte'

<sup>43</sup> Come risulta dall'Archivio Storico della Fondazione Corriere della Sera, le proposte di Bianchi non vennero accolte; ringrazio per l'informazione la dottoressa Francesca Tramma.

<sup>44</sup> Il manifesto, firmato «Bianchi», fu edito a Milano dagli Editori Morzenti; un esemplare è conservato a Treviso, al Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 0500655199.



a divenire i soggetti più trattati dall'artista: qualche garofano ormai pronto a sfiorire alla luce intensa di un velario, o un piccolo cactus nel suo vasetto d'argilla, isolato sullo sfondo astrattivo della parete grigia (un ricordo del giovanissimo Morandi?) (cat. 29). Col trascorrere del tempo, esse si fecero più articolate e complesse, sovente formate da frutti modesti disposti con semplicità sulla tavola, con accanto un coltello, una tovaglia, o un foglio di carta sgualcito, a completarne, di volta in volta, la composizione; ogni tanto, invece, erano gli strumenti di lavoro, o gli oggetti di casa – le squadre, un libro, qualche barattolo, una scodella, un vaso, un lume ormai inutile – gli elementi accostati in un'apparente casualità senza pretese. In un caso come nell'altro, la pittura divenne più succosa e chiaroscurata, e la stesura a falde segmentate alternava un andamento nervoso, incalzante, a uno che, al contrario, sembrava indugiare, quasi a voler tradurre il tempo lento di una contemplazione. Sensazione che si acuisce quando il soggetto torna a essere un paesaggio; lo dimostra un quadro come *Ponte sulla ferrovia e barchino* (cat. 34), intonato a una delicata cromia di tinte pastello straordinariamente evocativa della luminosità dell'ora incerta, quando il cielo pallido si specchia nei canali tingendone di celeste le acque, e ancor più il bozzetto preparatorio al dipinto, limitato al ponte e al suo riflesso sull'acqua, in cui l'attenzione del pittore si concentra essenzialmente nella resa attentis-





sima della luce crepuscolare, costruendo l'immagine per pennellate aggiuntive. Furono dipinti affini a questi a sollecitare il commento di Alvaro Bongi in merito alla pittura di Bianchi, «sincera, [...], sommessa nei grigi prevalenti, con una narrativa a volte impetuosa, a volte meditativa, sinfonica, sensitiva», espresso in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Internazionale di Firenze nel 1959 (fig. 30).<sup>45</sup>

A Firenze, Bianchi aveva portato molti dei dipinti presentati l'anno precedente a Milano alla Galleria Gussoni, la prima personale organizzata dall'artista da quando, nel lontano 1932, aveva esordito a Viareggio. Il successo era stato grande, e la sera dell'inaugurazione il pittore ne scriveva soddisfatto alla moglie: «la mia pittura piace a tutti (qualcuno ne è entusiasta) e non lesinano i complimenti». A distanza di pochi giorni

<sup>45</sup> A. Bongi, in *Virginio Bianchi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Internazionale, 5-17 dicembre 1959), Firenze 1959.

la informava di aver avuto «la gradita visita di Carlo Carrà, di Raffaele De Grada» – che ne avrebbe parlato alla radio – «di Spilimbergo, di Greppi, di Ferrari», di essere stato invitato a divenire membro della Società Permanente, e che perfino Giorgio Nicodemi, «uno dei più grandi critici d'arte», era andato a vedere la mostra.<sup>46</sup> Ma forse, dal lato sentimentale, la visita più gradita era stata quella di Bruno Fattori, il poeta cui lo legava fin dagli anni giovanili una comune disposizione di spirito e di pensiero; come Bianchi, anche Fattori traeva ispirazione dai luoghi della sua esistenza, dal proprio mondo di affetti, e era stato all'amico di antica data che l'artista aveva chiesto di scrivere l'introduzione al catalogo di quell'evento così significativo per lui.

