



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

MARIO BIAZZI: RITRARRE L'ANIMA

Relatore: Prof.ssa Sara Fontana

Correlatore: Prof. Francesco Frangi

Riccardo Superti

Matricola: 544583

Anno accademico 2024/2025

INDICE

Prefazione

- I. Tra provincia e modernità: le origini del percorso di Mario Biazzi**
- II. Una modernità discreta: struttura e fisionomia del linguaggio pittorico di Mario Biazzi**
- III. La ritrattistica di Mario Biazzi tra libertà espressiva e committenza ufficiale**

PREFAZIONE

La scelta di dedicare questa ricerca alla figura di Mario Biazzi nasce dall'intreccio tra motivazioni personali e ragioni di carattere scientifico. Tra le prime si colloca il legame con il territorio di Castelveverde, comune d'origine dell'artista, nel quale sono nato, cresciuto e tuttora residente. A questa dimensione si affianca la volontà di restituire attenzione critica a una figura rimasta a lungo ai margini della storiografia artistica novecentesca. A questo dato biografico si è aggiunta, nel corso dello studio, una motivazione più strettamente artistica legata a un interesse per le peculiarità della pittura dell'artista. Ciò che caratterizza la ritrattistica di Biazzi nel contesto lombardo di inizio Novecento è infatti la straordinaria capacità di restituire la dimensione psicologica dei soggetti raffigurati, attraverso un'osservazione attenta e profonda dell'interiorità, affidata alla costruzione tonale, alla gestione della luce e soprattutto alla resa dello sguardo. Nei suoi ritratti il volto non è mai una semplice superficie da descrivere, ma uno spazio da indagare, in cui lineamenti, ombre e variazioni cromatiche concorrono a rivelare ciò che si cela oltre l'apparenza, restituendo un'immagine dell'individuo che supera la semplice somiglianza esteriore. Questa concezione radicalmente anti-celebrativa del ritratto rimane costante in Biazzi anche nelle commissioni più vincolanti e giustifica così un'analisi più approfondita. La tesi si articola in tre capitoli, ognuno riguardante un aspetto specifico della figura di Biazzi. Il primo ricostruisce il contesto storico, culturale e artistico entro cui si delinea la sua personalità, mettendo in relazione due realtà profondamente diverse: la Cremona di fine Ottocento, ancora inserita in un contesto sociale tradizionale e poco aperta alle nuove istanze artistiche, ma sostenuta da istituzioni formative di rilievo e da una vivace committenza borghese, e la Milano di inizio Novecento, principale polo di sperimentazione e luogo di confronto con le principali correnti del

periodo. In questo quadro vengono delineate le tappe fondamentali della formazione dell'artista, le sue principali frequentazioni e la sua posizione nel contesto artistico coevo, rispetto al quale mantiene una posizione autonoma pur condividendone il contesto culturale. Il secondo capitolo analizza la struttura del linguaggio pittorico di Biazzi, individuandone i fondamenti e chiarendone le modalità operative. L'attenzione si rivolge in particolare alla regolazione dei rapporti tonali e luministici, alla costruzione formale dell'immagine e alla resa della dimensione psicologica, mettendo in luce come tali fattori delineino un linguaggio coerente e riconoscibile, non legato a una singola corrente ma che si costituisce come sintesi personale di molteplici influenze. Questa lettura viene inoltre confrontata con i principali riferimenti artistici, sia contemporanei, tra cui Sargent, Wildt e Kollwitz, sia storici, come Rembrandt e Daumier, per chiarire la consapevolezza delle scelte espressive di Biazzi e la loro precisa collocazione nel contesto artistico del tempo. Il terzo capitolo esamina la ritrattistica, fulcro dell'intera produzione di Biazzi e ambito in cui la sua visione artistica si realizza compiutamente. Attraverso l'analisi di una selezione mirata di opere, il capitolo evidenzia le principali caratteristiche della sua ritrattistica, soffermandosi in particolare sulla capacità di indagine psicologica e sulla continua tensione tra autonomia espressiva e richieste della committenza. Vengono inoltre approfondite le diverse fasi della sua produzione ritrattistica: dai ritratti milanesi, che colpiscono per la maggiore libertà espressiva, a quelli degli anni cremonesi, fino alle committenze ufficiali degli anni del regime, nei quali mette in mostra la sua capacità di preservare una visione personale anche entro condizioni più rigide. Da questa prospettiva si delinea con chiarezza la coerenza di un artista che, in ogni fase del suo percorso, mantiene saldo il proprio orientamento espressivo, restituendo il quadro di una ricerca continua e coerente.

I.

Tra provincia e modernità: le origini del percorso di Mario Biazzi

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, Cremona si configura come un centro urbano di medie dimensioni, capoluogo di una provincia in cui la componente rurale risulta dominante, con un'economia basata su grandi proprietà fondiarie concesse in affitto e un settore manifatturiero di limitate dimensioni e non ancora industrializzato. Questo contesto presenta una certa arretratezza e alcuni squilibri significativi, come mette in luce la storica Elisa Signori nel capitolo "Vita politica e amministrazione nel quarantennio postunitario" all'interno del volume *Storia di Cremona. L'Ottocento*:

«Un tasso di analfabetismo tra i più elevati della scala regionale lombarda, la durata media della vita valutata nel 1857 in soli 28 anni, una mortalità infantile pari al 50% entro il quarto anno di vita e, ancora, l'alta incidenza della pellagra nella popolazione campagnola e vistosi fenomeni di vagabondaggio e mendicizia, segnalati per due abitanti su cinque nel Cremonese, erano tutti indicatori di una arretratezza che gli osservatori coevi attribuivano a secolari ritardi e, nel breve periodo, all'abbandono di ogni programma riformatore da parte dell'Imperial Regio Governo austriaco. Proprio al tramonto di questo governo, si faceva sempre più esplicita la denuncia di un immobilismo che aveva emarginato Cremona dalle dinamiche di sviluppo attivate in altre consimili realtà e diventava tangibile il rimpianto per una tradizione di coraggioso e vigoroso riformismo da recuperare e attualizzare se si voleva un rilancio economico e sociale¹».

Nel 1861, con l'Unità, si aprono nuovi orizzonti politici, ma ciò non risolve le contraddizioni preesistenti. La crisi agraria degli anni Ottanta dell'Ottocento, che determina una riorganizzazione delle grandi aziende agricole, peggiora ulteriormente le condizioni dei braccianti alimentando diverse opposizioni collettive. A seguito di queste tensioni sociali si

¹ Signori, "Vita politica e amministrazione nel quarantennio postunitario", *Storia di Cremona. L'Ottocento*, 44.

intreccia, e soprattutto si alimenta, una vita politica di straordinaria intensità. Cremona è infatti la città di Leonida Bissolati (1857 – 1920) e di Ettore Sacchi (1851 – 1924), esponenti di primo piano del socialismo riformista e del radicalismo italiano, e l'amministrazione comunale di Cremona si afferma inoltre come uno dei laboratori più fertili del riformismo locale: dalla fondazione della Camera del Lavoro nel 1891 fino all'istituzione della refezione scolastica gratuita nel 1897, iniziativa senza precedenti in Italia. Contestualmente a queste trasformazioni politiche e sociali, si avvia anche un graduale rinnovamento del tessuto urbano: la sistemazione della rete stradale, il restauro delle porte cittadine e la demolizione della chiesa di San Domenico per fare spazio ai primi giardini pubblici entro le mura cittadine delineano l'immagine di una città che trasforma non solo la propria fisionomia urbana, ma anche la propria identità culturale. Se la realtà cremonese presenta i caratteri di una provincia che si evolve gradualmente, Milano si apre a un processo di crescita molto più rapido e orientato verso una modernità di impronta europea che riguarda ogni ambito. Infatti, all'interno di questo processo di rinnovamento generale, la vivace città milanese, come evidenzia lo storico dell'arte Carlo Sisi, tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento non si configura solamente come un polo economico-produttivo, ma come spazio di elaborazione culturale e dialogo tra nuove sensibilità artistiche. Accanto alla tradizione accademica di Brera, che continua ad essere centrale nella formazione tecnica degli artisti, prende forma un sistema più articolato e dinamico, nel quale associazioni, circoli artistici ed esposizioni stimolano un costante aggiornamento del linguaggio figurativo. È in questo contesto che, come osserva nuovamente Sisi, «Il rinnovamento dei generi e la sperimentazione di tecniche esecutive basate sulla percezione diretta o su tracce teoriche di provenienza eterogenea avveniva in quelle "scuole" esterne al sistema delle accademie, che a partire dalla metà dell'Ottocento venivano

raccogliendo giovani talenti in cerca di una crescita individuale inserita nel contesto sociale²». L'evoluzione del linguaggio pittorico lombardo di questo periodo scaturisce dunque da una costante tensione tra tradizione e istanze sperimentali, tra continuità accademica e confronto col panorama europeo. Già dagli anni Sessanta dell'Ottocento la Scapigliatura, con figure come Tranquillo Cremona (1837 – 1878) e Daniele Ranzoni (1843 – 1889), inaugura una fase di distacco dalla tradizione ufficiale delle accademie, privilegiando una pennellata estremamente libera e vibrante capace di dissolvere i contorni e di restituire tramite le opere l'inquietudine moderna, in netto contrasto con la compostezza formale accademica. Nel decennio successivo la corrente del Naturalismo si afferma in Lombardia come scelta culturale e metodo di indagine: basa le proprie ricerche sull'osservazione diretta del reale e su una rinnovata attenzione per le dinamiche sociali, rendendo ciò tramite scene caratterizzate dall'attenzione per la resa luministica e atmosferica. Per artisti quali Filippo Carcano (1840 – 1914) e Mosè Bianchi (1840 – 1904) la realtà contemporanea non è quindi più solo oggetto di rappresentazione, ma diventa anche occasione per indagare consapevolmente la società dell'epoca. È tuttavia lo storico dell'arte Fernando Mazzocca a spiegare con precisione il nesso che collega queste esperienze: «Le ansie di rinnovamento, tra velleità rivoluzionarie nei confronti della società opulenta e la determinazione di fondare sulla base di spregiudicate ricerche formali una vera e propria avanguardia, hanno fatto della Scapigliatura uno schieramento intellettuale forse mitizzato al di là dei meriti e dei risultati effettivi, il punto di arrivo delle sperimentazioni degli anni precedenti raccogliendo l'eredità di Trécourt, del Piccio, di Faruffini, e costituendo la premessa del Divisionismo³». Il Divisionismo,

² Sisi, "1861-1899: gli anni delle Esposizioni" in *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*, 60.

³ Mazzocca, "Dal realismo alla Scapigliatura 1849-1880", in *Ottocento Lombardo. Arti e decorazione*, 260.

sviluppatosi in Italia nell'ultimo decennio dell'Ottocento con artisti quali Gaetano Previati (1852 – 1920) e Angelo Morbelli (1853 – 1919), è dunque una corrente artistica che inaugura una ricerca basata sulla scomposizione analitica del colore e sull'accostamento di toni puri, così da restituire una luce più intensa e diffusa. In Lombardia tale sperimentazione si intreccia con una componente simbolica e con una pronunciata sensibilità etica, investendo il tutto di una valenza morale e civile. Parallelamente si afferma anche il Simbolismo che, con figure come Alberto Martini, trasforma la descrizione naturalistica in un mezzo con cui rendere gli stati d'animo e le tensioni spirituali, affidando alle immagini una funzione non solo descrittiva ma soprattutto simbolica ed evocativa. A unificare queste correnti non è una vera unità stilistica, bensì la consapevolezza che la pittura non possa più limitarsi esclusivamente a seguire delle formule già preimpostate ma necessiti di confrontarsi con nuove soluzioni espressive. In questo clima di tensione creativa, sperimentazione e confronto si forma la generazione protagonista della scena artistica lombarda dei primi decenni del Novecento: all'interno di essa si colloca anche la figura di Mario Biazzi, una delle più complesse e originali del periodo. Biazzi nasce il 17 dicembre 1880 a Castelverde, piccolo paese vicino alla città di Cremona, figlio di due insegnanti delle scuole elementari. Cresce in un ambiente prevalentemente contadino, mostrando sin da giovane una naturale predisposizione per il disegno, che i genitori sostengono iscrivendolo all'Istituto Ala Ponzone di Cremona nel 1895. Terminato il percorso cremonese nel 1899, passa all'Accademia delle Belle Arti di Brera, dove ha come insegnanti figure di spicco dell'ambito artistico come Giuseppe Mentessi (1857 – 1931), Cesare Tallone (1853 – 1919) e Vespasiano Bignami (1841 – 1929). Prosegue poi l'apprendimento nelle classi dell'Accademia di Carrara di Bergamo sotto l'insegnamento di Ponziano Loverini (1845 – 1929) dal 1903 al 1905, ricevendo ogni anno una menzione onorevole. Il suo itinerario formativo

si conclude con il ritorno all'Accademia di Brera dal 1907 al 1909, dove segue il corso di Nudo Libero. È tuttavia l'ambiente milanese, più che il percorso accademico, ad influenzare profondamente la sua maturazione umana e artistica. Come ricostruisce Carla Gregori nella monografia su Mario Biazzi: «L'ambiente milanese fu certamente decisivo nel determinare l'evoluzione della sua attività artistica, sia come possibilità di apertura culturale sia come mezzo per evidenziare le proprie concezioni estetiche con una libertà ed una esuberanza che non sarebbero state possibili nella limitata vita provinciale. [...] Poté dunque iniziare a costruirsi una carriera di artista di una certa fama, in un continuo ed interessante rapporto con i suoi colleghi ed amici di lavoro: Umberto Boccioni, Antonio Sant'Elia, Donato Frisia, Carlo Carrà, Leonardo Dudreville, Romolo Romani, Adolfo Wildt, Anselmo Bucci e Aldo Carpi. A tutti questi egli fu legato da una salda intesa e con essi stabilì un reciproco scambio e arricchimento di idee⁴». Insieme a questa cerchia di artisti Biazzi sviluppa un forte senso di appartenenza collettiva e un atteggiamento che Gregori definisce “tardo-bohémien”, portandolo ad essere l'unico pittore cremonese riconducibile alla tarda Scapigliatura. Il suo primo riconoscimento ufficiale arriva nel 1909, quando un suo autoritratto, il giorno stesso dell'apertura, viene acquistato alla *X Esposizione Internazionale di Monaco*. L'anno successivo prende parte alla *Prima Esposizione d'Arte Moderna di Cremona* che gli vale una medaglia d'oro conferita dal Ministero della Pubblica Istruzione. Tra il 1913 e il 1915 si trasferisce a Londra e in merito a questa esperienza Tullio Bellomi, suo amico e testimone diretto, riporta che «Un bel giorno, chiamato da una vendita e da un successo, si trasferì a Londra. Forse era l'avvenire; ma egli ignorava, perfino, come si potesse domandare un bicchiere di vino in lingua inglese. A Biazzi si può imporre qualsiasi

⁴ Gregori, *Mario Biazzi*, 13.

sacrificio; la miseria, la fame; sopporterà tutto, con quella magnifica serenità del geniale scapigliato; ma non poter parlare; non poter mandare... in quel posto, nessun scocciatore; non poter manifestare la propria rumorosa ammirazione alle belle donne; non poter spifferare, in un convito di artisti, tra i fumi del vino e della pipetta, uno di quei suoi discorsi "fuochi d'artificio", a base di paradossi e di canzonature, era più forte di lui; scappò; e quando toccò il suolo della patria, gli parve, come mi narrò poi, di essere un liberato dalla galera⁵». Il rientro in Italia lo conduce nuovamente a Milano; nel 1917 riceve la nomina a Membro onorario dell'Accademia di Brera. Si reca poi brevemente a Roma e Torino, dove nasce un'amicizia duratura con Felice Casorati (1883 – 1963), prima che la scomparsa degli amici Umberto Boccioni (1882 – 1916) e Antonio Sant'Elia (1888 – 1916) e la crisi dell'ambiente scapigliato milanese lo spingano a tornare definitivamente a Cremona nel 1918. Tale rientro segna l'avvio di una fase di progressivo ripiegamento personale: diviene in questi anni una figura centrale nella ritrattistica borghese cremonese, lavorando anche per il regime con ritratti di Mussolini e Farinacci, e nel 1933 sposa una sua ex-modella, Cleonice Pilotti (1897 – 1960). L'ambiente provinciale si rivela però limitante per un artista che durante gli anni precedenti si è confrontato con realtà artistiche di ben altra scala. Gli anni Trenta rappresentano per Biazzì una fase di relativa stabilità economica, accompagnata da una certa notorietà nell'ambito artistico locale, fino a quando diventa fiduciario del Sindacato di Belle Arti. Questo rimane comunque un riconoscimento circoscritto, che non compensa l'isolamento da quei sistemi artistici di ampia portata nei quali si è formato. Verso la fine degli anni Trenta per Biazzì comincia un progressivo ritiro dalla scena pubblica, accelerato dal peggiorarsi delle sue condizioni economiche e dalla guerra. Gli ultimi anni della sua vita

⁵ Bellomi, "Mario Biazzì pittore", *Cremona*, anno III, n. IX (settembre 1931), 578.

sono segnati da frequenti ricoveri ospedalieri e la permanenza presso la Casa di Riposo Soldi, dove continua comunque a disegnare fino alla morte, avvenuta l'11 febbraio 1965 in completa solitudine, dopo aver scritto a Tullio Bellomi, già citata figura centrale della scena culturale cremonese del Novecento, che sperava di “non essere dimenticato nell'avvenire”. Per comprendere la pittura di Mario Biazzì in maniera adeguata è indispensabile ricostruire con esattezza la realtà urbana in cui si forma, ovvero la città di Cremona intesa come specifico ambiente culturale, con le sue istituzioni, le sue gerarchie sociali, i suoi valori estetici e anche i suoi limiti. Sarebbe però scorretto considerare questa città come un contesto marginale, poco incline al rinnovamento e povero di iniziative. L'ambiente cremonese tra Otto e Novecento è proprio il contrario, poiché la città manifesta una notevole vitalità culturale che supera le attese legate alla sua collocazione periferica, e che trova la sua massima espressione nella vivacità delle istituzioni artistiche e nella maturazione di una classe borghese sempre più consapevole del proprio ruolo di committente. Rispetto ai grandi centri dell'arte, Cremona occupa una collocazione intermedia e per certi versi atipica. Sara Fontana, nel contributo “Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento” apparso nel volume *Artisti cremonesi: il Novecento*, definisce efficacemente questa condizione di vicinanza e contemporaneamente autonomia operativa rispetto ai centri maggiori: «Pur non essendo lontana da diversi centri nevralgici del nord Italia (Milano, Bergamo, Brescia e Parma), Cremona rimarrà comunque un'isola a sé. I suoi principali artisti di inizio secolo, salvo rare eccezioni, saranno dei paesaggisti cresciuti nel solco del naturalismo ottocentesco, che s'impegnarono nell'elaborazione di una pittura 'agricola' e 'fluviale'. Una produzione artistica destinata a un pubblico conservatore, che risulta ben inserita nel contesto lombardo e nazionale di inizio secolo, ma che non nasconde una certa resistenza ad accogliere i linguaggi d'avanguardia

emergenti. [...] Milano era indiscutibilmente la meta più agognata per un artista cremonese avviato a una carriera professionale⁶». Questa ricostruzione della scena artistica cremonese è un presupposto necessario per collocare e comprendere il percorso di Biazzi: un artista estraneo a quella diffidenza verso il mondo delle avanguardie, e per il quale un iniziale rapporto stabile con l'ambiente milanese si traduce in un confronto diretto con le correnti più vive dell'epoca, invece che in una mera tappa accademica. Tale vitalità, pur non approdando a esiti radicali, trae origine da una tradizione istituzionale ben radicata. Per quanto riguarda le strutture formative, l'elemento più rilevante è costituito dalla presenza dell'istituto Ala Ponzone, fondato nel 1836 dal marchese Sigismondo Ala Ponzone come scuola di scultura e profondamente riformato nel 1885 in Scuola di Arti e Mestieri. Indubbiamente tale trasformazione ha prodotto effetti positivi, come descritto da Fontana: «La scuola trova ospitalità in un'ala dell'omonimo palazzo nobiliare e fino al 1924 condivide la sede con il Museo Civico, nata dalla collezione dello stesso marchese Sigismondo. Sarà in questa sede che si avvierà la formazione di una schiera di validi artigiani nel campo delle arti industriali e sempre qui verranno trasferiti i fondamentali rudimenti di educazione artistica ai Camelli, ai Biazzi, ai Vittori e ai Botti che si perfezioneranno poi all'Accademia di Brera a Milano o all'Accademia Carrara a Bergamo, prima di divenire i protagonisti della scena cremonese⁷». Il fatto che l'istituto condivida lo stesso edificio con il Museo Civico non è un'informazione secondaria ma rende evidente la possibilità che hanno gli allievi di crescere in un ambiente quotidianamente in contatto con alcune opere d'arte storiche della città. Nel volume precedentemente citato, Donatella Migliore chiarisce ulteriormente il ruolo culturale di questa istituzione,

⁶ Fontana, "Gli artisti del territorio cremonese nel circuito accademico ed espositivo del primo Novecento", *Artisti Cremonesi: il Novecento*, 41-42.

⁷ Fontana, 41.

collocandola nel più ampio processo di modernizzazione che aveva già preso avvio:

«Cremona non fu da meno e continuò i suoi sforzi nel potenziamento dell'Istituto Ala Ponzone, fondato nel 1836 dal marchese Sigismondo Ala Ponzone come scuola di scultura e trasformato in Scuola di Arti e Mestieri a partire dal 1885, quando furono istituiti i corsi di decorazione, pittura, ebanisteria, ferramenta d'arte, edilizia, senza dimenticare gli insegnamenti culturali di base elementare come lingua italiana, storia, geografia, morale e nozioni di economia industriale. La svolta impressa agli ordinamenti di questa scuola, per adeguare la formazione dei giovani alle mutate esigenze della società contemporanea, furono appoggiate anche dal socialista Leonida Bissolati che sottolineava il felice connubio tra modernità e tradizione raggiunto dall'istituto. All'aprirsi del XX secolo, quindi, l'Ala Ponzone divenne punto di riferimento imprescindibile per la formazione di quei giovani che volessero avviarsi all'arte, ma anche ad un lavoro più decisamente tecnico, nonché luogo di confronto sui temi e sugli obiettivi primari dell'arte in un momento epocale di trasformazione. Frequentare e diplomarsi all'Ala Ponzone diventò ben presto un prestigioso biglietto di presentazione per quegli artisti che poi decidevano di fare il grande salto alle Accademie, Brera in primis⁸».

Il profilo del contesto artistico cremonese che emerge da queste testimonianze è quello di un ambiente capace di avviare percorsi artistici significativi, ma meno abile nel trattenere i propri esponenti: l'Ala Ponzone rappresenta una tappa intermedia verso Brera, non un traguardo finale. Infatti, chi come Biazzì ha più ambizioni, si serve della formazione cremonese come trampolino per poi trasferirsi altrove. Tutto ciò che egli matura nel contesto cremonese non si riduce a un patrimonio tecnico, ma a uno specifico modo di concepire il lavoro artistico come sintesi tra arte e mestiere, tra intenzione espressiva e precisione esecutiva, confermato dal rigore compositivo che caratterizza l'intera produzione di Biazzì, anche

⁸ Migliore, "Gli artisti cremonesi del Novecento e il dibattito artistico-culturale", *Artisti cremonesi: il Novecento*, 26.

nelle fasi di maggiore intensità espressionista. Un secondo elemento dell'ambiente cremonese che permette di capire meglio Biazzi è l'assetto della committenza locale. Nella Cremona di fine Ottocento la borghesia, composta da professionisti, avvocati, medici, notai, si afferma progressivamente come classe autonoma e consapevole del proprio valore culturale, in grado ormai di affiancarsi all'aristocrazia tradizionale nel sostegno e nella promozione delle arti. L'esigenza precisa della committenza borghese è il ritratto, ma non quello di parata, celebrativo e distante che è tipico dell'iconografia aristocratica, bensì una raffigurazione che sia capace di restituire la composta dignità di una classe che fonda la propria identità sul lavoro, sulla qualifica professionale e su una misura morale e comportamentale. Tale esigenza, nel panorama artistico cremonese dell'Ottocento, trova una significativa risposta in Giovanni Carnovali (1804 – 1873), detto il Piccio, pittore cremonese abile nel rinnovare la ritrattistica borghese tramite una sensibilità luministica e una capacità di introspezione psicologica di rara originalità nel mondo artistico lombardo a lui contemporaneo. Per la generazione di Biazzi, l'eredità del Piccio non rappresenta un semplice riferimento storico, ma è una presenza ancora viva, espressione di una tradizione ritrattistica riconoscibile e consolidata con la quale ogni giovane artista cremonese è tenuto a fare i conti. Questo ambiente artistico, dove convivono la richiesta di disciplina formale e quella di verità interiore, è proprio quello nel quale Biazzi lavora e che egli declina in maniera assolutamente personale. Una volta rientrato a Cremona dopo gli anni di formazione milanese, la committenza locale costituisce quindi per Biazzi un'opportunità ma anche un limite. Infatti il sistema artistico della sua città apprezza e valorizza la sobrietà espressiva e la coerenza formale rispetto alla sperimentazione, e ciò lo riporta entro un orizzonte più provinciale, pur preservando la tensione culturale maturata grazie alla sua esperienza milanese. È in questo contesto, con le sue risorse e la sua vitalità, ma anche con i suoi

limiti e il suo tratto provinciale, che prende forma il linguaggio pittorico di Mario Biazzi: un linguaggio che conserva tracce evidenti delle sue origini cremonesi, ma contemporaneamente le supera, traducendo in pittura la tensione tra appartenenza e libertà che caratterizzerà tutta la sua carriera artistica.

II.

Una modernità discreta: struttura e fisionomia del linguaggio pittorico di Mario Biazzi

Se il percorso formativo di Biazzi è già stato delineato nelle sue tappe fondamentali, resta da comprendere concretamente quali elementi egli ricavi da ciascuna esperienza e in che modo essi lo aiutino a definire il suo linguaggio pittorico: una modernità discreta, fondata su rigore formale e tensione psicologica. È proprio l'Accademia di Brera il fulcro della sua formazione artistica, fornendogli quell'impostazione solida che rimarrà presente nella sua produzione: qui segue i corsi di prospettiva e paesaggio di Mentessi, quelli di nudo tenuti da Tallone, assimilando inoltre da Bignami le basi fondamentali del disegno della figura. Si tratta di figure autorevoli non solo nel contesto accademico milanese, ma anche nel panorama artistico di quegli anni, capaci di formare un'intera generazione di pittori. L'influenza più determinante per Biazzi è senza dubbio quella di Tallone, maestro da cui si formano molti dei futuri protagonisti della scena artistica milanese di inizio Novecento. La pittura di Tallone mira a una resa plastica e solida della forma, così da restituire il vero nella consistenza materica. Entro questo indirizzo realistico e costruttivo si collocano i primi lavori pittorici di Mario Biazzi, nei quali si nota la recezione di tali insegnamenti. Infatti, come sottolinea Carla Gregori nella sua monografia su Mario Biazzi: «È appunto su tale realistico filone che si riallacciano le prime esperienze pittoriche di Mario Biazzi, svelate in tale opera attraverso l'acquisizione di una densa forma plastica. Questa concretezza di temi e di linguaggio, questo interesse per la forma finita e composta, costituiscono un elemento fondamentale sia per comprendere il momento formativo della sua opera sia per analizzare il suo lavoro successivo, nel quale il gusto per un vigoroso e robusto realismo riaffiorerà

spesso, come retaggio di una temperie espressiva tipicamente lombarda⁹». Questo debito nei confronti dei concetti di Tallone affiora chiaramente in opere come il *Ritratto di nobildonna* (forse la contessa Pallavicino) del 1910 circa, dove l'impostazione solenne, la strutturazione ampia e ben definita, la pennellata morbida e l'accuratezza nel restituire la concretezza della materia, richiamano direttamente agli insegnamenti del maestro. Già in questi primi lavori si riconosce quella che sarà una caratteristica ricorrente della personalità artistica di Biazzì, cioè la volontà di non limitarsi ad una forma unica, ad un solo modello stilistico, scegliendo invece di filtrare ogni proposta tramite una rielaborazione individuale. La sua formazione accademica si configura come un terreno di partenza che l'artista in parte poi oltrepasserà attraverso l'incontro con molteplici correnti e con diverse personalità attive nell'ambiente milanese di quel periodo; il suo carattere irrequieto e la "fame d'arte" (come Biazzì stesso amava descriverla) lo condurranno infatti a superare i confini di quanto appreso nelle aule di Brera. Questo suo temperamento e fervore artistico trovano completa espressione nel contesto milanese nel quale si inserisce a partire dal 1905, quando va a risiedere stabilmente nel capoluogo lombardo in un'abitazione-studio da lui allestita, pur mantenendo la propria residenza anagrafica nella città natale. Fezzi descrive



Ritratto di nobildonna – Mario Biazzì
Olio su tela, 1910 circa
cm 150 x 190
Collezione Privata

⁹ Gregori, *Mario Biazzì*, 23-24.

efficacemente la formazione che Biazzi apprende in quegli anni e il suo rapporto con il mondo artistico milanese: «Certamente aveva influito su di lui l'atmosfera vissuta con i commilitoni futuristi, nella Milano di prima della guerra. Gli studi presso l'Accademia di Brera, che frequentò giovanissimo, gli avevano indicato la trama del robusto naturalismo lombardo, lo stesso che aveva guidato i primi passi di Carrà o di Sironi, quello passato nei maestri di Brera di quel tempo, da Bignami a Mentessi, da Tallone a Cattaneo¹⁰». Sono proprio questi gli anni in cui Milano si attesta come il principale laboratorio di sperimentazione pittorica italiano e come punto d'incontro di correnti e orientamenti sensibili agli sviluppi artistici europei. In questo ambiente effervescente, Biazzi approfondisce i rapporti con la cerchia milanese già descritta, come ricorda nuovamente la storica dell'arte Elda Fezzi nel suo articolo uscito su *La Provincia* del 17 dicembre 1959. L'artista cremonese condivide con questi artisti le prime esperienze destinate a sfociare nel Manifesto futurista, ma il suo rapporto con tale movimento resta contraddistinto da un'ambiguità di fondo. Sebbene frequenti costantemente gli ambienti in cui si elaborerà l'atto fondativo del Futurismo nel 1910, Biazzi non aderisce formalmente al movimento e mantiene la propria autonomia. Questo è un tratto destinato a rimanere costante nella sua carriera artistica: il rifiuto di ogni vincolo preconstituito, ogni appartenenza a correnti o movimenti, preferendo una posizione defilata che gli permetta di operare senza restrizioni. In questo ambiente caratterizzato dal continuo confronto e dalle accese discussioni, si viene a formare una decisiva parte della pittura contemporanea italiana, anche grazie allo spirito collettivo che accomunava questi giovani artisti, caratterizzato da varie sregolatezze, eccessi e provocazioni, oltre che da un rifiuto per le convenzioni borghesi. Fondamentale in questi anni è la Famiglia Artistica Milanese, circolo artistico istituito da Vespasiano

¹⁰ Fezzi, "Oggi il pittore Mario Biazzi entra nell'ottantesimo anno", *La Provincia* (17 dicembre 1959).

Bignami nel 1873 e assiduamente frequentato da Mario Biazzi. Questo sodalizio rappresenta un essenziale punto di riferimento per gli artisti della regione, non solo come opportunità espositiva, ma anche come momento di incontro e di scambio intellettuale, creando un clima di intenso fermento. Il suo primo successo ufficiale lo consegue nel 1909, alla *X Esposizione di Belle Arti* nel Glaspalast di Monaco di Baviera.

Infatti, com'è ben spiegato su un articolo della rivista *Cremona* del 1931, un suo autoritratto «Venne acquistato il giorno stesso dell'apertura; tale successo gli procurò uno degli onori più ambiti: quello d'essere invitato ufficialmente all'Esposizione indetta dall'Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres, il cui Comitato d'onore era, allora, composto da Besnard, Cottet, Renoir e... D'Annunzio. Quella era il momento forse decisivo per la vita artistica di Biazzi; il trampolino della sua fortuna; bastava servirsene¹¹». Tuttavia Biazzi non si cura dell'invito, dimostrando ancora una volta il suo temperamento, la sua insofferenza verso le convenzioni e il rifiuto per le consacrazioni ufficiali, a favore di una totale libertà creativa. Nel 1931 Bellomi descrive con assoluta schiettezza questo suo muoversi al di fuori degli schemi prestabiliti, scrivendo che Biazzi «ha distribuito più insolenze, che pennellate; per il gusto della frase, mordacemente geniale, s'è inimicato mezzo mondo; ha tirato calci, vivendo a modo suo, ora come



Cremona, anno III, n. IX (settembre 1931)
– pagina 577

¹¹ Bellomi, "Mario Biazzi - Pittore," *Cremona*, anno III, n. IX (settembre 1931), 577.

un selvaggio affamato, ora come un milord (per qualche ora sola s'intende); ed ha dipinto per sé, per la sua arte, infischiandosi altamente della critica ufficiale ed ufficiosa¹²». Nel 1910 poi partecipa alla *Prima Esposizione di Arte Moderna Cremonese*, allestita nel Palazzo Stanga-Trecco, sancendo il suo ufficiale debutto artistico nella propria città d'origine. Questa esposizione segna una tappa decisiva per l'affermazione dell'arte moderna a Cremona in generale e di Biazzi stesso nello specifico, che espone otto ritratti, tra i quali spiccano quelli dello scultore cremonese Riccardo Monti (1888 – 1958), del pittore milanese Romolo Romani (1884 – 1916) e del soprano Anna Schoen (1864 – 1942), testimoniando il suo totale inserimento nel mondo culturale lombardo e mostrando sin da subito la sua attenzione alla resa psicologica dei soggetti ritratti, che caratterizzerà tutto il suo percorso artistico. Questo evento gli procura assoluto successo: innanzitutto, già nella presentazione critica dell'esposizione, gli vengono dedicate parole di particolare apprezzamento per la sua abilità di far convivere abilità tecnica e intensità espressiva nelle proprie opere, e ciò lo porta ad aggiudicarsi la medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione.



Ritratto di Anna Schoen – Mario Biazzi

Olio su tela, 1910
cm 66,5 x 74,5
Collezione Privata

Tra il 1913 e il 1915 Biazzi si reca a Londra per un soggiorno che avrà un ruolo cruciale per la sua maturazione artistica. Questa esperienza gli dà la possibilità di frequentare assiduamente vari importanti musei, di studiare

¹² Bellomi, 575.

direttamente le opere di grandi maestri inglesi e soprattutto di affinare quella modalità di dipingere che caratterizzerà poi la sua produzione artistica. Come riporta Carla Gregori nella sua monografia su Mario Biazzì: «Secondo le testimonianze di Piero Riccardi, Elda Fezzi e Ugo Gualazzini, durante il suo soggiorno in Inghilterra, Biazzì stese un diario che rimane inedito e che probabilmente è andato perduto. Scritto con uno stile strano, con largo e voluto disprezzo della sintassi, esso conteneva accostamenti arditi di immagini, situazioni spinose esposte con scabrezza e rapide annotazioni di costume; costituiva quindi un raro esempio dello spirito mordace e pungente del suo autore e della sregolata genialità che ne caratterizzò l'esistenza¹³». In Inghilterra Biazzì può confrontarsi con un'esperienza pittorica assolutamente differente da quella a cui era abituato in Italia, soffermandosi a studiare soprattutto i grandi ritrattisti inglesi del Settecento e dell'Ottocento come Joshua Reynolds (1723 – 1792), Thomas Gainsborough (1727 – 1788), Johann Heinrich Füssli (1741 – 1825) e soprattutto William Turner (1775 – 1851), grazie ai quali mette a punto la sua sensibilità cromatica e l'eleganza formale. Sempre Gregori documenta il metodo pittorico che Biazzì perfeziona durante questa esperienza londinese:

Biazzì definì e migliorò il proprio procedimento operativo. L'artista cremonese era solito servirsi di una tela bianca di lino preparata con essenza di trementina e olio di papavero; su di essa veniva posto uno strato di biacca che il pittore stendeva aiutandosi con uno straccio di seta. Poi l'artista passava all'abbozzo, disegnando con il carboncino e la matita, in modo da realizzare una decisa composizione figurale in bianco e nero. Il disegno a carboncino così ottenuto era fissato e tirato con le dita e di nuovo con stracci di seta. Nelle sedute successive Biazzì imprimeva il colore usando spesso velature le quali donavano ai colori una notevole potenza cromatica pur nella leggerezza della materia. La velatura era data distendendo e tirando il colore puro con le dita e con il palmo della mano ma

¹³ Gregori, *Mario Biazzì*, 15.

anche stemperandolo con essenza di trementina. Mentre il colore era ancora fresco, l'artista dava i colpi di luce. Ne derivava una pittura che solo apparentemente suscita l'impressione di essere densa e compatta, a causa della frequente applicazione di toni scuri e opachi. In realtà essa è composta da tessuti cromatici notevolmente sottili e inconsistenti, dotati di una ridotta sostanza a cui si aggiunge la costante adozione di olii essenziali in funzione di diluenti. La prova è data dal fatto che, analizzando le sue opere, si nota spesso affiorare sui volti una rete dei lividori, dovuta al trasparire del sottostante abbozzo a matita. L'applicazione di questo tipo di colore fortemente allungato e quasi liquido, costituisce il tratto più caratteristico e distintivo della pittura di Biazzi, quello che più lo differenzia dagli artisti cremonesi a lui contemporanei¹⁴.

Con il perfezionamento di questa elaborata tecnica, che unisce un uso del chiaroscuro che rimanda a Rembrandt (1606 – 1669), delle velature riprese da Turner e un uso consapevole del colore puro tipico di Reynolds, i ritratti di Biazzi si arricchiscono di una riconoscibile pittura molto sottile e all'apparenza inconsistente, ma in realtà ricca di materia. Tuttavia anche questa fase londinese è segnata da tensioni e criticità, tanto da indurre Biazzi ad un repentino rientro, dovuto anche alle difficoltà di comunicazione legate alla lingua straniera, come ricorda Bellomi. Nonostante questa esperienza non fortunata, Biazzi torna a Londra tra il 1920 e il 1921, probabilmente in virtù del discreto successo ottenuto dalle sue opere. Questo suo secondo soggiorno inglese dura ancora meno, solo pochi mesi, probabilmente a causa di una denuncia ricevuta, determinando la fine dei rapporti col mondo britannico e anche la conclusione delle sue esperienze internazionali. Una volta rientrato in Italia, compie dei brevi soggiorni a Torino e a Roma, per poi scegliere di stabilirsi definitivamente a Cremona e proseguire nella città natale la sua carriera artistica, dando il via ad una fase di definizione e consolidamento del proprio linguaggio pittorico. Fezzi su *La Provincia* del 1980 spiega con precisione questa

¹⁴ Gregori, 29-30.

scelta, rimarcando inoltre il temperamento singolare di Biazzi: «Rintanatosi nella sua provincia, ne caverà quello che gli si offriva, anche il lustro di un incarico pubblico [...] riservandosi di mantenere libertà di sarcasmo e improprio, di avventure amorose, di un disordine provocatorio (come quello dell'amico Renzo Botti), ma anche di mordaci e acuti discorsi sull'arte e sulla vita. Anche negli anni di maggior prestigio ufficiale, riceveva la clientela altolocata in uno stato di proterva noncuranza delle forme esteriori¹⁵». Questa decisione di incentrare la sua carriera in un contesto provinciale non equivale infatti ad un'adesione a modelli tradizionali, ma invece costituisce una condizione favorevole per l'artista di mantenere la sua autonomia e quindi la massima libertà espressiva, senza le pressioni più dirette che opera il sistema artistico metropolitano. Tale libertà consente quindi a Biazzi di elaborare un linguaggio pittorico proprio, costruito attraverso una selezione consapevole e un insieme di relazioni e confronti continui con singole personalità e con correnti artistiche già esistenti, talvolta avvicinandosi e talvolta discostandosi da esse. Le svariate peculiarità che caratterizzano le opere di Biazzi non devono essere considerate come delle influenze dirette e immediate, ma piuttosto come una linea di continuità rispetto alla tradizione lombarda. La figura di Mario Biazzi non può essere inserita all'interno di un'unica corrente artistica, ma va letta come l'esito di più scelte individuali che sono frutto della costante attività di rielaborazione compiuta dall'artista. Come spiega Carla Gregori, «Biazzi non volle mai chiudersi in una forma, in un unico schema e in un'unica convenzione di stile, sdegnando tutte le esperienze non aderenti a ragioni individuali di rielaborazione. Da questo deriva la particolarità della sua arte che trova un motivo d'essere solamente nelle convinzioni personali del pittore, al di fuori di forzature e falsità¹⁶». La pittura lombarda della seconda metà del

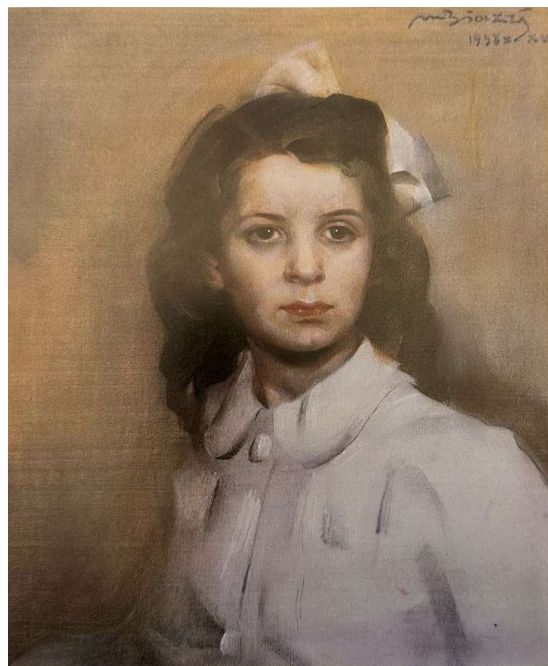
¹⁵ Fezzi, ««Rilettura» di Mario Biazzi», *La Provincia* (13 gennaio 1980).