Nel testo, Fattori invitava a osservare con animo attento e sereno i paesaggi della Versilia «tra mare e monte» cari al pittore, e evocativi del silenzio assorto con cui egli aveva lavorato per anni in solitario raccoglimento. Paesaggi la cui liricità si concentrava nel senso di solitudine che ne trasfonde, e che «spazia, costì, nell'aprirsi della pianura verso una barriera di monti turchini, colà, in un lento ascendere e snodarsi di valloni sfumati dalla lontananza: ma sempre e dappertutto in un particolare respiro della luce che avvisa i colori anche attraverso diafane ombre, si distende sul suolo coltivato o selvatico e sulle acque, di qui risale riflessa in bagliori attoniti: luce che vibra nella trama del cielo [...], talvolta come di miele che impregna aria, vegetazioni, mura; oppure, tale da intonare, sempre sommessamente, a crudezza di berillo, tutto il paesaggio».<sup>47</sup>

L'accento alla luce «come di miele» che si diffonde sul paesaggio, esaltandone la bellezza, sembra suggerito dall'immagine di un quadro quale *Canneti lungo il fosso* (cat. 32), forse eseguito sulla scorta di un bozzetto, o meglio di un appunto dal vero colto sull'ala dell'impressione senza scopi ulteriori, ma in seguito rimeditato e adattato a un racconto più ampio e disteso. Non era un procedimento consueto all'artista che pure tornava spesso su temi amati a sviscerarne le possibilità narrative e emozionali; e altrettanto raramente egli ricorreva al disegno come base per un soggetto da svolgere in maniera più compiuta; era semmai il buon esito di uno schizzo, la sua ben risolta soluzione formale, a invogliare il pittore a trarne una redazione più elaborata, fosse un olio o un acquerello. È quanto avviene nel caso di un disegno che raffigura, con la spontaneità della nota dal vero, una donna nuda da tergo in riva al mare (fig. 31),<sup>48</sup> poi utilizzato per dipingere *Nudo di donna al mare* (cat. 39) dalle forme semplificate e dal tenore assai più astratto, a suo modo rivelatore dell'interesse del pittore per l'opera di Carrà.

Nel giro di pochi mesi altre mostre seguirono l'esposizione di Milano, delle quali la più importante fu quella allestita al Circolo della Stampa di Palermo nel marzo 1959, per la risonanza che ebbe nell'ambiente artistico locale ma anche per l'interesse prodotto nel pittore dall'opera dei colleghi siciliani e le sollecitazioni che gliene sarebbero venute.

Se già le pecorelle in riva al mare (cat. 40), in una sinfonia di bianchi di azzurri di verdi, rese con un pigmento pastoso e ricco tale da rendere la lanosità del vello, sem-

<sup>46</sup> Archivio Virginio Bianchi, lettera di Virginio Bianchi alla moglie Enrica Biagi, Milano 4 maggio 1958.

<sup>47</sup> B. Fattori, in *Mostra Personale di Virginio Bianchi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gussoni, 2-11 maggio 1958), Viareggio 1958.

<sup>48</sup> Foglio «d148», [www.archiviobianchi.com](http://www.archiviobianchi.com).





brano dipendere dal fascino suscitato dalla pittura di Francesco Camarda «il Dio dell'arte siciliana ed anche nazionale» che aveva invitato Bianchi a visitare il proprio studio,<sup>49</sup> furono i temi sociali di Migneco, di Guttuso, dai contorni incisivi, i colori crudi, le forme di scabro arcaismo, a diventare materia di riflessione per l'artista che in seguito avrebbe tenuto conto di quei modi, in fondo estranei alla sua sensibilità, per elaborare soggetti poco frequenti nel suo repertorio.