¹⁶ Gregori, *Mario Biazzi*, 24.

XIX secolo è ancora segnata dalla classicità richiesta dal sistema accademico, seppure ciò si attenui col passare dei decenni, ma è anche caratterizzata da una grande forza innovativa sostenuta dalla committenza locale, la quale incoraggia una maggiore versatilità nel trattare nuovi argomenti e registri, incentivando così la nascita di alcune originali correnti artistiche. Così, all'alba del Novecento, l'interesse di molti artisti lombardi si sposta dalla pura rappresentazione del reale al volere realizzare delle opere che, alla resa del dato reale, uniscano anche la restituzione della sfera introspettiva dei soggetti. Biazzi si colloca perfettamente all'interno di questa concezione che accentua il dato psicologico e pone al centro il significato, pur mantenendo comunque l'estrema importanza del dato reale, adoperandolo per disciplinare al meglio la forma e le sensazioni da trasmettere. È significativo che già nel 1910, in occasione della *Prima Esposizione di Arte Moderna Cremonese*, il giornalista e scrittore cremonese Annibale Grasselli Barni coglie con precisione questo tratto distintivo: «E se dal campo freddo de' marmi passiamo a quello caldo di toni e di colori, aprendo il padiglione, ecco balzare improvviso il Biazzi, ritrattista possente, che nella tecnica rammenta il Sargent, e colla correttezza del disegno, colla indagine psicologica rende intera la vita dei suoi personaggi¹⁷». Rispetto alle correnti del verismo e del naturalismo, che pongono al centro l'osservazione diretta del reale e la rappresentazione della quotidianità in modo sobrio e senza idealizzazioni, Biazzi si distacca poiché varia la funzione delle scene ordinarie che dipinge: non si serve del quotidiano per descrivere la società o raccontare un evento, ma lo utilizza come luogo metaforico dove indirizzare un significato interiore, ponendo quindi l'attenzione dell'osservatore sugli stati d'animo e sulle tensioni morali che emergono nei propri soggetti. Da queste correnti Biazzi deriva tuttavia l'amore per il dettaglio, che comunque restituisce in maniera

¹⁷ Grasselli Barni, *Inaugurandosi la prima Esposizione d'arte cremonese*.

sobria ed evanescente, senza ridondanze, integrandolo in una costruzione orientata a trasmettere al meglio la profonda intensità espressiva dei personaggi. Ciò si nota ad esempio nel *Ritratto di Maria Grazia Zelioli Lanzini*, dove la resa dettagliata dei tratti fisionomici non diventa un descrittivismo analitico, ma viene invece assorbita dalla stesura pittorica morbida e sfumata che Biazzi realizza,



Ritratto di Maria Grazia Zelioli Lanzini – Mario Biazzi

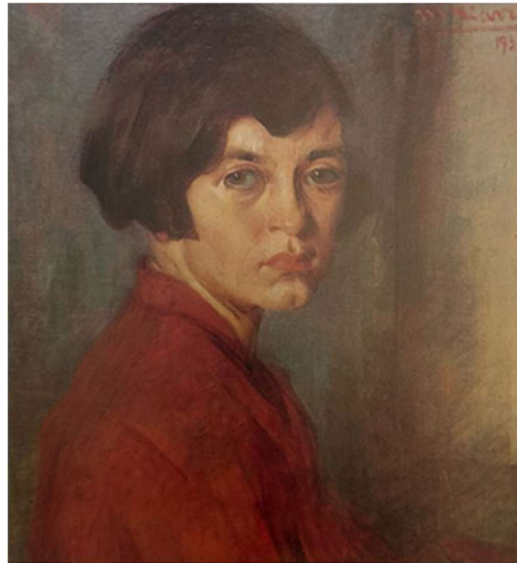
Olio su tela, 1936

cm 54 x 64

Collezione Privata

attenuando le evidenze materiche e concentrando così lo sguardo dell'osservatore sull'intensità psicologica dello sguardo, che si impone come fulcro espressivo del ritratto. Anche nel rapporto col divisionismo è visibile la sua logica di selezione consapevole: il pittore cremonese condivide con questo movimento la densità morale delle immagini, garantendo però maggiore tenuta strutturale alle proprie figure, regolando costantemente la luce e il colore ed evitando di cedere alla smaterializzazione delle forme provocata dagli effetti luminosi, come invece realizzano i divisionisti. Da questa corrente, comunque, Biazzi seleziona e adotta l'attenzione alla resa tonale e all'intensità luminosa, inserendole all'interno di un impianto compositivo estremamente equilibrato. Ne deriva un utilizzo di questi elementi divisionisti sempre subordinato alla costruzione complessiva dell'immagine, in cui la luce non agisce in maniera autonoma ma è costantemente regolata in funzione della figura. Ciò emerge nel *Ritratto di ragazza*, un'opera del 1933 dove la luce, anche se intensa, trova equilibrio nell'armonia tonale che caratterizza il

quadro, dimostrando l'abilità di Biazzì di subordinare la sensibilità luminosa a una costruzione equilibrata e solida della figura. Rispetto alla corrente del simbolismo invece, affermatasi negli ultimi decenni del XIX secolo, il pittore cremonese si distanzia da essa poiché non ricorre a significati espliciti né a figure immaginarie che rimandano a componenti allegoriche o



Ritratto di ragazza – Mario Biazzì
 Olio su tela, 1933
 cm 49,5 x 49,5
 Collezione Privata

visionarie. Tuttavia si avvicina a tale corrente per la dimensione evocativa che spesso, seppur in maniera trattenuta, affiora nelle sue opere: la pittura di Biazzì rimane infatti saldamente figurativa e legata al dato reale, ma rende l'intensità espressiva tramite immagini cariche di una forte vibrazione interiore, capaci di evocare uno stato d'animo più che di



Autoritratto – Mario Biazzì
 Olio su tela, 1935 circa
 cm 50 x 60
 Collezione Privata

trasmettere un significato simbolico. Un'impostazione simile emerge, ad esempio, nell'*Autoritratto* che Biazzì realizza durante gli anni '30, dove l'intensità dello sguardo e lo spazio rarefatto non alludono a significati simbolici ma generano densità psicologica. Fondamentale è stata anche la Scapigliatura, corrente artistico-letteraria nata a Milano negli anni Sessanta dell'Ottocento: con l'arte scapigliata Biazzì condivide la centralità data alla potenza espressiva

del soggetto raffigurato, con particolare attenzione all'aspetto psicologico, oltre al rifiuto ad aderire passivamente all'accademismo e l'impiego di una pennellata rapida e scorrevole. Tutte queste caratteristiche si notano anch'esse nell'ultima opera precedentemente descritta, nella quale l'artista si raffigura appunto con vigore espressivo, il colore è disteso per campiture morbide e con pennellate larghe, quasi evanescenti. Ancora più significativi sono i tratti comuni tra il suo modo di vivere e quello scapigliato, ovvero uno stile di vita caratterizzato da estrema libertà, creatività e rifiuto delle convenzioni morali e sociali. Questa compatibilità con la vita irregolare e anticonvenzionale degli scapigliati non si riflette però nel piano pittorico, dove come si è visto l'artista cremonese preferisce un linguaggio più controllato e disciplinato. Sulla base di questi riferimenti alla tradizione lombarda e grazie alla continua rielaborazione che Biazzi compie, il pittore arriva ad elaborare un linguaggio pittorico definibile tramite caratteri costitutivi che una volta maturati ripropone costantemente. Il primo tratto costitutivo del suo linguaggio artistico è individuabile in un tonalismo disciplinato, cioè una logica compositiva dell'immagine basata su un controllo consapevole e rigoroso dei rapporti cromatici. Biazzi non fa dipendere i toni dalla tensione luminosa o dalla frammentazione cromatica, ma da una misurata coesione interna, in grado di dare armonia all'intero assetto figurativo. Il colore concorre di fatto nella costruzione dell'immagine senza mai prevalere su di essa, mostrando come una delle sue abilità sia senza dubbio quella di ombreggiare e dosare i passaggi di luce. Questo suo orientamento risulta particolarmente chiaro ed evidente nella sua pratica ritrattistica, dove l'equilibrio tonale incide nel delineare l'assetto espressivo del soggetto e allo stesso tempo si distanzia dalla ricerca di scorciatoie dall'effetto immediato. Il tonalismo di Biazzi, quindi, non cerca di restituire un effetto diffuso di luce e ambiente ma mira a definire uno spazio visivo stabile, rafforzando anche la trasparenza del contenuto morale tramite l'equilibrio che l'immagine fa

emergere. Questo approccio tecnico diretto ad una costruzione solida e controllata è riconosciuto anche dalla critica artistica. Fausto Lazzari, in un saggio pubblicato nel 1979, spiega dettagliatamente il procedimento cromatico che caratterizza questa costruzione: «Poca luce ma efficace, filtrata dall'alto; fondi scuri di interni nella penombra. Ombre molto marcate, maggiormente evidenti anche per mezzo di vernici. [...] Pochissimi, dunque, i colori usati fundamentalmente, sulla linea del procedimento rembrandtiano: disegno coi chiari e scuri, al quale fa seguito la velatura con colori puri. Spesso e volentieri usa il polpastrello del pollice e dell'indice per dare plasticità alle forme. Poche "virgole" precise bastano a creare ritratti di rara efficacia¹⁸». Questa descrizione permette di cogliere con chiarezza la costruzione tonale alla base della pittura di Biazzi: non un'ampia varietà cromatica, ma un repertorio ridotto in cui ogni scelta è funzionale alla costruzione volumetrica e alla definizione psicologica del soggetto. È esattamente questa rigorosa attenzione ai rapporti tra ombra e luce, tra chiari e scuri, che genera quell'effetto di presenza compatta che rimanda in parte alla scultura che Tullio Bellomi, all'interno della *Strenna dell'A.D.A.F.A.*, una pubblicazione annuale promossa dall'Associazione Degli Amici dell'Arte di Cremona e attiva soprattutto nel secondo dopoguerra, individua come uno dei tratti più inconfondibili del suo linguaggio pittorico. Questa dimensione scultorea va considerata non come una rigida definizione volumetrica ma come la volontà di conferire alle figure una presenza compatta. Oltre alla costruzione tonale misurata, altri principi cardine, altrettanto essenziali, sono la misura, il rigore e la compostezza, che Biazzi eredita dal contesto lombardo e che possono essere ricondotti a una comune solidità formale, configurandosi come il secondo tratto costitutivo della sua pittura. Per lui la costruzione dell'immagine è una soluzione adottata con

¹⁸ Lazzari, "Mario Biazzi. Grande ritrattista e disegnatore infaticabile", *Colloqui cremonesi*, 71.

consapevolezza, il risultato di una semplificazione controllata degli elementi espressivi, eliminando ciò che è privo di disciplina e le accentuazioni di pathos. L'idea di equilibrio su cui si basa la sua pittura regola ogni sua scelta, che prende considerando la sua effettiva coerenza nel complesso dell'opera e col fine di favorire la stabilità d'insieme. Anche l'adesione al vero è frutto di una metodica attività di controllo, con l'obiettivo di evitare che la pittura possa sfociare in soluzioni esclusivamente retoriche o ornamentali. Un terzo fondamento dello stile di Biazzi, strettamente legato a questo assetto sobrio, è uno psicologismo intenso ma non plateale. La figura umana rappresenta il fulcro di tutte le opere dell'artista cremonese, ma questa centralità non si mostra come una resa teatrale o enfatica dei sentimenti, ma come una graduale restituzione dell'interiorità dei vari soggetti. I suoi ritratti, sebbene evitino il patetismo, evidenziano una disposizione ad osservare con partecipazione. Come osserva Elda Fezzi, questa capacità di penetrazione psicologica si esprime tramite un linguaggio formale che coniuga intensità espressiva e assoluto controllo: «Con la sua opera, Biazzi non s'era allontanato da quella che era la parte più viva della pittura italiana del primo ventennio del secolo. Certi grandi ritratti impressionano tutt'ora per il taglio deciso: in essi sembra messo a nudo, con una violenza cruda, un'anima indocile, ora appassionata, ora attonita, ora tetra. Il carattere romantico è superato dalla lucidità della composizione, e dalla dinamica della forma. Certi tratti di colore acceso, certe epidermidi sfatte, certi grandi occhi ansiosi e aggressivi, sono ben qualcosa di più scoperto e drammatico di tanti ritratti dei suoi maestri¹⁹». Questa coesistenza tra intensità espressiva e controllo formale, tra urgenza emotiva e costruzione meditata, caratterizza in maniera decisiva la ritrattistica di Biazzi. Come scrive lo studioso cremonese Ugo Gualazzini nel 1933: «Egli ama le scene di miseria come

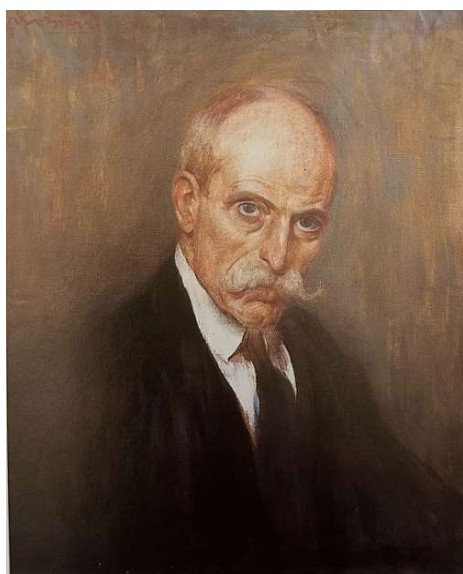
¹⁹ Fezzi, "Oggi il pittore Mario Biazzi entra nell'ottantesimo anno", *La Provincia* (17 dicembre 1959).

il Callot, o come Lissandrino, e soltanto perché nella sostanza è possibile ritrovare quei tragici motivi antichi e nuovi, vorrei dire eterni, ch'escon dai cenci e dalla fame, come le faville di sotto il maglio²⁰». Biazzi non si serve mai della miseria e dell'inquietudine come mezzi di accusa o di teatralizzazione, ma li utilizza come esito di una riflessione smorzata sempre da quella rigorosa disciplina formale. Questo atteggiamento si rende percepibile anche nella ricorrente frontalità dei soggetti che rappresenta e nei loro gesti dosati, affidando allo sguardo la piena restituzione della tensione interiore. Lo spessore psicologico delle sue opere non dipende da atteggiamenti o pose accentuate, ma proprio dalla staticità dei volti, dalla fermezza dello sguardo e dall'essenzialità dei tratti, dando forma a scene sospese che arricchiscono le figure di una potente tensione introspettiva, concentrando l'interesse dell'osservatore sul loro volto. I suoi soggetti, inoltre, hanno spesso la caratteristica di avere alcuni lineamenti esagerati (ad esempio labbra gonfiate e cavità orbitali marcate) e una grande presenza di rughe, con cui Biazzi esprime al meglio la loro espressività. Come osserva nuovamente Elda Fezzi, questa uniformità espressiva denota una precisa intenzione stilistica e morale: «Infatti, da tutti i ritratti traluce una sorta di ossessiva uniformità, una verità severa e aggressiva. Non c'è in tutti i suoi ritratti un volto sereno, se appena uno si stende più pacato e con pittura più sottile, prende un'aria malata. Alcuni tra questi, anche quando non presentano tutta l'intensità espressiva di cui il pittore era capace, sono sempre un saggio di come egli tentasse d'insidiare ogni volta la posa retorica, estroversa e pretenziosa, del modello, attraverso la rivelazione critica di quello stesso atteggiamento²¹». Questa capacità di “insidiare la posa retorica del modello” costituisce uno dei tratti più identificativi della ritrattistica di Biazzi: dove la celebrazione

²⁰ Gualazzini, “Mario Biazzi disegnatore”, *Cremona*, anno V, n. I (gennaio 1933), 28.

²¹ Fezzi, “Le opere dell'artista sono una degna testimonianza del nostro tempo”, *La Provincia* (4 novembre 1965).

sarebbe la norma, egli inserisce l'inquietudine, e al posto del previsto compiacimento, una "verità severa". La "ossessiva uniformità" di cui parla Fezzi non va concepita come monotonia espressiva, ma come integrità morale: Biazzi concentra tutto il suo interesse sulla penetrazione psicologica dei soggetti, senza piegarsi alla retorica celebrativa richiesta dalla committenza borghese. Questa posizione si configura come un atto di opposizione morale rispetto alle consuetudini di un genere, il ritratto su commissione, che è tradizionalmente indirizzato alla celebrazione del modello raffigurato, dimostrando come sia possibile mantenere una certa autonomia pur eseguendo opere commissionate. Questa scelta di non uniformarsi ad impianti estetici predefiniti e di non forzare il proprio linguaggio pittorico lo distinguono nettamente dagli altri artisti lombardi, mostrando come la sua modernità risieda nell'abilità di riproporre una figurazione sobria, in cui si integrano tonalismo disciplinato, rigore formale e un profondità psicologica intensa ma non enfatizzata. Tali tratti costitutivi della pittura di Biazzi sono pienamente riconoscibili in opere come il *Ritratto di signore* del 1918 circa e il *Ritratto di monsignor Carlo Boccazzi*, realizzato vent'anni dopo.



Ritratto di signore – Mario Biazzi
Olio su tela, 1918 circa
cm 60 x 70
Museo Civico di Cremona



Ritratto di monsignor Carlo Boccazzi –
Mario Biazzi
Olio su tela, 1938
cm 79 x 97,5
Seminario vescovile di Cremona

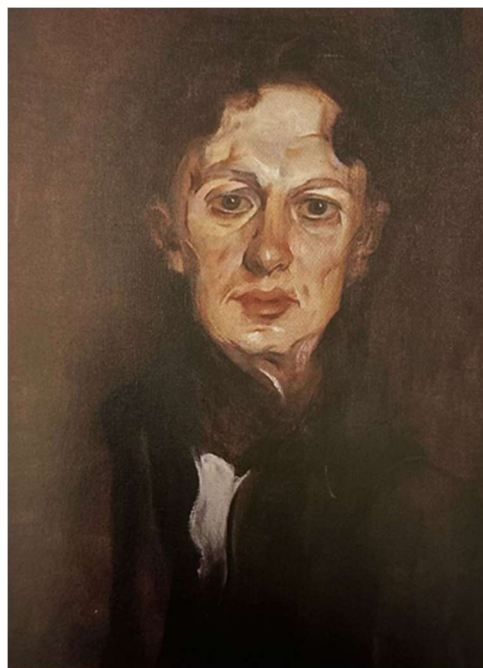
Per comprendere più a fondo la specificità del linguaggio pittorico di Biazzì diventa utile metterlo in relazione ad altri esponenti artistici con cui ebbe rapporti diretti o rispetto ai quali è possibile individuare un certo numero di affinità. Questi confronti non vanno interpretati come semplici influenze recepite in modo passivo, ma come riferimenti con cui valutare la consapevolezza delle sue scelte, per chiarire quali scelte espressive abbia intenzionalmente assunto e quali invece abbia respinto nella formazione della propria identità artistica. Un primo confronto, assolutamente funzionale per definire per contrasto la posizione di Biazzì, può essere individuato con Lorenzo Viani (1882 – 1936), importante pittore e incisore del primo Novecento italiano. Entrambi gli artisti condividono un'intensa attenzione per l'essere umano e per le classi marginali, ricorrendo però a linguaggi espressivi totalmente distinti. Da un lato Viani procede attraverso una deformazione intensa e drammatica, realizzata tramite un segno aspro e tagliente con cui mostra l'inquietudine dei soggetti, mentre Biazzì mantiene un controllo formale ed un equilibrio tonale, evitando di esibire la drammaticità. Viani fa uso di un linguaggio marcato e fuori dagli schemi oltre che un'exasperazione dei gesti e delle cromie, a differenza dell'artista cremonese che predilige un registro più misurato, rendendo la tensione interiore tramite lo sguardo delle proprie figure. Tale confronto definisce con chiarezza come Biazzì, pur all'interno di quel clima di rinnovamento di primo Novecento e pur condividendo l'interesse per gli aspetti psicologici e sociali, si tenga a distanza dagli esiti più radicali dell'espressionismo coevo, evidenziando come l'accostamento con Viani si collochi esclusivamente sul piano etico: entrambi infatti sono accomunati dalla necessità di andare oltre la semplice resa del dato reale, volendo trasmettere delle verità più profonde ed elaborate.

Il rapporto con Romolo Romani, pittore milanese, si configura in maniera differente, ovvero più come un confronto e dialogo alla pari tra due personalità che, nonostante i linguaggi artistici diversi, condividono lo stesso atteggiamento critico verso le correnti ufficiali della loro epoca. Elda Fezzi nel 1980 descrive con accuratezza il contesto che li accomuna: «La scelta di amicizie extra accademiche [...] con Carrà, Boccioni, Wildt, Romolo Romani si fanno più certe, insieme con l'identificazione di un giovanile spirito anarcoide, nutrito probabilmente dalle stesse letture, dalle stesse conoscenze artistiche e spinte eversive sul piano individuale e sociale che animavano il gruppo milanese fondatore del Futurismo. Biazzi, forse, fu ad un passo dal divenire firmatario dei Manifesti. Lo fece l'amico Romani, il quale poi, con Aroldo Bonzagni, si ritirò²²». Sempre Fezzi definisce la pittura di Romani estremamente moderna dal punto di vista psicologico, con grande attenzione riposta nel dato interiore dei soggetti che raffigura. I due si distinguono sul piano formale: laddove le figure di Biazzi mantengono sempre un'evidente solidità plastica, Romani talvolta tende invece a smaterializzarle, diradandole. Tuttavia il comune rifiuto per le soluzioni più radicali, unito alla centralità condivisa della figura umana, lega queste due figure entro una posizione affine, orientata a rinnovare il linguaggio artistico non tramite rotture clamorose, ma mediante l'intensità della resa psicologica.

Diverso è invece il confronto con Adolfo Wildt (1868 – 1931), tra i principali scultori del simbolismo italiano tra fine Ottocento ed inizio Novecento. Lo scultore è una figura di rilievo nell'ambiente milanese in cui Biazzi si muove tra formazione e prima maturità, e il rapporto che c'è stato fra i due è documentato non solo dalle testimonianze dei contemporanei, ma soprattutto da biglietti e lettere risalenti ai primi due decenni del XX secolo e rinvenuti presso l'Ospizio Soldi, dove il pittore

²² Fezzi, ««Rilettura» di Mario Biazzi», *La Provincia* (13 gennaio 1980).

cremonese era in cura negli ultimi anni della propria vita. Pur adoperando linguaggi espressivi differenti, i due artisti individuano la figura umana come principale sede di tensione morale e psicologica, comunque governata da un controllo formale costante. Come osserva Monteverdi in un articolo del 1943: «La scabra amarezza dei suoi disegni, il costruito tormento dei suoi ritratti ci richiamano quella singolare anima d'artista che fu Wildt e di Wildt sentiamo la drammatica congestione delle forme, mai placate e serene, ma sempre scavate e interrogate²³». Questa “drammatica congestione delle forme” rappresenta uno dei tratti comuni di maggiore evidenza: per entrambi gli artisti i soggetti non sono mai una semplice rappresentazione del reale, ma sono il risultato di un’analisi che ne rivela la sfera interiore. Il *Ritratto di Antonio Rizzi* (1919) è proprio un’opera che testimonia chiaramente un’affinità precisa con la poetica di Wildt: la forma non appare liscia né definita, ma mantiene un’energia inquieta, suddivisa tra piani e volumi che producono tensioni, con una resa formale che rimanda concretamente alla pratica scultorea. Il volto emerge dall’impasto cromatico quasi fosse scolpito, con la medesima drammaticità delle teste marmoree wildtiane. Per quanto riguarda la ricerca estetica, Biazzi e Wildt hanno in comune l’interesse per le dimensioni del dolore, della satira e dell’ironia, tenendosi però a distanza da accenti di teatralità: ciò porta entrambi gli artisti ad una modellazione



Ritratto di Antonio Rizzi – Mario Biazzi
 Olio su tela, 1919
 cm 49,8 x 62
 Museo Civico di Cremona

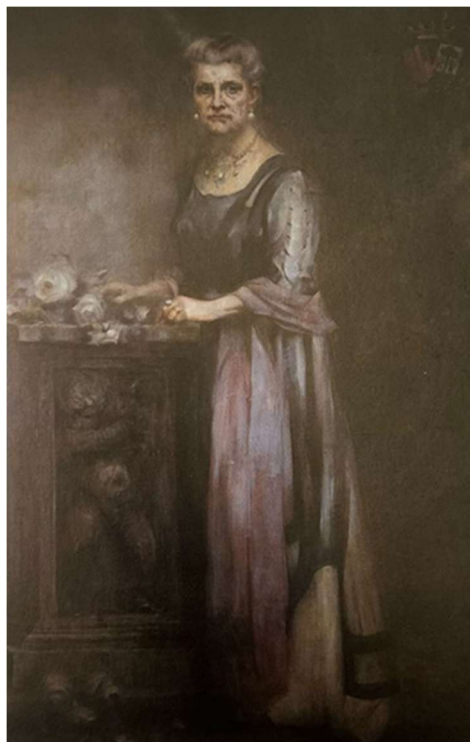
²³ Monteverdi, “Arte cremonese d’oggi”, *Cremona*, anno XI, n. V-VI (maggio-giugno 1943), 177.

netta ed incisiva, che Biazzì mette in mostra grazie a un equilibrio sia tonale che compositivo. Il rapporto con Wildt non va quindi inteso come un'influenza diretta di natura formale, ma piuttosto una convergenza di sensibilità e di intenti, infatti entrambi riconoscono nel controllo della forma e nell'indagine psicologica i principi di una modernità che non necessita di fratture con la tradizione per risultare autentica.

Un altro termine di confronto significativo per la comprensione del percorso artistico di Biazzì è rappresentato dall'esperienza di Franz von Lenbach (1836 – 1904), il più celebre ritrattista di corte dell'Ottocento asburgico. Le fonti non riportano attraverso quali canali l'artista cremonese abbia potuto conoscere le opere di Lenbach, ma è plausibile ipotizzare che ciò sia avvenuto durante il soggiorno di Biazzì a Monaco nel 1909, città dove il pittore tedesco si è formato e dove i suoi quadri erano assolutamente diffusi. È significativo che già nel 1931 Bellomi, sulla rivista *Cremona*, collegasse il lavoro di Biazzì a quello dell'artista tedesco, affermando che i suoi ritratti «fanno pensare sul serio alla mano del Lenbach: potenza ed equilibrio di toni, profondità di volumi, trasfusione assoluta di vita e di pensiero²⁴». Il confronto con Lenbach riguarda principalmente l'apprendimento di un modello di ritrattistica fondato sulla dignità, sulla penetrazione psicologica e su una concezione morale rigorosa della figura. Nella fase della piena maturità artistica, l'influenza lenbachiana diventa maggiormente visibile nei ritratti di Biazzì, realizzati con estremo rispetto e intensità. Nei ritratti di figure anziane realizzate da Biazzì degli anni Venti si riscontra il modello recepito tramite Lenbach di conferire una piena monumentalità alla figura senza ricorrere ad effetti retorici, riuscendo a trasmettere pienamente la profondità interiore tramite un'estrema accuratezza nella resa dei dettagli anatomici. Infatti, come documenta Gregori, «la maggiore analogia fra Biazzì e von Lenbach è

²⁴ Bellomi, "Mario Biazzì – Pittore", *Cremona*, anno III, n. IX (settembre 1931), 573.

riscontrabile nella rappresentazione fisionomica di anziani: entrambi vedevano in quelle figure l'emblema di una lunga esperienza di vita risolta in un acquisito senso di superiore dignità e nell'idea di una disingannata e sagace visione del mondo. Questi motivi sono tradotti dai due artisti in un sottile processo di indagine e caratterizzazione che di ogni personaggio mette a nudo la storia più intima e segreta. La penetrante analisi da loro condotta giunge infatti a liberare le immagini da quello che è contingente ed estemporaneo, per renderle rappresentazioni di una realtà umana senza tempo. Questo è il grande insegnamento che Biazzi assimila dall'opera realistica di von Lenbach²⁵». Questi effetti emergono con chiarezza nel *Ritratto della marchesa Paolina Ala Ponzone Cimino* della metà degli anni Venti, in cui la monumentalità della figura è accompagnata da una restituzione sobria e priva di enfasi della sua interiorità. La definizione del volto, la resa delle rughe come tracce di vita vissuta e la frontalità che accentua la presenza della figura, rimandano infatti alla tradizione lenbachiana, che Biazzi recepisce e riformula in chiave personale. Anche la scelta di tonalità scure e passaggi di luce misurati, di cui Biazzi si serve per evidenziare la valenza morale e spirituale del soggetto, richiama le opere di Lenbach sul piano della sobrietà.



*Ritratto della marchesa Paolina Ala
Ponzone Cimino – Mario Biazzi*

Olio su tela, 1925-27
cm 156 x 225

Istituto Professionale Ala Ponzone Cimino,
Cremona

²⁵ Gregori, *Mario Biazzi*, 31.

Durante il soggiorno londinese compiuto dal 1913 al 1915, Biazzì può stabilire un confronto con John Singer Sargent (1856 – 1925), tra i più celebri ritrattisti attivi in oltremarina, pur essendo nativo degli Stati Uniti, autore di opere eleganti e di grande raffinatezza tecnica. Un effettivo incontro tra i due, sebbene sostenuto da parte della critica, non è documentato in alcuna fonte; tuttavia, come documenta Gregori «è probabile, a questo proposito, che Biazzì abbia avuto modo di accostarsi all'arte di John Singer Sargent, il famoso ritrattista nordamericano allora residente a Londra. In quel periodo Sargent si era già creato un'alta reputazione pittorica a livello internazionale, eseguendo numerosi ritratti a personalità eminenti della borghesia e della nobiltà americana ed europea. La sua abile tecnica costruttiva, il suo acuto senso del colore, potevano dunque costituire il giusto modello per Biazzì il quale si era ormai affermato come ritrattista della ufficialità cremonese²⁶». Il confronto con Sargent riguarda soprattutto l'apprendimento di una modalità di ritrattistica basata sull'eleganza formale e sull'abilità di soddisfare le esigenze della committenza senza venir meno alla solidità costruttiva. Come conclude Gregori, «questo pittore fornì a Biazzì l'esempio di un tipo di ritrattistica legata a vigorie realistiche e in questo senso adatta alle richieste e alle esigenze dei committenti che l'artista cremonese aveva già sperimentato. Con Sargent, Biazzì conobbe dunque il lato più raffinato e mondano dell'attività di ritrattista²⁷». L'influenza di Sargent non si traduce comunque in un'adesione piena ma viene rielaborata tramite una sensibilità più contenuta, maggiormente indirizzata alla resa dell'interiorità del soggetto. Dipinti come il *Ritratto del signor Puerari* che Biazzì realizza appena rientra da Londra, testimoniano con grande chiarezza questa recezione: l'impianto libero della figura, la cura nella resa di abiti e tessuti e l'abilità nel conferire eleganza al soggetto

²⁶ Gregori, 29.

²⁷ Gregori, 29.

evitando ogni accentuazione aristocratica. Emerge inoltre con chiarezza il fatto che Biazzi non si limita ad imitare semplicemente il modello, ma lo rielabora in chiave personale: laddove Sargent tende a una brillantezza esecutiva, il pittore cremonese opta invece per una gamma cromatica più sobria, mentre, rispetto alla naturalezza e alla spontaneità che spesso ricerca il pittore statunitense, Biazzi conserva una più rigorosa padronanza della



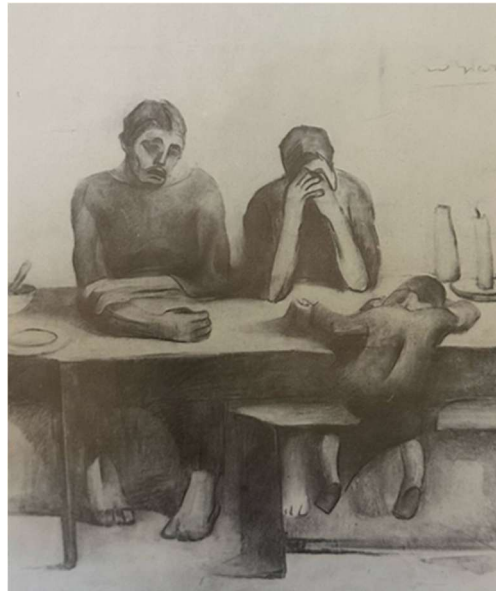
Ritratto del signor Puerari – Mario Biazzi
Olio su tela, 1916 circa
cm 61 x 72
Museo Civico di Cremona

forma, come si riscontra in questo ritratto. Questa capacità di Biazzi di rielaborare i modelli di riferimento attraverso la propria sensibilità, gli permette di realizzare opere che integrano sia l'eleganza e la mondanità acquisite a Londra, sia il rigore formale della tradizione pittorica lombarda.

Un altro confronto con una personalità artistica di fama internazionale che ha assoluta rilevanza è quello con Käthe Kollwitz (1867 – 1945), artista espressionista tedesca. Questo raffronto ha un'importanza notevole poiché i due artisti hanno una chiara sintonia dal punto di vista sia tematico che morale, ma soprattutto perché hanno avuto una conoscenza personale diretta, testimoniata da uno scambio epistolare iniziato nel 1907, quando i due si incontrarono in Italia, come ha raccontato Elda Fezzi nell'articolo ««Rilettura» di Mario Biazzi» pubblicato sul giornale *La Provincia* del 13 gennaio 1980. La studiosa descrive con precisione la natura di questa affinità: «Un'altra notizia di estremo interesse [...] è la conoscenza personale e lo scambio epistolare che Biazzi avrebbe avuto con la

prussiana Käthe Kollwitz, autrice di vigorosi, drammatici disegni, sculture, incisioni tratte dall'umanità e dagli strati più poveri del popolo, conosciuti a fondo nel quartiere più povero di Berlino nord, dove visse dal 1891 al 1943 accanto al marito medico. Le affinità tra la visione del mondo che affiora in buona parte dell'opera di Biazzì e quella della Kollwitz trovano più di una conferma. Biazzì è senz'altro più vario, quasi eclettico, sfrutta ed esibisce il suo "mestiere": è veramente — e non solo viene ritenuto — uno "specialista" del ritratto²⁸». Le prossimità artistiche tra i due si presentano soprattutto nell'ambito del disegno, con l'attenzione per le classi marginali e per la povertà, come testimonia il carboncino *“Famiglia nel dolore”* realizzato da Biazzì nel 1933. In questo disegno su

carta dell'artista cremonese viene raffigurata una famiglia disperata di fronte alla povertà e alla fame, tema centrale anche nella produzione di Kollwitz. Quest'ultima però, tende spesso nelle proprie opere ad enfatizzare con drammaticità ed espressionismo le proprie scene, mentre Biazzì, come evidenziato in precedenza, realizza disegni più “controllati”, affidando la propria forza comunicativa al dato



Famiglia nel dolore – Mario Biazzì
Carboncino su carta, 1933

psicologico più che all'enfasi gestuale. I due artisti sono dunque accomunati da una concezione etica dell'arte come modalità di denuncia morale davanti ai dolori dell'umanità, un'affinità che permane nella produzione di Biazzì ben oltre l'incontro tra i due del 1907 e che rivela come l'influenza dell'artista tedesca non sia stata circoscritta ad un

²⁸ Fezzi, ««Rilettura» di Mario Biazzì», *La Provincia* (13 gennaio 1980).

periodo di tempo limitato e che abbia inoltre consolidato la già evidente sensibilità del pittore cremonese.

Accanto ai paragoni con gli artisti contemporanei, per avere una piena comprensione del linguaggio artistico di Biazzi, è utile considerare due precedenti storici che hanno inciso sulla sua elaborazione tecnica ed espressiva. Da Rembrandt, illustre ritrattista olandese già citato nell'analisi delle nozioni tecniche che Biazzi matura a Londra, il pittore cremonese recepisce il principio del modellato chiaroscurale, ovvero quella capacità di definire le forme tramite progressivi passaggi di luce e ombra, che conferiscono alle figure solidità plastica senza il bisogno di ricorrere a contorni marcati o ad irrigidimenti volumetrici. L'eredità rembrandtiana si coglie in particolare nella resa tonale dei ritratti, dove la luce aiuta a modellare i volti, i quali affiorano dal fondo scuro grazie ad un sapiente utilizzo del chiaroscuro, accentuandone inoltre la presenza fisica e la profondità interiore.

Il riferimento a Honoré Daumier (1808 – 1879), pittore, scultore e celebre caricaturista francese, investe invece la sfera etica e satirica della produzione di Biazzi. Come è stato osservato dalla critica a lui contemporanea, il pittore cremonese mostra «Una tempra d'amara ironia profonda a tratti quanto quella d'un Daumier²⁹», mettendo in luce l'abilità di osservare la società con occhio critico, proponendo, mediante la raffigurazione delle classi sociali, un resoconto sociale e anche una riflessione sulle fragilità umane. Come l'artista francese, Biazzi unisce attenzione psicologica e sensibilità critica, evitando sia l'eccessivo patetismo sia le accentuazioni caricaturali, mantenendo sempre quella

²⁹ Monteverdi, "Arte cremonese d'oggi", *Cremona*, anno XI, n. V-VI (maggio-giugno 1943), 177.

sobrietà e quel controllo formale che, secondo quanto già emerso, caratterizzano il suo linguaggio.

Il percorso artistico di Mario Biazzi si delinea quindi come una sintesi originale tra la solida eredità lombarda, appresa durante la formazione accademica, e gli stimoli acquisiti sia a seguito del soggiorno londinese, sia attraverso il confronto con altri esponenti artistici dell'epoca. La sua collocazione nel panorama artistico di inizio Novecento sfugge a ogni inquadramento rigido: Biazzi non appartiene né alla tradizione accademica né alle avanguardie, ma costruisce a partire da entrambe un linguaggio proprio fondato su una costruzione formale solida, su un tonalismo disciplinato e su uno psicologismo penetrante ma misurato. Questa posizione indipendente rappresenta il tratto più autentico di Biazzi, come ha spiegato lo studioso Celso Petracco sul catalogo della prima mostra postuma allestita in suo onore nel 1965: «Mario Biazzi è una personalità che ha saputo rappresentare la sua parte senza cessare d'essere individuo e, mediante l'arte, ha fatto risuonare la sua voce e le ha dato sempre maggiore profondità di tono: conobbe e seppe, fece e, soprattutto, cercò di modificare e mettere ordine e accordo nelle sue personali preferenze, cioè diede valore alla vita: ed è ciò che più conta per ogni essere umano³⁰». La “maggiore profondità di tono” e il “valore alla vita” trasmessi tramite l'arte, trovano la massima espressione nella ritrattistica, il genere più praticato da Biazzi, dove si concentrano le componenti principali della sua pittura. È attraverso l'analisi delle principali opere che questi suoi principi si comprendono pienamente, mostrando la statura di un artista che, in maniera autonoma, sviluppa un linguaggio pittorico coerente e ricco di intensità espressiva, che mette in mostra quella modernità discreta priva di proclami, che caratterizza profondamente la sua intera produzione.

³⁰ Petracco, *Mostra postuma A.D.A.F.A.*, 1965.

III.