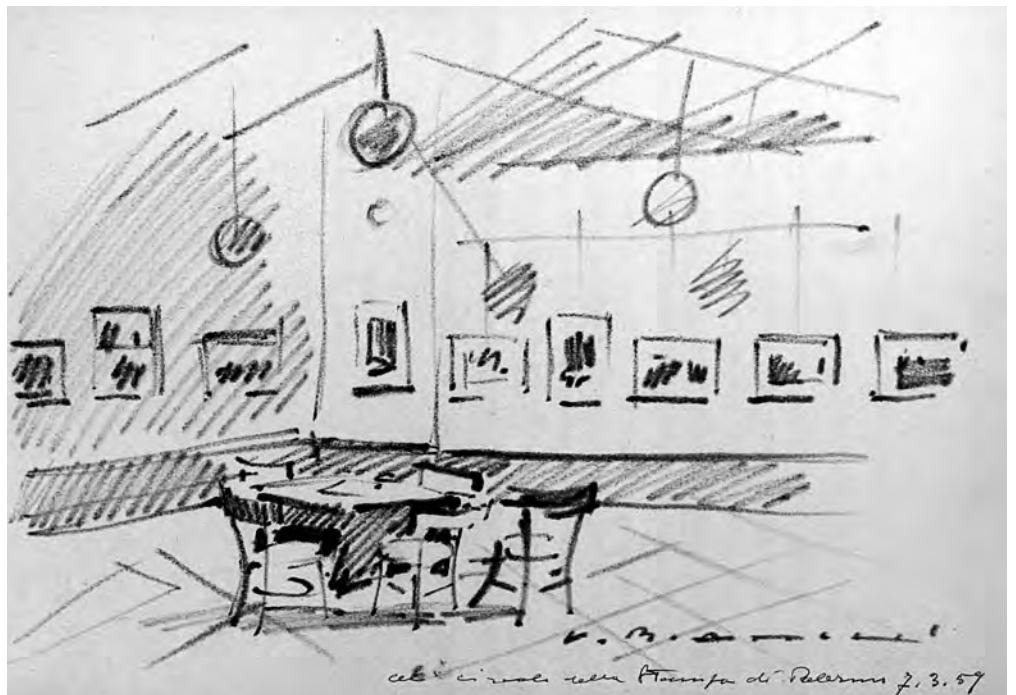
<sup>49</sup> Archivio Virginio Bianchi, lettera di Virginio Bianchi alla moglie Enrica Biagi, Palermo 9 marzo 1959.

- 32. Palermo, il Teatro Massimo, matita bruna, carta bianca
- 33. Al circolo della Stampa di Palermo 7 marzo 1959
- 34. San Martino
- 35. Famiglia sul canale



36

32



33

Il soggiorno a Palermo rappresentò un periodo d'inconsueta spensieratezza per Bianchi, e lui stesso se ne rese conto con stupore; in quella «città conturbante», scriveva alla moglie, egli non si riconosceva più, tanto da ignorare la propria timidezza e disegnare





34



35

37

«con tutta l'anima» le cose meravigliose che andava scoprendo, «contornato da un gran numero di curiosi, da preti, frati, fattorini e donne racchie» (figg. 32, 33).<sup>50</sup>

Alla mostra palermitana, tranne alcuni dipinti già esposti a Milano fra i quali *Capanni per barche*, *Ultimo sole*, *Casa mia*, egli presentò opere inedite tutte recenti, apprezzate dalla critica che colse la portata innovativa di quei paesaggi risolti con «una sintesi suprema [...]: un'ansia di semplificazione estrema delle cose, una larghezza, un rigore, un'armonia, un'urgenza plastica»; quadri nei quali, scrisse Nello Ventura, c'era «aria».<sup>51</sup>

Una simile evoluzione della ricerca di Bianchi avrebbe avuto i suoi esiti più avanzati nel corso del decennio successivo, quando l'artista giunse a costruire l'immagine tramite pennellate spavalde e nettamente scandite, imbevute di colori brillanti, quasi fosse spronato dall'urgenza di esprimere l'emozione suscitata in lui dalla visione che lo aveva ispirato, fosse uno scorcio di padule, la rosta delle colline, il giardino di casa. Quella maniera, che diviene quasi astratta nell'apparente immediatezza della trasposizione, è la medesima che egli adottò all'epoca anche per disegnare o per dipingere con maestria acque-

<sup>50</sup> *Ivi*, 13 marzo 1959.

<sup>51</sup> N. Ventura, in *Virginio Bianchi*, catalogo della mostra (Palermo, Circolo della Stampa, 1-15 marzo 1959), Palermo 1959.