La ritrattistica di Mario Biazzi tra libertà espressiva e committenza ufficiale

In precedenza sono stati delineati gli elementi costitutivi del linguaggio pittorico di Mario Biazzi, ovvero la solidità della formazione accademica lombarda, il contributo determinante dell'esperienza londinese e quei tre principi fondanti (tonalismo disciplinato, rigore formale e intenso ma misurato psicologismo) che si consolidano come una costante nella sua carriera. Tutti questi elementi, affinché non rimangano mere affermazioni generiche, è necessario visualizzarli e analizzarli all'interno delle varie opere spostando l'interesse dalla teoria alla pratica, dal linguaggio alle tele. La ritrattistica rappresenta l'asse portante dell'intera produzione di Biazzi, il genere che occupa la sua ricerca per un periodo più esteso. Questa scelta non è unicamente motivata da ragioni economiche, sebbene la commissione di ritratti costituisca per lui la primaria fonte di sostentamento, ma il ritratto risulta essere per l'artista cremonese qualcosa di molto più profondo ed essenziale: è l'ambito entro cui la sua visione artistica trova piena realizzazione, il campo dove il rigore formale e la penetrazione psicologica si coniugano con la massima intensità. Come riporta Ugo Gualazzini in un articolo pubblicato sulla rivista *Cremona* nel 1933, Biazzi «misura con calcolato pondo e pari sagacia le entità plastiche di un volto e i valori spirituali che in esso si esprimono, sviluppandone quei rapporti intimi, che sfuggono all'analisi di spiriti meno acuti ed operanti del suo³¹», spiegando al meglio come il volto umano divenga per lui una superficie da esplorare, da approfondire. La portata di questa sua visione risulta ancora più chiara in un altro passaggio del medesimo articolo, nel quale Gualazzini restituisce con assoluta efficacia l'essenza

³¹ Gualazzini, "Mario Biazzi disegnatore", *Cremona*, anno V, n. I (gennaio 1933), 27.

della poetica di Biazzini: «Egli ha nella mobilità del suo temperamento una aspirazione, esprimersi; nel fondo della sua anima una visione costante, la tragedia appassionata di una umanità in dolore; sopra ogni esigenza tecnica una volontà sola, ritrovare sé stesso attraverso forme, nelle quali nessun elemento sappia di convenzionalismo e nessun atteggiamento turbi la pura spiritualità della realizzazione³²». Questo rapporto tra urgenza espressiva e misura formale è il fulcro di tutta la sua ritrattistica. Per Biazzini il ritratto non è uno strumento di affermazione sociale né un mezzo di autocelebrazione del soggetto ritratto, ma invece lo spazio in cui la dimensione psicologica di quest'ultimo trova piena espressione, comprese le ambiguità, le fragilità e le tensioni che i committenti preferirebbero non mettere in luce. Per lui la fedeltà al soggetto non coincide con l'aderenza ai tratti esteriori né con la loro idealizzazione formale, ma con quella che, come osserva con grande precisione lo storico dell'arte cremonese Marco Tanzi nel catalogo di una mostra su Mario Biazzini tenutasi nel 2014 in provincia di Cremona, può essere definita come "l'attenzione crudele per l'effigiato di turno" e la "lucidità spietata" con cui l'artista indaga la dimensione interiore dei propri modelli. Questa concezione radicalmente anti-celebrativa determina una tensione costante con la committenza, che spesso punta ad un esito diverso, maggiormente idealizzante e in un certo senso rassicurante, quindi più conforme alle aspettative della borghesia cittadina. Come riassume efficacemente Marco Tanzi nel catalogo appena citato, «in Biazzini c'è l'inquietudine del reale, la profondità degli abissi, l'incubo. La penetrazione psicologica dei suoi ritratti sfiora la psicanalisi, gli effigiati vengono sezionati, esplorati nelle pieghe più nascoste e inconfessabili, nelle tenebre meno accessibili³³». Questa modalità di rappresentare i propri soggetti non è da ricondurre al temperamento scontroso e provocatorio che le fonti gli attribuiscono, ma si tratta di una

³² Gualazzini, 27.

³³ Tanzi, Introduzione in *Mario Biazzini*.

presa di posizione etica, fondata sulla convinzione che il ritratto sia autentico solo nella misura in cui riesca a rivelare la verità interiore dell'individuo, non la sua immagine pubblica. Tanzi interpreta tale impostazione come un vero e proprio "ritratto di Dorian Gray", nel quale ogni abbellimento risulta programmaticamente escluso. Non stupisce, dunque, che alcune testimonianze dell'epoca e successive, come quella riportata sulla *Strenna dell'A.D.A.F.A.* del 1979, attestino come la committenza borghese preferisca abitualmente altri autori a Biazzi, soprattutto Rizzi e Gallelli, poiché più fedeli alla tradizionale tecnica pittorica e a una perfetta aderenza al modello. Eppure è proprio nella differenza tra le attese della committenza e gli esiti pittorici di Biazzi che si trova il valore più autentico della sua ritrattistica, che si evidenzia fin da subito durante gli anni in cui frequenta la città di Milano e i suoi ambienti artistici. In questo periodo l'artista gode della massima libertà espressiva, non essendo vincolato alle esigenze della committenza borghese e finisce così per ritrarre principalmente colleghi e amici a lui affini, dando vita ad opere nelle quali esprime la propria indagine psicologica senza alcun condizionamento. Questi anni che trascorre a Milano, che vanno dal 1905 fino al definitivo rientro a Cremona nel 1918, sono quindi i suoi anni di maggiore fermento intellettuale e sperimentale. È in questa fase che l'artista consolida i rapporti con l'ambiente milanese già richiamato, condividendone non solo gli spazi espositivi, ma anche le tensioni culturali e le istanze innovative che stanno contribuendo a rinnovare il linguaggio artistico italiano. Il clima di quegli anni è descritto con assoluta efficacia da Mario Monteverdi in un articolo pubblicato nel 1943 sulla rivista *Cremona*, dove scrive: «Mi piace immaginare il piccolo Biazzi alle prese con Carrà e Funi e Boccioni, negli ambienti che assisterono alla formazione di tanta parte della nostra pittura contemporanea. Ed il fervore delle discussioni doveva ad ogni tratto aprire nuovi orizzonti alle concezioni degli allora giovani artisti. Venuti giorni per lui grami, Biazzi

continuò a rivivere il suo sogno d'allora e narrò, nell'amarezza dei suoi autoritratti tutto il dramma d'un vero artista cui la vita aveva distrutto, giorno per giorno, speranze e ideali³⁴». In questo ambiente vibrante il ritratto diviene per Biazzi lo spazio privilegiato di indagine psicologica costante e intensa, in cui la restituzione del dato reale è soltanto il punto di partenza per cogliere una dimensione più autentica del soggetto. Per indagine psicologica non si intende semplicemente definire l'espressività del soggetto, ma è qualcosa di più profondo: l'intenzione di cogliere ciò che si cela dietro il volto per cercare di trasmettere la dimensione interiore dell'effigiato nella sua interezza, con le proprie debolezze, inquietudini e contraddizioni che una ritrattistica convenzionale non mostra. I ritratti del periodo milanese sono quelli in cui questa propensione si manifesta con la massima libertà e senza le pressioni della committenza, dando così vita ad alcune delle opere più intense e originali della sua produzione. Non è un caso che proprio in questi anni la sua attenzione si rivolga soprattutto alle personalità del mondo culturale, ovvero artisti, scrittori e intellettuali, con le quali condivide molteplici affinità culturali.

Il *Ritratto di Leonardo Dudreville*, olio su tela del 1906 conservato presso la *Casa Museo Quadreria Cesarini* a Fossombrone (PU), rappresenta non solo il primo dipinto rintracciabile nella serie che Biazzi realizza per alcuni protagonisti del panorama culturale del suo tempo, ma anche un'opera finora trascurata dalla letteratura critica sul pittore cremonese: assente nella bibliografia di Carla Gregori del 1992 e nelle altre fonti specialistiche su Biazzi, tale ritratto risulta documentato esclusivamente nel catalogo del 1988 della collezione che lo custodisce, ovvero quello di *Quadreria Cesarini*, e nella monografia "*Fossombrone: Quadreria Cesarini*" del

³⁴ Monteverdi, "Arte cremonese d'oggi", *Cremona*, anno XI, n. V-VI (maggio-giugno 1943), 177-178.

1998, ad opera di Giuseppe Cucco e Antonella Cesarini, dove tuttavia non viene spiegato il suo ruolo nella produzione artistica di Biazzi. L'attribuzione è attestata da una doppia iscrizione sul verso della tela, apposta dal pittore Anselmo Bucci, figura di rilievo dello stesso contesto artistico milanese, che sul supporto recita "Ritratto di Leonardo Dudreville" e sul telaio "Mario Biazzi 1906 per Maria 5 maggio 39", garantendo una precisa datazione e una provenienza verificata. La scheda catalografica definisce Biazzi come "Pittore, incisore e soprattutto ritrattista dal personale linguaggio che ricorda la plasticità delle sculture di Wildt", un'osservazione che, pur nella sua sintesi, coglie con precisione uno dei tratti distintivi del linguaggio artistico del pittore cremonese. Il soggetto raffigurato è Leonardo Dudreville (1885 – 1975), pittore di primissimo piano nel contesto artistico milanese del primo Novecento, che è tra i firmatari del primo Manifesto dei Pittori Futuristi. Si ritira quasi subito da tale movimento per portare avanti un percorso personale che conduce poi, nel 1922, ad essere tra i fondatori del movimento Novecento. La sua presenza in questo ritratto non è dunque un caso: Dudreville fa parte di quel nucleo di artisti con cui Biazzi condivide il contesto milanese e soprattutto le accese discussioni che lo animano, e il fatto che Biazzi lo rappresenti già nel 1906 in un suo quadro, documenta una frequentazione precoce con le figure che stanno rinnovando la pittura italiana. La diretta frequentazione dei due è documentata direttamente da Bellomi, che nel 1931 sulla rivista *Cremona* descrive come tra i compagni di Biazzi dell'epoca è presente, oltre a Wildt, Carpi, Boccioni, Carrà, Sant'Elia e Romani, anche proprio Leonardo Dudreville, confermando lo stretto rapporto che lega l'artista cremonese a questo ambiente artistico. Si tratta di un dipinto che raffigura il soggetto a mezzo busto di profilo, in un atteggiamento raccolto e lievemente defilato rispetto allo spettatore. Dudreville è raffigurato con una capigliatura bruna e folta, e il volto visto di profilo è reso con tratti decisi, ovvero il naso prominente, le labbra

carnose lievemente dischiuse e il mento pronunciato. Veste una camicia bianca, dal colletto aperto, resa con una stesura ampia e soprattutto in certi punti sommaria, in netto contrasto con la minuziosa definizione del volto. La firma "M. Biazzì", in rosso nell'angolo inferiore sinistro dell'opera, è eseguita con il consueto tratto corsivo e controllato riscontrabile nelle altre opere coeve del pittore cremonese. Lo sfondo



Ritratto di Leonardo Dudreville – Mario Biazzì

Olio su tela, 1906

cm 40 x 49

Quadreria Cesarini, Fossombrone (PU)

è restituito con grande libertà esecutiva: campiture brune, rossastre e bianche si alternano in maniera irregolare creando una superficie vibrante e indefinita, in cui i margini della figura risultano dissolti secondo una modalità che Gregori, analizzando la produzione di questo periodo, individua come elemento distintivo del metodo di Biazzì, sebbene in parte di derivazione esterna: «La conoscenza della Scapigliatura significò per Biazzì l'adesione ad un pennellare rapido e scorrevole, meno attento all'accurata preparazione del supporto grafico e più rispondente ad un procedimento operativo duttile e sciolto. In tal modo, anche in quelle opere che sembrano recuperare antichi spunti di ispirazione verista, l'artista perviene ad una personale, originale rielaborazione del patrimonio pittorico appreso nel periodo accademico³⁵». In questo ritratto risulta

³⁵ Gregori, *Mario Biazzì*, 26.

assolutamente riscontrabile questa impostazione, rendendola peraltro la prima attestazione documentata di questa tendenza. Tale opera si distingue per una qualità pittorica che, già in questa fase precoce, anticipa alcuni tratti che diventano costitutivi della ritrattistica di Biazzi. Il volto rappresenta la zona di massima elaborazione e attenzione: la resa plastica di guance, mandibola e naso è ottenuta tramite dei progressivi passaggi tonali che conferiscono volume, con una sicurezza sorprendente per un lavoro così precoce, mentre le ombre sotto il mento e attorno all'occhio, incise con decisione, lasciano già intravedere quella maniera plastico-scultorea che Biazzi perfeziona nel decennio seguente. La resa dell'incarnato, caldo e sfumato tramite variazioni tonali, lascia già emergere la tecnica delle velature sottili che caratterizza stabilmente la sua pittura. Rispetto ai ritratti della maturità, non è ancora riscontrabile quella profondità psicologica dello sguardo, infatti la figura, essendo posta di profilo, si sottrae dal contatto diretto con l'osservatore. L'occhio destro infatti, poco visibile, non può avere ancora quella funzione di penetrazione interiore che diventa centrale nelle opere successive. Tuttavia è proprio il fatto che questo dipinto rientra in una fase di transizione che lo rende un documento prezioso e permette di valutare lo scarto tra le prime prove e la maturità, rivelando la rapidità con cui Biazzi elabora, in pochi anni, una ritrattistica tra le più originali e intense del panorama lombardo di inizio Novecento.

Uno dei dipinti più apprezzabili e più significativi del periodo milanese è il *Ritratto di Romolo Romani*, un olio su tela (cm 75 x 114,5) databile intorno al 1910. Romolo Romani, nato a Brescia, è uno dei protagonisti del mondo artistico milanese di quel periodo. La sua parabola artistica, breve (muore a trentadue anni soltanto), ma particolarmente originale e di grande intensità psicologica, lo colloca in una posizione distinta rispetto

alle correnti del suo periodo. Egli, come Biazzi, si distanzia dall'accademismo tradizionale quanto dalle sperimentazioni più radicali delle avanguardie, preferendo una via autonoma che accentra il proprio interesse sulla profondità della resa psicologica e su una smaterializzazione progressiva delle forme. I due artisti si frequentano con continuità e il ritratto che Biazzi gli dedica deriva da un rapporto diretto e da una reale affinità intellettuale. Come racconta Elda Fezzi in un articolo apparso su *La Provincia* del 13 gennaio 1980, tra i due esiste un legame talmente stretto che Romani figura tra i firmatari del Manifesto futurista e che, con ogni probabilità, anche Biazzi sfiora la possibilità di aderirvi, a conferma della vicinanza umana ed intellettuale che li unisce. L'opera si presenta come un ritratto a figura quasi intera, con la figura di Romani colta in totale naturalezza e disinvoltura. Il soggetto è ritratto in piedi con il corpo leggermente ruotato rispetto all'asse frontale, con le mani appoggiate al fianco che trasmettono sia spontaneità che al tempo stesso un sottile sentimento di inquietudine. Indossa una giacca nera con camicia bianca e un elegante papillon di un rosso vibrante tale da sembrare un riflesso della personalità impetuosa e irrequieta del protagonista. I capelli biondi, lievemente disordinati, incorniciano il volto giovanile del soggetto che ha dei tratti delicati ma segnati da un'intensa malinconia: il suo sguardo volge leggermente di lato rispetto allo spettatore, la sua postura e le mani appoggiate sui



Ritratto di Romolo Romani – Mario Biazzi

Olio su tela, 1910 circa
cm 75 x 114,5

Galleria d'Arte Moderna, Milano

fianchi alludono più a una dimensione di riflessione interiore che a una reale apertura alla comunicazione, mostrando un uomo assorto nei suoi pensieri e quasi distante da ciò che lo circonda. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico, l'opera rende estremamente evidente il linguaggio che Biazzi va affinando in questi anni. La stesura cromatica è sottile e molto fluida, mediante velature sovrapposte che definiscono i volumi senza quindi dover ricorrere a contorni netti, facendo inoltre emergere le forme attraverso una raffinata modulazione chiaroscurale. Biazzi rende lo sfondo con estrema libertà e spontaneità: nella parte sinistra del dipinto domina una tonalità scura che sembra quasi integrare una parte della figura nello spazio, mentre nel lato destro la superficie di sfondo è più chiara, resa con pennellate più larghe e appena definite, creando un contrasto che contribuisce a mettere in risalto la figura di Romani. Come spiega Carla Gregori nella monografia, «Biazzi diviene qui il pittore della larga pennellata riassuntiva, secondo un'azione di sfumatura che lega la figura allo sfondo e ne dissolve lievemente i contorni. Questo gli permette di alleggerire la classica impalcatura realistica mediante un procedimento pittorico sintetico e veloce nel quale il colore si afferma simile a un soffio di materia³⁶». Tale gestione dello sfondo, infatti, non ha funzione decorativa ma si rivela funzionale a rendere il dato psicologico dell'opera dal momento che questa alternanza tra luce e buio attorno alla figura trasmette una certa tensione e anche un senso di isolamento che accentuano la dimensione interiore del ritratto. Il volto è la parte dove si concentra la maggiore cura esecutiva dell'opera: Biazzi modella i volumi del viso tramite una graduale modulazione tonale e una luce controllata, che rafforzano la solidità plastica della figura, conferendole una consistenza quasi scultorea. In questo dipinto si nota chiaramente come i volumi prendano forma non attraverso il contorno, ma tramite il colore,

³⁶ Gregori, *Mario Biazzi*, 28.

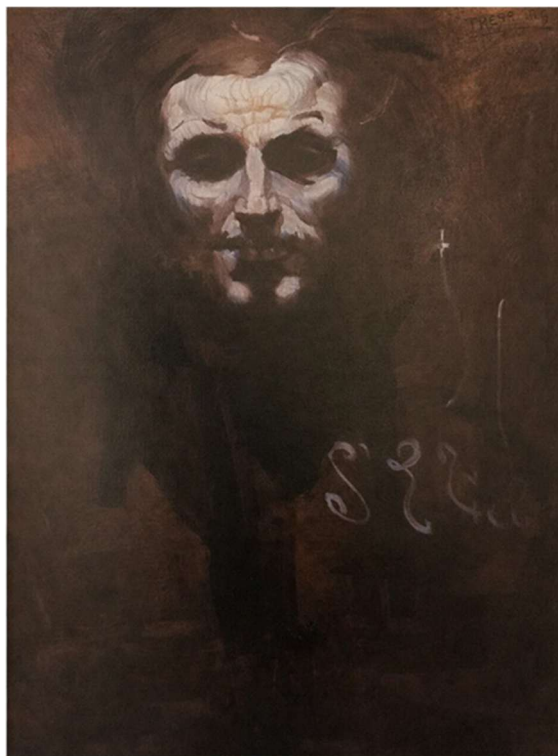
che conferisce alla figura un'evidente resa tridimensionale. Non a caso Tullio Bellomi, figura molto attiva nel panorama artistico cremonese della prima metà del Novecento, già nel 1931 scrive sulla rivista *Cremona* che nella tecnica di Biazzi vi è qualcosa di profondamente scultoreo. Ciò che rende quest'opera di particolare interesse è inoltre l'abilità di Biazzi di superare la semplice descrizione fisionomica per restituire la profondità della dimensione interiore umana. Lo sguardo di Romani, malinconico, leggermente sfuggente e segnato da una consapevolezza che sembra quasi preannunciare la brevità della sua vita, costituisce il fulcro del ritratto. Come osserva Elda Fezzi in un articolo pubblicato su *La Provincia* del 4 novembre 1965, in occasione dell'esposizione postuma di alcuni ritratti di Biazzi da parte della Famiglia Artistica al Teatro Ponchielli di Cremona, il pittore cremonese «Possedeva una solida capacità di costruire, ma ciò che lo guidava era soprattutto una lucida e quasi spietata volontà di figgere gli occhi dentro l'animo dell'uomo, non tanto di questo o di quell'uomo, quanto piuttosto di una comune umanità con la sua solitudine e i suoi dolori³⁷». In questo ritratto non c'è traccia di alcun intento celebrativo né di legittimazione sociale: Romani non è presentato come un artista di successo o come personaggio pubblico, ma come un giovane uomo inquieto e dotato di un'acuta sensibilità che lo rende emotivo e del tutto vulnerabile. Biazzi rinuncia a qualsiasi compiacimento superficiale per perseguire la resa di una dimensione più essenziale e profonda: ogni scelta formale nasce da una necessità interiore e nessun elemento del dipinto segue uno schema o un'abitudine. In questo senso, il *Ritratto di Romolo Romani* non è la semplice attestazione di un rapporto di amicizia o di un sodalizio artistico, ma uno dei primi esempi in cui prende forma compiuta una concezione radicalmente anti-celebrativa del ritratto, che

³⁷ Fezzi, "Le opere dell'artista sono una degna testimonianza del nostro tempo", *La Provincia* (4 novembre 1965).

accompagnerà costantemente l'artista cremonese nella sua carriera pittorica.

Se l'opera appena descritta testimonia il momento di prima maturazione per quanto riguarda la sensibilità psicologica di Biazzi, il *Ritratto di Antonio Sant'Elia*, olio su tela del 1912 conservato presso il Museo Civico di Cremona (cm 50,5 x 57), rappresenta il momento di più radicale frattura del suo intero percorso artistico, isolato sia dalle esperienze precedenti che da quelle successive. Quest'opera è appunto un caso isolato che non rientra in una traiettoria stilistica coerente, una vera e propria eccezione, che proprio per questo costituisce forse l'esito più elevato e complicato della sua carriera. Le vicende biografiche che ne determinano la nascita, ricostruite da Gregori, consentono almeno parzialmente di spiegare l'eccezionalità del risultato raggiunto. Antonio Sant'Elia è uno degli architetti più visionari della sua generazione, oltre che teorico dell'architettura futurista e celebre per i disegni della Città Nuova, che costituiscono la sua eredità più significativa prima della prematura morte in guerra a soli ventotto anni. L'amicizia tra lui e Biazzi probabilmente risale al periodo che va dal 1902 al 1904, quando il giovane architetto è solito recarsi a Cremona per visitare i parenti risiedenti in un quartiere vicino all'abitazione del pittore cremonese. Il rapporto tra i due inizia quindi da adolescenti per poi consolidarsi nel corso degli anni durante i quali entrambi frequentano Milano, i suoi circoli artistici e l'ambiente della Famiglia Artistica Milanese. Nel 1912, anno in cui Biazzi realizza il ritratto, Sant'Elia si colloca già tra i protagonisti dell'ambiente milanese dell'architettura, immerso nelle ricerche destinate, da lì a poco, a tradursi nel "Manifesto dell'Architettura Futurista" del 1914. Secondo alcune testimonianze orali trascritte da Gregori nella monografia di Biazzi, l'opera nasce in un momento in cui Biazzi versa in uno stato di alterazione da stupefacenti, una circostanza che successivamente non si ripete più e

questa motivazione contribuisce a spiegare le peculiarità dell'opera, caratterizzata da un'atmosfera visionaria, quasi onirica. Il dipinto colpisce subito in maniera dirompente, con un'intensità destabilizzante. Lo sfondo è dominato da un bruno intenso e avvolgente, talmente denso che assume una consistenza quasi materica, realizzato con pennellate larghe e concitate con strati sovrapposti di tonalità terrose. Questo impasto cromatico, alla luce di quanto documentato da Gregori, rientra all'interno della gamma abitualmente adoperata da Biazzi e si ritiene pertanto ragionevolmente identificabile con il bruno di Van Dyck, che la studiosa cita esplicitamente tra i preferiti dell'artista cremonese.



Ritratto di Antonio Sant'Elia – Mario Biazzi
 Olio su tela, 1912
 cm 50,5 x 57
 Museo Civico di Cremona

Da questa fitta oscurità che occupa interamente la tela emerge un volto svincolato da ogni connotazione naturale e convertito in una presenza quasi astratta. Gli occhi appaiono come due incavi neri e silenziosi, privi di luce e di qualsiasi presenza vitale, che in pratica cancellano lo sguardo invece di rappresentarlo. La bocca si riduce a una macchia molto cupa non troppo visibile e priva di definizione formale. La capigliatura e il margine del volto si dissolvono nell'oscurità retrostante lasciando che si confondano in un'unica massa cromatica, come se la figura di Sant'Elia venisse progressivamente inglobata dal buio avvolgente. Il corpo è pressoché assente, infatti la figura del soggetto si riduce ad una sagoma appena percepibile, mentre la firma bianca "S. Elia" sulla destra è frutto

di un gesto energico ed incisivo che sembra parte integrante della composizione. La tecnica utilizzata da Biazzi è totalmente differente da quella di qualsiasi delle altre sue opere. Scompare in questo dipinto la consueta stratificazione per velature e la calibrata gestione dei valori chiaroscurali che solitamente caratterizzano le opere del pittore cremonese, al loro posto si impone un tratto che sembra quasi incidere la superficie pittorica, più che depositarvi il colore. Questo metodo pittorico produce una superficie di una tensione straordinaria, dove la comune distinzione tra colore e disegno, tra sfondo e forma, tra figura e ambiente risulta interamente dissolta. Le analogie con l'espressionismo europeo contemporaneo sono quindi evidenti, ad esempio con le opere di Oskar Kokoschka (1886 – 1980) e del compositore e pittore Arnold Schönberg (1874 – 1951), come sottolinea Gregori quando individua la medesima brutalità coloristica e la medesima intensità dei toni scuri. Si tratta tuttavia di somiglianze che Biazzi non matura tramite un contatto diretto con i protagonisti europei o con gli ambienti artistici in cui tali ricerche si sviluppano, dato che l'espressionismo viennese all'epoca è pressoché sconosciuto in Italia. Attraverso quest'opera si vede con chiarezza la volontà di Biazzi di ritrarre l'essenza e l'anima delle proprie figure, non la semplice restituzione dell'aspetto esteriore. Come riporta Gregori nella monografia, lo stesso pittore cremonese esplicita queste sue intenzioni tramite un articolo apparso sulla rivista cremonese *Padus* del 1915, per la quale Biazzi scrive da quell'anno fino al 1925, dove esplicita che:

«Io intendo il colore, non con effetto, ma come mezzo; essa ha una dinamica diversa per ogni stato di psiche. Osserviamo a mo' di esempio cosa rappresenta il rosso per le classi sociali diseredate e per le ben pasciute! Così nella pittura! Ora, per me, tutti i colori hanno un procedere combattivo e vivificatore, in opposizione alla gamma cui appartengono. Essi creano o distruggono, dominano o si opprimono; e l'acqua ragia è la loro religione! Vedi le mie figure? (rivolgendosi all'interlocutore) Nelle loro carni, nei loro occhi, nella loro bocca, nei polmoni,

negli intestini sta un soffio: un soffio che si sprigiona qualche volta secondo l'amalgama che li ha nutriti. I miei ritratti non assomigliano mai alle persone che mi hanno prestato i loro connotati. Hanno un'anima precisata dai colori, riprodotta sulla tela della mia arte al pari di quell'altr'anima che li fa vivere. La persona deve somigliare al quadro, non il quadro alla persona...³⁸».

È difficile immaginare una formulazione più efficace per precisare ciò che si manifesta nel *Ritratto di Sant'Elia*: Biazzi infatti non ritrae l'architetto futurista nella sua mera apparenza, ma così come lo percepisce tramite la propria sensibilità di quel momento, arrivando così a definire i tratti di una figura inquieta, avvolta da un'oscurità che assume un preciso valore esistenziale. Questo ritratto resta un episodio isolato e non assimilabile al resto della sua produzione e rappresenta dunque il momento di più assoluta libertà creativa. Di nuovo Gregori sottolinea che l'espressionismo che si intravede in questo dipinto non è frutto di un'evoluzione artistica ma «Rappresenta piuttosto il risultato temporaneo di improvvise intuizioni creative, riservate ad opere isolate, slegate dalla committenza, nelle quali l'artista è pienamente cosciente della sua spregiudicata indipendenza compositiva, senza il pericolo di essere frainteso o criticato nell'esito finale³⁹». È in questo senso che l'opera va letta: non appunto come un'anomalia, ma come l'espressione più autentica e intensa delle possibilità della sua poetica e della sua forza espressiva. Forza che tuttavia non è mai interamente annullata, infatti anche nei ritratti di committenza e nelle opere più condizionate dalle aspettative altrui, Biazzi mantiene comunque un linguaggio autonomo e identificabile, senza adeguarsi alle tendenze del tempo e conferendo ad ogni sua opera l'impronta inconfondibile della propria visione. Il *Ritratto di Sant'Elia* resta tuttavia

³⁸ Gregori, *Mario Biazzi*, 28-29.

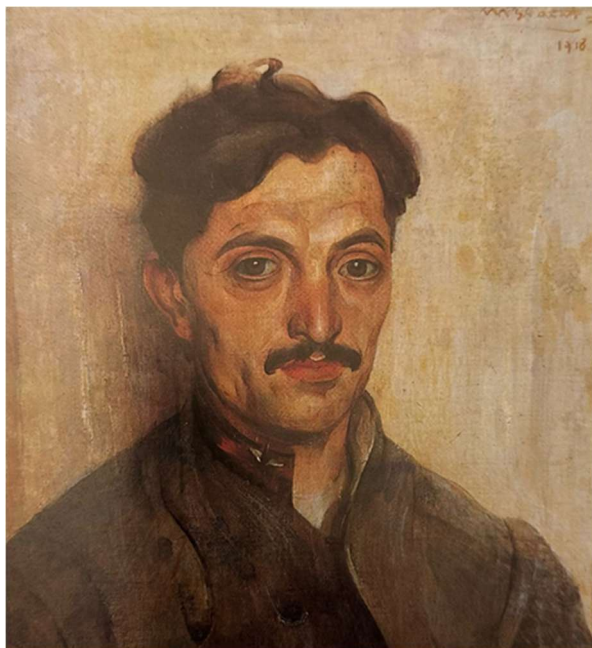
³⁹ Gregori, *Mario Biazzi*, 34.

l'occasione in cui la sua sensibilità si afferma nella modalità più pura e radicale, senza contaminazioni o condizionamenti.

Se il *Ritratto di Sant'Elia* rappresenta l'esito più estremo e libero della sua carriera, il *Ritratto di Raffaele De Grada*, olio su tela del 1918 conservato in collezione privata (cm 50 x 55), attesta il ritorno ad un metodo più controllato, nel quale la tensione psicologica trova piena espressione. L'opera si colloca ancora nella fase dei ritratti dedicati a figure del mondo artistico e culturale, cioè quelle opere in cui la tensione introspettiva si manifesta senza mediazioni, non essendo vincolata dalla committenza ufficiale e, inoltre, si nota chiaramente che il linguaggio pittorico dell'artista cremonese si è ormai consolidato in modo pienamente riconoscibile e personale. Il soggetto raffigurato, Raffaele De Grada (1885 – 1957), è un rilevante esponente della pittura lombarda di primo Novecento e le circostanze della realizzazione di tale ritratto vengono ricostruite da Pietro Bonometti, canonico e studioso impegnato nel promuovere la cultura artistica a Cremona, in un saggio del 2002. In questo testo è documentato che i due artisti si incontrano a Cremona nel 1917, quando De Grada si trova in città aggregato al 25° reggimento di fanteria come interprete per i prigionieri di guerra, grazie alla sua conoscenza della lingua tedesca a seguito dei suoi numerosi soggiorni in Svizzera e della sua formazione avvenuta alle Accademie di Dresda e di Karlsruhe. Come ricostruisce Bonometti, è probabilmente nelle ore di libera uscita che il giovane pittore milanese comincia a frequentare lo studio di Biazzì, allestito in una soffitta adiacente alla sua abitazione, ed è in quello stesso contesto che viene realizzato il ritratto oggi conservato in collezione privata. La vicenda risulta significativa non soltanto sul piano biografico ma anche su quello artistico: all'epoca De Grada è già un artista di notevole rilievo, specialmente per i quadri con paesaggi toscani e alpini

che ottengono notevoli apprezzamenti soprattutto alla Neupert Galerie di Zurigo nel 1913. L'opera che Biazzì gli dedica prende forma a seguito di una relazione fondata sulla stima reciproca e sulla medesima etica e concezione dell'arte. L'opera si presenta come un ritratto a mezzo busto di assoluta compattezza e immediatezza. Il soggetto è colto frontalmente, con il corpo appena suggerito nell'apertura sul colletto della giacca marrone scuro che indossa. I capelli

bruni, leggermente scomposti con un ciuffo sollevato verso l'alto aiutano a restituire quel senso di spontaneità e naturalezza che Bonometti descrive con efficacia nel saggio. Lo sfondo è reso con una pennellata sommaria dai toni bruni, generando una superficie chiara e appena ingiallita che richiama una parete intonacata



Ritratto di Raffaele De Grada – Mario Biazzì
Olio su tela, 1918
cm 50 x 55
Collezione Privata

frettolosamente, favorendo quindi l'affioramento della figura nella sua essenzialità senza alcun filtro decorativo e senza la definizione di un'ambientazione suggestiva. Il fulcro dell'intero dipinto sono gli occhi: ampi, di tonalità brunastra con sfumature grigie, leggermente incavati dall'ombra che ne approfondisce lo sguardo, il quale volge dritto all'osservatore con grande intensità e una sorta di malinconia. Non è l'espressione di un uomo in posa, ma quella di chi si espone aprendosi senza timore, con assoluta disponibilità a far trasparire la propria sfera intima che Biazzì riesce così a rendere con estrema accuratezza. È proprio quello che Bonometti indica come "cifra stilistica" del pittore cremonese:

«Gli occhi limpidi e dilatati che, quei pochi rapporti di grigio puro, di grigio avana o azzurro bastano a rivelare quella grazia interiore del personaggio, senza insistere, fuggevolmente, come fugge la luce⁴⁰». Il volto rivela il metodo ormai consolidato: i volumi delle guance, del mento e delle orbite affiorano dalla penombra mediante una variazione dei toni graduale e calibrata, con le parti più luminose, ovvero la fronte, gli zigomi e il naso, che si distinguono con chiarezza rispetto alle zone d'ombra che incorniciano gli occhi, l'area dei baffi e quella sotto il mento. La tecnica pittorica evidenzia perfettamente le caratteristiche che Biazzi perfeziona in questo periodo: il colore è steso in campiture sottili e quasi liquide, gradualmente sovrapposte così da generare profondità senza appesantire la materia. La giacca e il busto sono resi con pennellate ampie e non rifinite, fino a quasi dissolversi nei valori chiari dello sfondo, riservando al volto la maggiore attenzione esecutiva. Tale contrasto intenzionale tra la finitezza del volto e la maggiore libertà esecutiva delle restanti parti della composizione è una scelta assolutamente consapevole: come descrive Bonometti «La fusione di forma e di concezione, l'esecuzione libera e passionale, il disegno-movimento, il disegno-colore, sono tutti gradi per giungere all'unità pittorica. Per essa Biazzi vuole il sacrificio dei particolari e trova l'elemento che tutto lega e fonde in un'armonia generale: l'atmosfera del momento in cui penetrare la psicologia del personaggio⁴¹». Ogni componente pittorica è infatti subordinata a valorizzare l'espressione, concorrendo a rendere la profondità interiore del soggetto. È proprio in questa consapevole impostazione che si riconosce la modernità della ritrattistica di Biazzi: come riassume Gregori, tale tratto moderno «Si presenta infatti come sintesi fra una tenace adesione agli

⁴⁰ Bonometti, «Mario Biazzi a San Gimignano. La ricomposizione di un gruppo di famiglia», *La scuola classica di Cremona annuario 2005*.

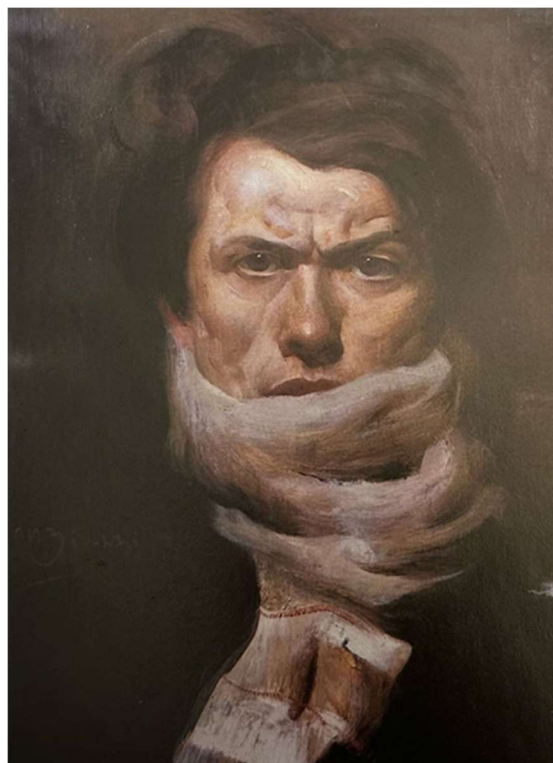
⁴¹ Bonometti.

elementi del reale e il tentativo di fermare i più diversi stati d'animo del modello, cogliendoli però attraverso la lente della propria psicologia⁴²».

Se i ritratti del periodo milanese documentano una fase di massima libertà espressiva, in cui il soggetto è generalmente un pari, ovvero un amico, un artista, ma anche un intellettuale, e la committenza non impone vincoli, nella fase successiva della sua carriera, maggiormente legata alla committenza e alla ritrattistica borghese, risulta corretto trattare innanzitutto un'opera che occupa una posizione singolare in questa fase di transizione: si tratta di un *Autoritratto* del 1925 circa, oggi conservato al Museo Civico di Cremona, in cui si coglie con chiarezza come Biazzi rivolge a sé stesso lo stesso sguardo penetrante e la medesima tensione morale che applica agli altri. Si tratta di un punto di osservazione privilegiato in quanto in questo quadro, chiaramente, si annulla la separazione tra chi dipinge e il soggetto, esponendosi Biazzi stesso alla medesima indagine psicologica che applica ai suoi modelli. L'*Autoritratto* in questione è un olio su tela di 40,2 x 55 cm e il fatto che la stessa Gregori lo scelga come immagine di copertina della monografia e che Marco Tanzi, nel catalogo della mostra del 2014, dichiarasse che il dipinto è uno dei capolavori più significativi dell'artista, testimoniano l'indiscussa eccellenza di questa opera. Biazzi vi sviluppa lo stesso grado di intensità e profondità psicologica che già esprime nei precedenti ritratti delle figure a lui vicine. L'impatto visivo è immediato e suggestivo: il volto emerge frontalmente da un fondo scuro e uniforme, presentandosi allo spettatore senza alcun filtro, senza messa in scena e senza abbellimenti. Lo sguardo

⁴² Gregori, *Mario Biazzi*, 31.

è il fulcro compositivo dell'intera opera: l'osservatore è inchiodato da due occhi scuri e penetranti, animati da una forte tensione e anche da un accenno di sofferenza. Il sopracciglio, contratto verso l'alto, restituisce quell'espressione che alcune fonti dirette riportano come uno degli elementi distintivi dell'artista. Attorno al collo è avvolto un voluminoso foulard bianco con sfumature brune, restituito con pennellate ampie e appena definite, che è in netto



Autoritratto – Mario Biazzì

Olio su tela, 1925 circa

cm 40,2 x 55

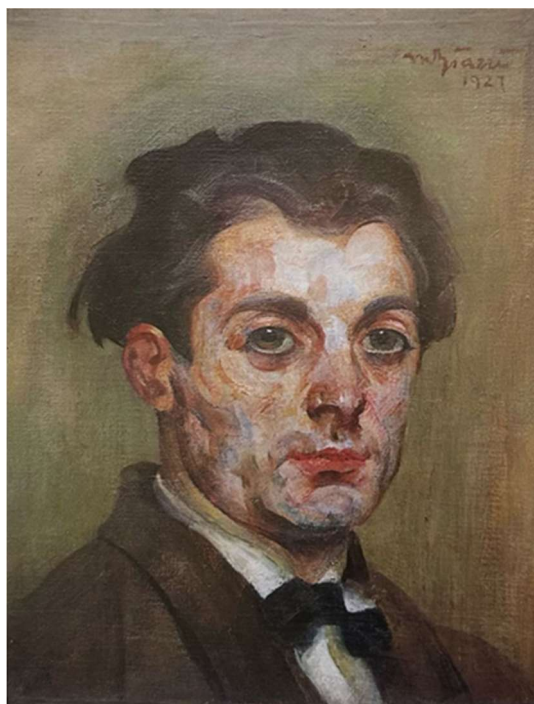
Museo Civico di Cremona

contrasto con la scurezza dell'abito e dello sfondo, introducendo una nota di irrequieta vitalità. La costruzione del volto segue il principio già osservato: i volumi emergono dall'oscurità e si definiscono attraverso passaggi tonali misurati, con la fronte e gli zigomi che emergono luminosi mentre le guance e le orbite si oscurano con una nettezza quasi scultorea. Nel volto la pittura è asciutta e misurata, definita da leggere stratificazioni, mentre nel foulard la stesura è chiaramente più corposa e dinamica, generando un contrasto che movimentata la parte inferiore dell'opera. Il fondo cupo assorbe la figura e annulla ogni riferimento spaziale, determinando quella sensazione di isolamento e sospensione che caratterizza le opere più intense di Biazzì. Ciò che rende questo autoritratto straordinario non è la sua qualità tecnica, seppur evidente, ma la determinazione e l'assoluta onestà con cui l'artista si espone e si autorappresenta. Non c'è spazio in questa immagine per alcuna traccia di

compiacimento né tantomeno per quelle idealizzazioni formali che la ritrattistica del tempo esige dai vari artisti. Già presente in altri autoritratti, ma qui ancora più intensamente, affiora dunque l'immagine di un uomo che sceglie di essere fedele alla propria visione a costo di restare ai margini del successo e che conserva sul volto tali tracce, come descrive con efficacia Monteverdi nell'articolo "Arte cremonese d'oggi", uscito sulla rivista *Cremona* nel 1943.