36. *I mondariso*  
 37. *Mondariso*  
 38. *Il duro lavoro delle mondariso*



36



37

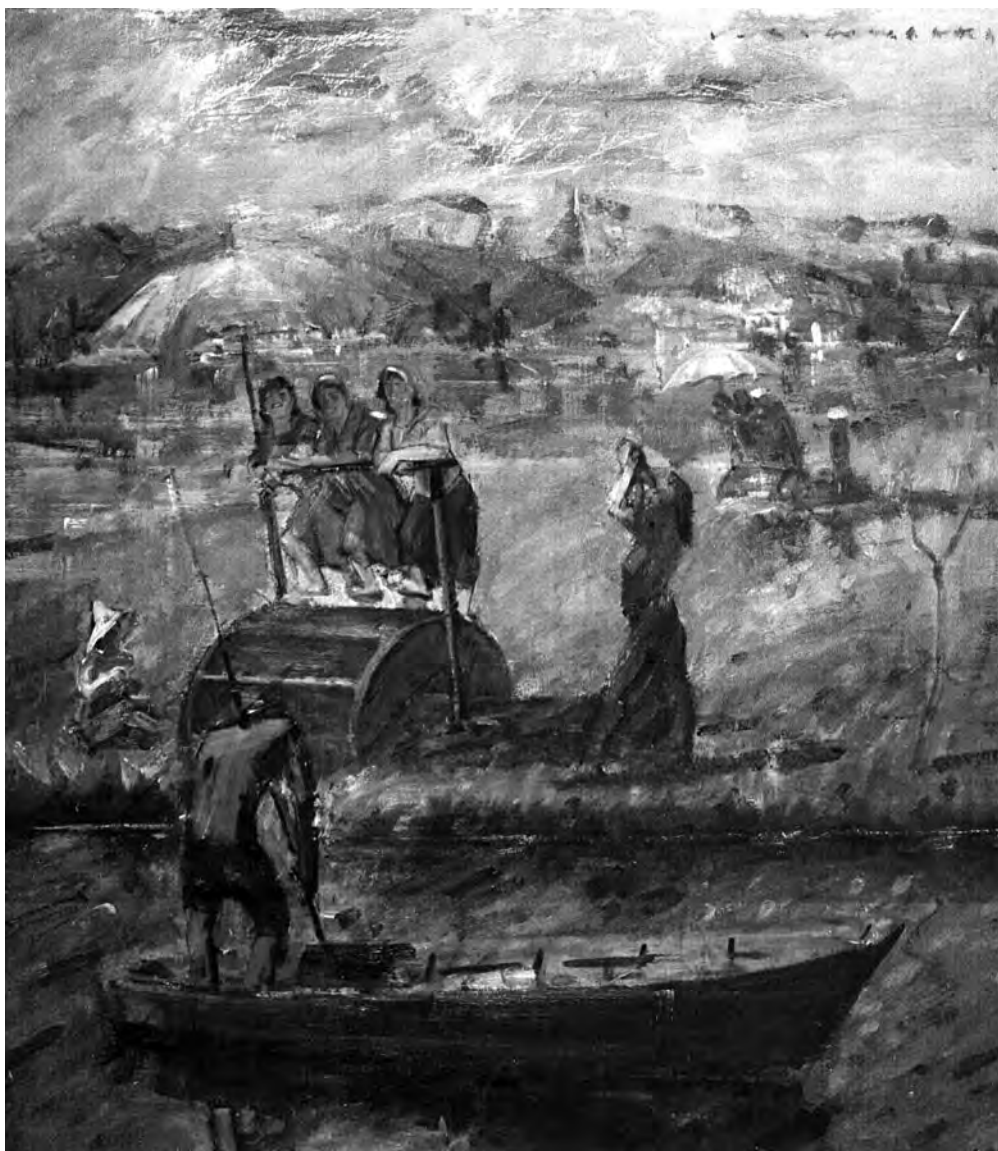
38

relli raffiguranti i pescatori, le mondine, i cacciatori, gente che viveva delle risorse della palude, e, qualche volta, le bagnanti della Versilia (catt. 52, 53, 54).