A distanza di soli due anni dall'*Autoritratto*, e prima che le esigenze della committenza ufficiale si manifestino pienamente, Biazzi dedica un ritratto ad un altro protagonista della scena artistica cremonese: il *Ritratto di Mario Busini*, olio su tela del 1927 conservato presso il Centro Studi Arte del Novecento di Cremona. Sul piano storico, Mario Busini (1901 – 1974) è ancora un giovane pittore, formatosi all'Accademia di Brera tra il 1923 e il 1924, che muove i primi passi all'interno dell'ambiente artistico della città di Cremona, mentre Biazzi è ormai un artista vicino ai cinquant'anni, con una determinante stagione milanese alle spalle e un linguaggio pittorico ormai consolidato. Il ritratto nasce dunque entro una situazione asimmetrica, in cui un artista pienamente formato sceglie come proprio soggetto un collega della successiva generazione, con il quale però condivide gli stessi ambienti e le stesse frequentazioni. Come ricorda Piero Riccardi sulla *Strenna dell'A.D.A.F.A.* del 1966, entrambi appartengono al gruppo che si riunisce la sera al Bar Roma, luogo di ritrovo della scapigliatura cremonese in cui Biazzi occupa un ruolo centrale e riconosciuto, e dove Busini sviluppa quei legami umani e artistici decisivi per la sua formazione. In termini stilistici, il confronto tra i due è particolarmente significativo. Voltini, docente cremonese di storia dell'arte, nel saggio monografico dedicato a Busini nel 1972 descrive così la sua impostazione pittorica: «Il colore è, per Busini, approdo del

meditato processo di superamento del reale, che porta gradualmente dalla percezione del soggetto come “fatto” alla realizzazione del soggetto come sentimento. È un colore, il suo, più spesso antinaturalistico; un mezzo di astrazione di cui egli conosce ogni possibilità. Le sue stesure si fanno, solitamente, di rapporti cromatici d'estrema raffinatezza, di intonazioni così smorzate ed evanescenti da tendere al monocromo; ma non rinunciano, altre volte, agli accostamenti folgoranti di toni violenti nel contrasto eccitato fra luci e ombre⁴³». Una sensibilità non lontana da quella tipica di Biazzi, ma che rivela comunque una differenza di fondo: dove Busini procede con un metodo più meditativo e graduale, mirando alla resa dell'interiorità attraverso una progressiva dissoluzione del dato reale, Biazzi opera con un'urgenza più diretta, rendendo il soggetto in una figura che va oltre la mera apparenza. Vi è effigiato uno dei pittori cremonesi che, stando a quanto scrive Piero Riccardi sulla *Strenna dell'A.D.A.F.A.* del 1966, Biazzi frequentava assiduamente e con cui nasce una conoscenza diretta e duratura. Si tratta di un ritratto a mezzo busto, in posa di tre quarti, con un atteggiamento composto e piuttosto naturale. Busini appare come un giovane dai capelli scuri e folti, con lineamenti decisi e occhi grigio-verdastri rivolti all'osservatore con un'intensità misurata ma evidente. Indossa una giacca



Ritratto di Mario Busini – Mario Biazzi
Olio su tela, 1927
cm 35 x 44
Centro Studi Arte del Novecento, Cremona

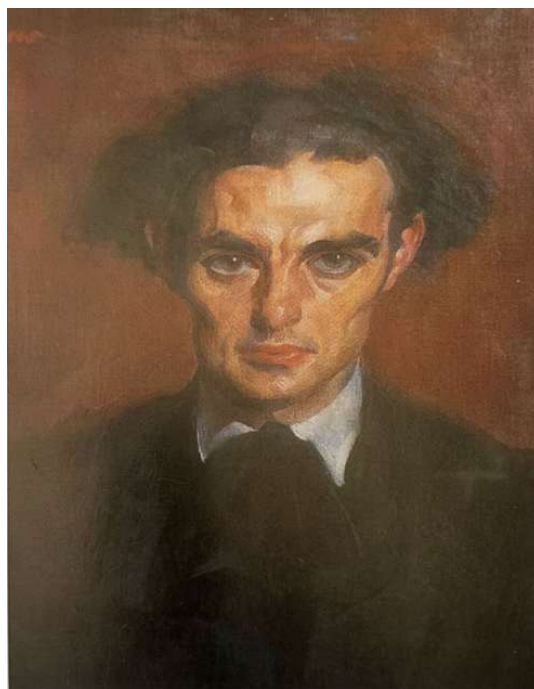
⁴³ Voltini, *Mario Busini*, 12.

marrone scuro, con papillon nero e camicia bianca, elementi sobri che mettono in risalto un volto che è illuminato in maniera irregolare, con improvvisi contrasti tra zone di luce e di ombra. È proprio nella gestione della luce e del colore che si nota la mano di Biazzì ormai nella sua maturità: come evidenzia Tanzi analizzando i ritratti di questa fase, «sono condotti con una maestria pittorica e una sapienza cromatica rimarchevoli; sono fatti di niente, con una stesura di colore magrissima e sempre raffinata, con un gusto per i contrasti ricercatissimo, mai un inciampo, una caduta⁴⁴». Il *Ritratto di Busini* ne costituisce una prova concreta: la pittura è sottile e quasi impalpabile, ma ogni passaggio tonale è calibrato con estrema precisione, senza lasciare spazio all'improvvisazione. Il volto si impone dunque non a seguito della densità pittorica, ma grazie ai vari rapporti cromatici e al loro equilibrio. Rispetto al precedente *Autoritratto*, nel quale Biazzì si sottopone a un esame severo e quasi spietato, in quest'opera la tensione psicologica è filtrata dall'affetto per l'amico raffigurato. Infatti, sebbene presente, l'intensità è più moderata, e la resa della complessità interiore del soggetto risulta priva della durezza che invece applica quando dipinge sé stesso. In questo ritratto Biazzì sceglie dunque un registro più misurato, conferendo al soggetto uno sguardo intenso ma libero dalla tensione esistenziale che trasmette l'*Autoritratto*, dando vita ad un'immagine che mostra la complessità dell'uomo senza accentuazioni marcate.

Appartiene alla stessa fase e ne condivide l'impostazione il *Ritratto di Dante Ruffini*, un olio su tela del 1930. Ruffini (1905 – 1963) è uno degli scultori più affermati nel mondo artistico cremonese di inizio Novecento, una figura di spicco pienamente inserita nella rete di relazioni che collega Biazzì all'ambiente artistico cittadino. Partecipa alle principali rassegne

⁴⁴ Tanzi, *Mario Biazzì. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso*, 19.

cremonesi e nazionali dedicandosi in modo particolare all'arte sacra, con opere in chiese e cimiteri della città e della provincia. La decisione di Biazzi di ritrarre uno scultore assume un valore preciso: l'intera critica, da Bellomi a Gregori, è concorde nel riconoscere nella sua ritrattistica una qualità sia plastica che scultorea, così, avere come proprio soggetto Ruffini attiva una sorta di corrispondenza tra due linguaggi diversi ma animati dalla medesima inclinazione verso la resa tridimensionale. Una medesima esigenza di definire modalità espressive personali, lontana da modelli codificati, sembra riguardare anche la ricerca di Ruffini, ed è proprio in questo terreno comune che si origina il ritratto che il pittore cremonese gli dedica. È proprio questa qualità di saper tradurre in pittura una presenza quasi scultorea del volto che Elda Fezzi esplica in un articolo su *La Provincia*, uscito il 17 dicembre 1959: «La stessa forma scultorea di certe sue teste, se era vicino allo stile del suo amico Wildt, era già divenuta segno inconfondibile della sua pittura, imbevuta di colore sanguinante, di lacche splendenti, come negli antichi ritrattisti lombardi⁴⁵». L'opera si presenta come un ritratto a mezzo busto di posa di tre quarti, impostato su uno sfondo scuro dai toni caldi e terrosi, che avvolge la figura e lascia emergere il volto con una luce parecchio intensa. Ruffini appare come un giovane uomo dai capelli folti e neri, con zigomi pronunciati, occhi scuri e



Ritratto di Dante Ruffini – Mario Biazzi
 Olio su tela, 1930 circa
 cm 50 x 65
 Collezione Privata

⁴⁵ Fezzi, “Oggi il pittore Mario Biazzi entra nell’ottantesimo anno”, *La Provincia* (17 dicembre 1959).

profondi, e un'espressione intensa seppur contenuta. Il volto si manifesta secondo quella resa plastico-scultorea che ormai è costante nella produzione di Biazzi: i volumi emergono dalla penombra mediante decisi passaggi tonali, con lo zigomo sinistro e soprattutto la fronte colpiti dalla luce mentre le orbite e la parte sotto il mento sono assorbite dall'ombra, conferendo alla testa una forte solidità plastica. Il naso è definito con assoluta precisione plastica, mentre la bocca si chiude in un'espressione concentrata, priva di ogni morbidezza. Il colletto della camicia appare anche grazie al suo tessuto bianco, introducendo un minimo di respiro cromatico, mentre la giacca di tonalità scura si dissolve nello sfondo senza una linea di demarcazione netta. I toni caldi dell'incarnato si modulano tramite variazioni graduali che definiscono i volumi restando nella gamma calda dominante, determinando una coerenza dal punto di vista cromatico che rafforza la compattezza quasi scultorea del volto. Non è un caso che quest'opera ricordi il già descritto *Ritratto di Sant'Elia* di quasi vent'anni precedente: entrambi i ritratti hanno infatti uno sfondo decisamente avvolgente e la medesima luce frontale che isola il volto dal fondo più cupo, ma chiaramente in quest'opera il registro è più controllato. Infatti le tonalità scure dello sfondo non rimandano a quel buio freddo e abissale che contraddistingue il ritratto dell'architetto, ma l'oscurità densa ed avvolgente di quest'opera ha invece una qualità quasi materica, dando l'impressione che il soggetto emerga direttamente da essa. Come spiega Piero Riccardi nella *Strenna dell'A.D.A.F.A.* del 1966, ricordando i ritratti di Biazzi: «In quei personaggi, di donne o virili, scorre sangue e quelle carni possiedono il dono della realtà, pregio del colore che per la valentia del maestro pagava il suo tributo alla bellezza ed alla verità⁴⁶». Il ritratto dello scultore Ruffini conferma con precisione tutto ciò: la materia pittorica si presenta esile e rarefatta, quasi priva di consistenza, eppure il

⁴⁶ Riccardi, "Incontro con Mario Biazzi", *Strenna dell'A.D.A.F.A.* (1966), 36.

volto che emerge è caratterizzato da una forte presenza fisica e da una notevole intensità psicologica.

Nel percorso di Biazzi, il passaggio dagli autoritratti e ritratti di amici o colleghi, al ritratto di committenza ufficiale è un mutamento che riguarda non soltanto il piano stilistico ma anche quello etico. È di nuovo Tanzi ad individuare con massima precisione la natura di questa tensione, evidenziando che Biazzi «Viene considerato una sorta di ritrattista "da parata" della buona borghesia cremonese; una valutazione superficiale, in quanto non ho mai visto un suo ritratto con queste caratteristiche (ovvero "banale"), ma tutti caratterizzati da una sensibilità indagatrice, torbidi, a volte violenti; tanto che mi chiedo le ragioni del successo "borghese" di questo genere (maliziosamente si potrebbe pensare al basso costo delle sue opere). Cosa avranno provato i clienti nel ricevere una specie di vero Ritratto di Dorian Gray in cui ogni concessione all'idealizzazione appariva dichiaratamente bandita?⁴⁷» Il *Ritratto di Vittorio Emanuele III*, un olio su tela del 1936 conservato in collezione privata, costituisce probabilmente l'esempio più evidente di questa contraddizione: un soggetto che esige una rappresentazione ufficiale e distanziata, e un pittore che, per natura, è orientato a privilegiare una netta vicinanza psicologica. Vittorio Emanuele III (1869 – 1947), re d'Italia dal 1900 al 1946, per un ritrattista del tempo incarna chiaramente la forma più alta di committenza ufficiale, infatti, oltre che la più vincolante e la più esigente. Il soggetto è ritratto a mezzo busto, di tre quarti, con indosso l'uniforme militare, attraversata diagonalmente dalla fascia sabauda e arricchita, sulla parte sinistra del torso, da numerose onorificenze, ovvero degli evidenti emblemi di legittimità e sovranità che il pittore è tenuto a mettere in mostra. Lo sfondo si presenta come una distesa di toni caldi e luminosi, che si scuriscono

⁴⁷ Tanzi, Introduzione in *Mario Biazzi*.

lungo i bordi fino ad assumere una tonalità più bruna, contribuendo alla definizione di un'atmosfera solenne fino ad allora inedita nel catalogo di Biazzi. La posa della figura, con il busto appena ruotato e uno sguardo frontale privo della consueta intensità psicologica, risponde a un modello iconografico consolidato, vale a dire quello del ritratto istituzionale, che impone distacco e solennità. Tuttavia, pur operando entro i confini di una committenza vincolante, le fonti lasciano intendere che Biazzi non sacrifica mai del tutto la propria



Ritratto di Vittorio Emanuele III – Mario Biazzi

Olio su tela, 1936
cm 57,5 x 77,5
Collezione Privata

vocazione: infatti Elda Fezzi, nel 1965, osserva che «Anche nei ritratti eseguiti su misura dai committenti, si rivela la vera drammatica e quasi grottesca visione della vita e della società, di cui Mario Biazzi è stato un testimone per nulla comodo o piacevole⁴⁸». In questo dipinto, più che in altre occasioni, l'interferenza della committenza appare totalmente decisiva: infatti ogni elemento di questo ritratto, ovvero la posa autorevole, la resa dettagliata delle varie decorazioni e soprattutto l'assenza della carica emotiva, si allinea maggiormente alle convenzioni del ritratto istituzionale più che alla cifra personale dell'artista cremonese. Il volto del sovrano è restituito con un'impeccabile resa tecnica, ma senza raggiungere quella carica introspettiva che è il fulcro delle opere di Biazzi. È come se in questo quadro la densità espressiva dell'artista sia mitigata dai

⁴⁸ Fezzi, "Le opere dell'artista sono una degna testimonianza del nostro tempo", *La Provincia* (4 novembre 1965).

condizionamenti esterni e, nel confronto con il precedente autoritratto nel quale ogni dettaglio del volto restituisce una profonda tensione esistenziale, tale distanza è ancora più evidente. Gregori descrive con precisione il meccanismo psicologico che regola i ritratti di committenza ufficiale di Biazzi: «L'irrisolvibile dilemma avvertito fra spontaneità di ispirazione e imposizioni esteriori lo portava a trasfondere, nei ritratti ufficiali, una vena drammatica e quasi grottesca secondo la quale ogni posa, pur dignitosa e composta, ogni bellezza e nobiltà, divenivano un poco fosche e sinistre, tinte da una sindrome di vita torbida e sottilmente devastata. In tale modo Biazzi intendeva forse denunciare l'estraneità ad una categoria di ritrattistica che egli in fondo avrebbe preferito abolire ma che pur gli forniva un mezzo di sussistenza. Ma il suo scopo era anche quello di sfogare la rabbia repressa verso un ambiente sociale del quale solo ironicamente egli faceva parte⁴⁹». Così, il *Ritratto di Vittorio Emanuele III* si configura più come una testimonianza rilevante rispetto a ciò che lascia nascosto della ricerca di Biazzi, costituendo così uno dei casi più evidenti di quanto il peso della committenza ufficiale sia capace di contenere e disciplinare una sensibilità che, in assenza di vincoli, è capace di esprimersi con molta più audacia e originalità.

Se il ritratto precedente presenta Biazzi alle prese coi vincoli della committenza di Stato, il *Ritratto di Renzo Botti*, olio su tela del 1940 conservato in collezione privata, si pone in una posizione intermedia e per alcuni aspetti più complessa: infatti non vi è ritratto né un personaggio istituzionale e nemmeno un artista del periodo milanese colto in piena libertà espressiva, ma Biazzi raffigura un amico e collega cremonese che conosce da tempo e con il quale intrattiene un rapporto non privo di attriti. Renzo Botti (1893 – 1942) è il pittore cremonese che solitamente la critica

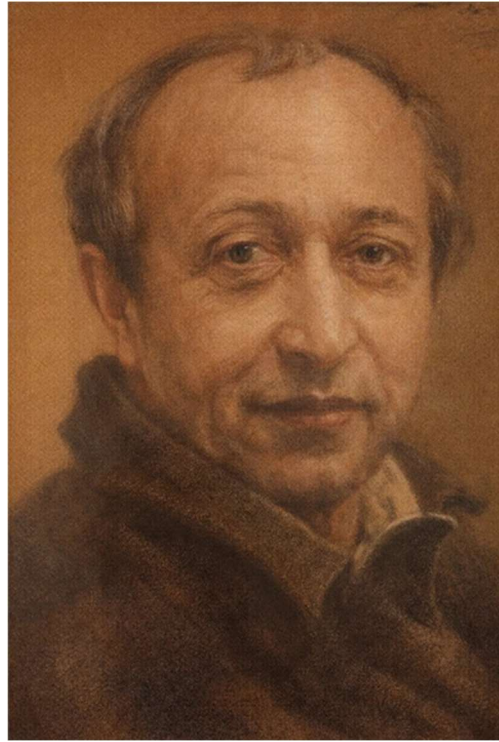
⁴⁹ Gregori, *Mario Biazzi*, 39.

locale accosta e contrappone a Biazzi. Tanzi, nell'introduzione alla monografia di Carla Gregori, descrive come vengano visti, sia all'epoca sia successivamente, i due: «Botti il buono e il puro, amato dagli intellettuali, con un mentore del calibro di Danilo Montaldi; Biazzi il laido ed il maledetto, disprezzato dagli intellettuali ma oggetto di vero e proprio culto da parte degli artisti delle generazioni successive, passati più o meno tutti dal suo studio. Botti e Biazzi, amici-nemici, le due facce di una stessa medaglia, lo specchio in cui una città non vuole riconoscersi⁵⁰». In precedenza, nei Colloqui cremonesi del 1979, già Fausto Lazzari offre una preziosa testimonianza sulla natura concreta di questo legame: «C'è anche Renzo Botti, col quale Mario Biazzi ha avuto delicati e continui rapporti di vita che meriterebbero una approfondita analisi psicologica. Botti fu addirittura espulso dall'Accademia di Brera e dovette trasferirsi alla Carrara di Bergamo, dove fu seguito dal Biazzi e insieme frequentarono alcuni corsi sotto la direzione del Loverini. I motivi per i quali Botti fu espulso da Brera pare debbano essere però imputati al suo carissimo-acerrimo "amico-nemico", come testimoniava il Biazzi stesso parlando della loro travagliata vita sentimentale, nell'amore-odio che li legava⁵¹». Nella pittura di Botti si nota spesso una felicità quasi irrealistica, mentre nei ritratti di Biazzi sono spesso protagoniste l'inquietudine e la fragilità emotiva. Nel ritratto che Biazzi dedica all'amico e collega sembra quindi voler dare forma a questa diversità che li pone in contrasto: non si nota la solita tensione, infatti, ma piuttosto si percepisce una sorta di malinconia lieve e controllata, delineando così un'atmosfera più affettuosa. Il dipinto si presenta come un ritratto a mezzo busto di tre quarti, immerso in una stesura cromatica calda di tonalità ocra e dorata, che avvolge la figura con una morbidezza rara nella produzione di Biazzi. Il volto di Botti si presenta come quello di un uomo di mezza età dai capelli radi e con lineamenti

⁵⁰ Tanzi, Introduzione in *Mario Biazzi*.

⁵¹ Lazzari, "Mario Biazzi. Grande ritrattista e disegnatore infaticabile", *Colloqui cremonesi*, 65.

regolari, il tutto reso con una delicata tecnica che non mostra i contrasti marcati e le ombre accentuate che caratterizzano le opere di maggiore intensità psicologica del pittore cremonese. La continua gradazione cromatica unifica lo sfondo e il soggetto rendendo i contorni più sfuggenti, aiutando a creare un clima raccolto. Non è qui presente l'intensità quasi tagliente dello sguardo che caratterizza alcune opere, come quelle del periodo milanese o come l'*Autoritratto* visto in precedenza, né il tono formale e

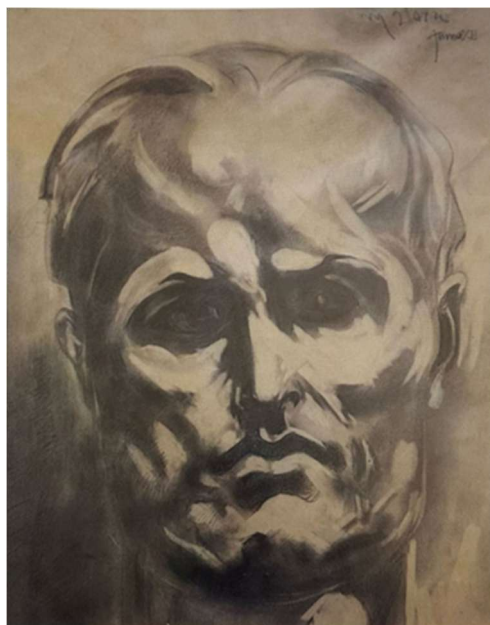


Ritratto di Renzo Botti – Mario Biazzi
Olio su tela, 1940
cm 22 x 28
Collezione Privata

solenne del ritratto istituzionale. Fezzi lo descrive, su *La Provincia* del 4 novembre 1965, come un ritratto “carico di una dolente, chiusa serietà”, ovvero un’opera in cui il legame con il soggetto attenua, senza però dissolvere, il consueto impulso introspettivo di Biazzi, consegnando perciò l’immagine di un uomo vulnerabile e cosciente di sé, raffigurato da chi lo conosce abbastanza da non aver bisogno di giudicarlo.