Era una maniera che tuttavia il pittore accantonava quando il soggetto destava in lui particolare tenerezza, come nel caso del nipotino Marco di appena quattro anni; nel fermare l'immagine gentile del bambino che con atteggiamento fiducioso posa, tranquillo, per il nonno, Bianchi adottò una stesura pacata, che sembra soffermarsi con lentezza nella descrizione delle fattezze infantili, quasi ad accarezzarle, e delicati rapporti luministici tali da restituire la setosità dei capelli castani (cat. 42). Ne nacque un ritratto dalla grazia vagamente ottocentesca, nel quale è possibile cogliere l'eco di dipinti di bambini dalla freschezza ingenua appena venata di malinconia, affini a quelli di Odoardo Borrani, a quel *Ritratto di bambino*, soprattutto, apparso a Emilio Cecchi come un Pinocchio diventato bambino.<sup>52</sup>

Si era nel 1962, e al tempo l'artista lavorava a due soggetti animati che lo impegnarono decisamente: un *San Martino* (fig. 34), e *Il duro lavoro delle mondariso*, tema legato

<sup>52</sup> E. Cecchi, *La raccolta Checcucci*, «Vita Artistica», II, 1, 1927, pp. 49-58, p. 52.



all'attività agricola del Massaronese, dove, dal 1846, era attivo un risificio, azienda che nel passato era stata florida, ma ormai prossima alla chiusura. Per dipingere quei quadri Bianchi ricorse a un cromatismo cupo, impostato su tinte spente rese più drammatiche dai toni di rosso e di blu che risaltano con veemenza enfatizzando la struttura semplificata e spigolosa delle figure frutto di personalissime rimediazioni sull'opera di Viani alla luce di quanto visto in Sicilia nel 1959 (fig. 35). E se a testimoniare l'impegno per l'elaborazione del *San Martino* rimane solo un bozzetto, sono molti i disegni, gli schizzi e gli studi preparatorî (figg. 36, 37) che attestano il lungo lavoro attorno al tema delle mondariso faticosamente intente a muovere la 'ruota', portato a termine nel 1964 quando il pittore, sempre dubbioso dei risultati ottenuti, si ritenne finalmente soddisfatto (fig. 38).

Il rosso e l'azzurro sono i colori che connotano anche un altro quadro d'invenzione eseguito dall'artista negli ultimi anni della vita, *Maternità sull'argine* (cat. 44); in esso, però, essi riacquisiscono il significato iconografico che per secoli li ha distinti come i colori della Madonna, e infondono alla figura della donna umile con un neonato in braccio, in piedi fra gli acquitrini sul terreno affiorante che scandisce a croce i 'quadri' delle risaie, un tono di conturbante solennità. Con un linguaggio semplice, che quasi



cela sotto la stesura dirompente e 'macchiata' la perfezione metrica dell'impianto, Bianchi crea un'immagine profondamente umana, carica d'implicazioni culturali e emotive.

Fin da giovane, la sensibilità avvertita dell'artista gli aveva consentito di elaborare maniere sempre adeguate a esprimere con compiutezza i valori narrativi e emozionali del soggetto; ma fu la libertà di pensiero raggiunta con gli anni, che, come gli permise di confrontarsi con temi per lui inusitati, così gli consentì di spaziare con disinvoltura tra i modi della tradizione e quelli dei linguaggi più attuali fino a ottenere una maniera personalissima risolta tramite pennellate «capaci di togliere peso alle cose materiali, di macerarle, di scioglierle in luce»;<sup>53</sup> una pittura in grado di rinnovare dall'intimo il significato poetico e sentimentale di immagini familiari quali la pergola del giardino, osservata con amorosa premura dall'artista nel trascorrere delle stagioni, e della propria vita (fig. 39).

<sup>53</sup> D. Carlesi, in *Virginio Bianchi 1920-1970*, catalogo della mostra (Carrara, Camera di Commercio, 26 gennaio-9 febbraio 1980), Viareggio 1980.