Il rapporto di Biazzi con il fascismo è uno degli aspetti più contraddittori e discussi, a causa della sua posizione ambigua: una condizione che non riguarda solo il pittore cremonese ma che è comune a molti artisti del periodo, i quali operano nel contesto ufficiale dell’epoca più per necessità che per convinzione. L’artista ricopre l’incarico di fiduciario del Sindacato Interprovinciale fascista di Belle Arti e riceve incarichi diretti da parte di esponenti del regime ma, come documenta una lettera di Carlo Vittori del

1938 riportata da Elda Fezzi, fa tutto ciò in una condizione di difficoltà economica e di limitata considerazione nel panorama artistico. Mentre pittori più compiacenti e meno abili ricevono compensi significativi, Biazzi rimane più ai margini di questo sistema di cui pure faceva parte. Le opere che compongono questo nucleo tematico, ovvero il *Ritratto di Benito Mussolini* del 1934, il *Ritratto di Roberto Farinacci* del 1935 circa e *Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce* del 1939, vanno interpretate in questa chiave: non come prove di convinta adesione al regime, ma come gli esiti in cui l'equilibrio precario tra obbligo istituzionale e vocazione individuale si manifesta con la massima evidenza. I ritratti di Mussolini e di Farinacci condividono il mancato utilizzo dell'olio su tela che contribuisce a conferire solennità, a favore di un impianto disegnativo più lineare e essenziale. Nel primo Biazzi si serve della gouache e del carboncino, mentre la seconda opera la realizza a sanguigna, accentuando una maggiore essenzialità e spontaneità in entrambe le immagini. Nel *Ritratto di Benito Mussolini* (1883 – 1945) la resa del volto del Duce è affidata a un forte modellato chiaroscuro: le campiture luminose e compatte si contrappongono a zone d'ombra intense e quasi nere, generando una compattezza quasi scultorea che attenua la dimensione umana del soggetto. Quest'opera del 1934 va collocata in una fase in cui il rapporto di Biazzi con la committenza fascista è ancora informale e non pienamente istituzionalizzato: infatti il *Premio Cremona* voluto da Farinacci nasce solamente cinque anni dopo,



Ritratto di Benito Mussolini – Mario Biazzi
Gouache e carboncino su carta, 1934
cm 46 x 57
Collezione Privata

chiarendo come questa rappresentazione sia il primo e significativo avvicinamento alla figura del Duce come soggetto pittorico da parte del pittore cremonese. La psicologia e la tensione interiore non sono presenti in questo ritratto: il mento sporgente, la fronte ampia e l'espressione impenetrabile contribuiscono a restituire esclusivamente l'immagine pubblica e già codificata del Duce, accentuando la separazione e la distanza emotiva tra osservatore ed effigiato. Nel *Ritratto di Roberto Farinacci* (1892 – 1945), allora ras del fascismo cremonese, la sanguigna su carta conferisce all'immagine una tonalità calda e quasi tattile, sottolineata dalla frontalità del volto e dallo sguardo cupo che stabiliscono un rapporto diretto con l'osservatore. Anche in questo ritratto Biazzi mantiene una certa distanza dall'effigiato; infatti, pur nella chiara definizione dei tratti, non si avverte quella profondità psicologica riscontrabile nei ritratti di conoscenti e colleghi. Il numero romano "XIV" in alto a destra, ovvero il quattordicesimo anno dell'era fascista, cioè il 1935, e la sigla "A°" sul lato opposto,



Ritratto di Roberto Farinacci – Mario Biazzi
Sanguigna su carta, 1935 circa
cm 70 x 80
Collezione Privata

inserirlo pienamente nell'opera nel contesto ufficiale del regime. Non è un dettaglio secondario che sia proprio Farinacci il soggetto: come documenta Fezzi riportando una lettera di Carlo Vittori del 1938 in un articolo su *La Provincia* del 13 gennaio 1980, è lui il principale referente istituzionale di Biazzi a Cremona, colui che gli affida l'incarico di fiduciario e con il quale si lega in un rapporto tanto necessario quanto

complesso. È tuttavia l'*Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce* il dipinto in cui la formale adesione alle richieste della committenza istituzionale si intreccia con la visione personale di Biazzi e porta a un esito più eversivo. Si tratta di un'opera di grande formato eseguita per il *Premio Cremona* del 1939 e oggi conservata alla Camera di Commercio di Cremona e che Tanzi ritiene uno "straordinario dipinto".



Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce – Mario Biazzi

Carboncino e olio magro su tela, 1939
cm 172 x 210

Camera di Commercio, Cremona

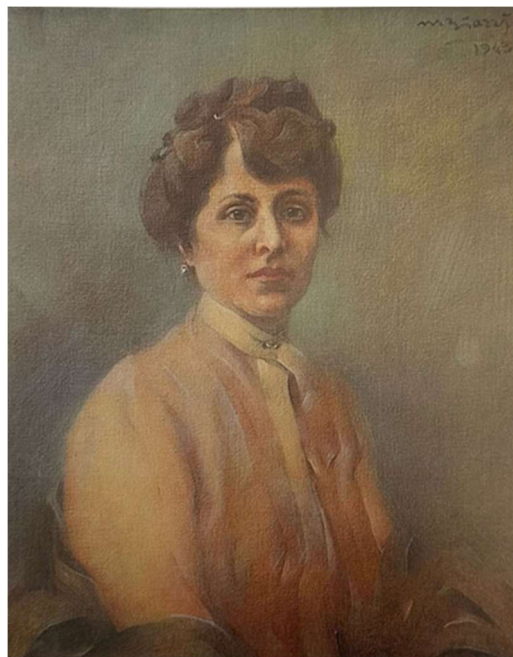
Il soggetto
apparentemente
celebrativo, ovvero un

gruppo di persone che ascolta alla radio un discorso di Mussolini, a un esame più accurato si rivela essere un'opera profondamente difforme dalle aspettative del regime. Intorno al tavolo sono disposte delle figure magre, silenziose e prive di vitalità: non la folla celebrativa ed entusiasta della propaganda fascista, bensì quell'umanità sofferente e rassegnata, affine alla visione drammatica che spesso traspare nei lavori più personali di Biazzi. Nell'angolo superiore di destra è raffigurato il volto del Duce come una sorta di presenza spettrale, imponente e distante dal resto delle figure: questa apparizione non simboleggia infatti forza e autorità, ma rende piuttosto l'immagine di una figura incumbente e dominante, che non coinvolge attivamente gli altri soggetti. Si nota quindi che Biazzi, pur accettando formalmente le condizioni imposte, nella sostanza le rielabora, restituendo alla committenza fascista un'opera che in realtà appare tale soltanto a uno sguardo superficiale o alla semplice lettura del titolo. Qui si

coglie la natura più problematica della posizione di Biazzi rispetto al regime fascista, che non si configura né come resistenza dichiarata né come partecipazione convinta, ma come una presenza laterale in grado di esprimere, nonostante i vincoli, un'immagine del mondo totalmente estranea alla visione del governo. Non è un caso che questo dipinto sia stato incluso nella mostra *Il Regime dell'Arte*, curata da Vittorio Sgarbi e Rodolfo Bona al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona dal 21 settembre 2018 al 3 marzo 2019, dedicata alla ricostruzione storica del *Premio Cremona*. Questa rassegna intendeva, come spiegato da Sgarbi stesso, «guardare con uno spirito di verità la storia», dimostrando come le opere che concorsero a quel premio non aderirono in maniera omogenea alla retorica del regime.

Il Ritratto di signora, un olio su tela del 1943 (come indicato da Biazzi stesso al di sotto della firma apposta sul dipinto), occupa una posizione rilevante all'interno del percorso tracciato, aprendo uno sguardo anche sulla fase più tarda della sua ritrattistica. Ormai ci si trova distanti dal clima dinamico milanese degli anni Dieci, dalla fase dei ritratti degli artisti e degli intellettuali ricca di libertà espressiva. Come documenta Gregori nella monografia sull'artista, i ritratti degli anni Quaranta si inseriscono in un periodo di difficoltà: Biazzi, ormai oltre la sessantina, si trova in una condizione di progressivo isolamento sociale ed economico, la sua fama è in lento declino, i rapporti con l'ambiente artistico si diradano e le commissioni, seppur più sporadiche, rappresentano ormai il principale mezzo di sostentamento. Eppure, proprio in merito a questi anni, Gregori segnala «un'ulteriore maturazione nel campo dell'esame psicologico condotto sull'immagine, con un'attenzione più curata alla resa penetrante dello sguardo. [...] Vi è in questo la volontà di figgere gli occhi dentro l'animo del soggetto e di esplicitare tale analisi interiore in una maniera

larga e turgida di lavorare lo sguardo, sottolineandolo mediante orbite e pupille dilatate e gonfiate da un forte rilevamento plastico⁵²». Il ritratto raffigura una donna di mezza età in posa di tre quarti, con i capelli castani raccolti e un abito dalle tonalità arancioni che occupa una buona parte della composizione. Lo sfondo presenta cromie grigio-verdi sfumate che si amalgamano progressivamente con il soggetto senza contorni tracciati. Il volto è il punto di elaborazione massima: i lineamenti sono modellati con estrema finezza, le guance sono definite tramite lievi passaggi tonali, mentre lo sguardo rivolto all'osservatore comunica quiete, senza comunque escludere una delicata interiorità. Invece la veste è resa con pennellate più ampie e volutamente non rifinite che lasciano trasparire la parte sottostante, mostrando la consueta essenzialità materica di Biazzi.



Ritratto di signora – Mario Biazzi
Olio su tela, 1943
cm 70 x 80
Collezione Privata

Proprio questa compresenza tra la cura formale riservata all'abbigliamento e l'intensità psicologica dello sguardo, è riconosciuta da Tanzi come uno dei tratti più caratterizzanti della ritrattistica del pittore cremonese. Quest'ultimo, nel catalogo della mostra del 2014 sull'artista cremonese, spiega perfettamente questa specificità, descrivendo nel dettaglio il modo in cui Biazzi realizza la maggior parte dei suoi ritratti: «Abito di scena formalmente perfetto, per inquadrare la realtà mondana dell'effigiato, e fari puntati sullo sguardo, sullo specchio dell'anima, spesso nera. Così emerge un repertorio di vizi e

⁵² Gregori, *Mario Biazzi*, 46.

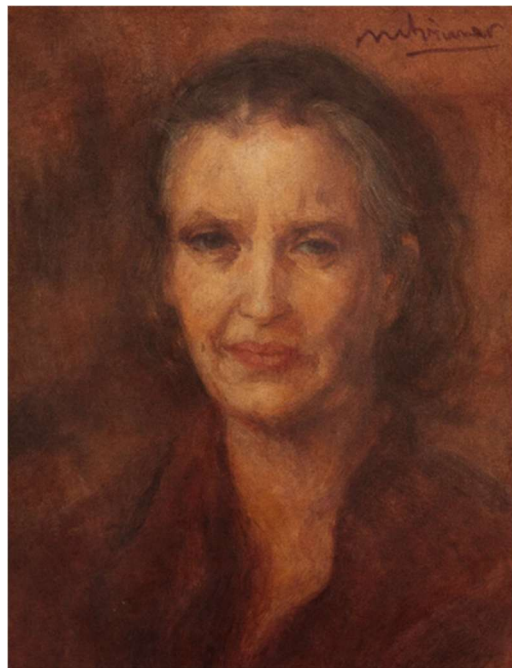
di rare virtù, di ambiguità e indifferenza, di fatuità e orgogliosa self-consciousness; poche volte i suoi ritratti non sono una carta d'identità della psiche del personaggio⁵³». Il *Ritratto di signora* è una precisa conferma di quanto appena descritto: l'eleganza e la compostezza della figura sono immediatamente percepibili e aiutano ad evidenziare ulteriormente la profondità psicologica che Biazzi ricerca sempre. Come osserva Gregori, «nelle sue opere anti-ufficiali raramente Biazzi applica alle sue donne un tono di signorile contegno. I personaggi da lui raffigurati si impongono invece per una bellezza schietta e sincera, senza orpelli e aggiunte ornamentali. Anche quando il pittore sembra caricare le sue donne di fogge e pose aristocratiche traspare pur sempre una sincera spontaneità e una pura immediatezza rappresentativa. È da questa qualità che scaturisce il fascino dei suoi ritratti femminili⁵⁴».

Risale all'inizio del decennio successivo il *Ritratto della moglie*, un olio magro e carboncino su cartone telato, che Gregori indica essere una delle ultime opere ritrattistiche a olio realizzate da Biazzi, prima che il peggiorarsi delle sue condizioni di salute lo costringano ad abbandonare l'attività artistica. Il volto della moglie Cleonice Pilotti, sposata il 9 novembre 1933, emerge da un base cromatica calda, di tonalità brune e rossastre che si impone con una presenza forte e ben definita. I lineamenti appaiono ben definiti, le ombre profonde e lo sguardo frontale privo di qualsiasi forma di compiacimento. Il dipinto evita qualsiasi forma di tenerezza convenzionale che ci si aspetterebbe da un marito che ritrae la moglie: infatti, anche alla persona a lui più vicina, Biazzi applica la stessa

⁵³ Tanzi, *Mario Biazzi. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso*, 12-14.

⁵⁴ Gregori, *Mario Biazzi*, 41.

indagine psicologica, offrendo non una rappresentazione affettuosa ma una figura totalmente realistica, segnata dall'età e dalle fatiche affrontate nel corso degli anni. Come aveva già spiegato Gregori in merito ai ritratti della moglie, «anche nel rappresentare la persona amata, non riesce a svolgere un volto in modo sereno e appagante ma preferisce accordare ad una eccitata trasfigurazione espressiva⁵⁵», documentando il fatto che Biazzi, anche in questo caso, intende far affiorare “lo spirito di una umanità angosciata”.



Ritratto della moglie – Mario Biazzi
Olio magro e carboncino su cartone telato,
1952
cm 39 x 48
Collezione Privata

Questo ritratto si inserisce a tutti gli effetti nella fase finale della sua ritrattistica; infatti, proprio nel 1952, Gregori documenta per Biazzi un primo ricovero all’Ospedale di Cremona per disturbi mentali e sofferenza psichica, dove rimane fino al 1954, fino ad arrivare al suo ricovero conclusivo del 1959 presso la Casa di Riposo Soldi, a Cremona. È Riccardi, nella *Strenna dell’A.D.A.F.A.* del 1966, a descrivere con assoluta chiarezza questo momento di rottura definitiva: «Un giorno quest'uomo dovette fermarsi, perdette il suo brio, l'estro giocondo e scanzonato. Restò immobile in un istante del giorno in cui forse pensava a qualche nuova stravaganza oppure ad un suo nuovo capolavoro. Fu costretto a letto per tutto il resto della sua vita, oltre dieci anni⁵⁶». Il progressivo deterioramento, sia fisico che psichico, gli rende impossibile anche il solo tenere in mano il pennello, costringendolo al

⁵⁵ Gregori, 40.

⁵⁶ Riccardi, “Incontro con Mario Biazzi”, *Strenna dell’A.D.A.F.A.* (1966), 35.

disegno, una pratica che porta avanti fino ai suoi ultimi giorni. Mario Biazzi muore l'11 febbraio 1965 presso l'Istituto Soldi di Cremona, in assoluta povertà e solitudine, al punto che prendono parte al suo funerale una cerchia molto esigua di amici. Questa morte in solitudine sembra sancire la marginalità di un artista mai adeguatamente riconosciuto in vita. Eppure, è proprio in questa radicale indipendenza, nella sua resistenza ad adeguarsi alle esigenze del mercato come alle tendenze del tempo, che risiede il tratto più autentico della sua produzione pittorica. Ogni ritratto da lui realizzato è una testimonianza di questa concezione: non una mera riproduzione fisionomica, ma una ricerca persistente di ciò che si cela dietro l'apparenza. Per Biazzi dipingere non si esaurisce nella restituzione di una somiglianza, ma qualcosa di più profondo e autentico: ritrarre l'anima.

BIBLIOGRAFIA

Antonio Rizzi da Cremona. Galleria d'Arte Firenze, 1933.

Antonio Rizzi (1869–1940) dal verismo alla pittura celebrativa. Comune di Cremona, 1996.

Anzani, Giovanni e Luciano Caramel. *Pittura moderna in Lombardia. 1900 – 1950*. Federico Motta, 1983.

Arcangeli, Francesco. *Dal romanticismo all'informale*. Einaudi, 1977.

Autoritratti e Ritratti di Artisti Cremonesi. Linograf, 1981.

Bardi, Pietro Maria. *Emilio Gola*. Istituto italiano d'arti grafiche, 1930.

Bartolena, Simona. *Ottocento Lombardo*. Skira, 2018.

Bellomi, Tullio. “Mario Biazzì – Pittore” *Cremona* 3, n. 9 (settembre 1931): 573–581.

Betri, Maria Luisa. *Storia di Cremona. L'Ottocento*. Bolis Edizioni, 2005.

Bianchi, Eugenia, Cristina Casero e Raffaella Colace. *Artisti cremonesi. Il Novecento*. Cremonabooks, 2010.

Bianco, David. *La grande storia dell'arte: 12. L'Ottocento - Seconda parte*, a cura di Anna Mazzanti. L'Espresso, 2003.

Biscottini, Paolo. *Arte a Milano. 1906 – 1929*. Electa, 1995.

Biscottini, Paolo. *Pittura lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*. Electa. 1994.

Bonometti, Pietro. “Mario Biazzì a S. Gimignano. La ricomposizione di un gruppo di famiglia”. *La scuola classica di Cremona, Annuario 2005*.

Bossaglia, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Charta, 1995.

Bossaglia, Rossana. *L'arte dal manierismo al primo Novecento*. Il Polifilo, 1971.

Brizio, Anna Maria. *Ottocento Novecento*. Tipografia Sociale Torinese, 1962.

- Capano, Leonardo. *Pittura in Lombardia. L'Ottocento e il Novecento*. Electa, 2001.
- Calza, L. "Adolfo Wildt". *Cremona: rivista mensile e illustrata della Città e Provincia*, no. 3 marzo (1931): 180.
- Carrà, Carlo. *Pittori romantici lombardi*. Istituto italiano d'arti grafiche, 1932.
- Coppini, Guido. "La III mostra sindacale d'arte a Palazzo Cittanova." *Cremona* 11, n. 10 (ottobre 1939): 525–531.
- Coppini, Guido. "Mostra d'arte alla Famiglia Artistica." *Cremona* 2, n. 12 (dicembre 1930): 767–774.
- Cucco, Giuseppe e Antonella Cesarini. *Fossombrone. Quadreria Cesarini*. Calderini, 1998.
- Elger, Dietmar. *Espressionismo*. Taschen, 2010.
- Falchi, Rodolfo. *Massimiliano Gallelli. Pittore dagli ineffabili rosa*. Lalli, 1998.
- Fezzi, Elda. "Le opere dell'artista sono una degna testimonianza del nostro tempo." *La Provincia*, 4 novembre 1965.
- Fezzi, Elda. "Oggi il pittore Mario Biazzi entra nell'ottantesimo anno." *La Provincia*, 17 dicembre 1959.
- Fezzi, Elda. "«Rilettura» di Mario Biazzi". *La Provincia*, 13 gennaio 1980.
- Fiorio, Maria Teresa e Sergio Rebora. *Da Hayez a Sironi. La pittura moderna in Lombardia attraverso le opere della Fondazione Cariplo*. Skira, 2010.
- Francia, Ennio e Cortopassi Rinaldo. *Lorenzo Viani*. Vallecchi, 1955.
- Fossi, Gloria. *L'Ottocento. La pittura*. Giunti, 2014.
- Gatti, Angelo. *Gli ultimi romantici lombardi*. Reale Accademia d'Italia, 1938.
- Grandi Heilmann, Marcella. "Artisti cremonesi sul filo della memoria." In *Strenna dell'A.D.A.F.A.* 1987, 31-41.
- Grasselli Barni, *Inaugurandosi la prima Esposizione d'arte cremonese*. 1910.

- Gregori, Carla. *Mario Biazzi. Pittore cremonese 1880 – 1965*. Claudio Madoglio, 1992.
- Groppali, Riccardo. “Ambiente cremonese nei primi vent’anni del Novecento”. *La scuola classica di Cremona, Annuario 2005*.
- Gualazzini, Ugo. “La II mostra d’arte a Palazzo Cittanova.” *Cremona* 4, n. 2 (novembre 1932): 581–583.
- Gualazzini, Ugo. “Mario Biazzi disegnatore.” *Cremona* 5, n. 1 (gennaio 1933): 26–28.
- Guzzi, Virgilio. *Il ritratto nella pittura italiana dell’Ottocento*. Fabbri, 1967.
- Il Regime Fascista*. “Artisti cremonesi: Mario Biazzi.” 26 maggio 1926.
- La Provincia*. “La mostra di Mario Biazzi agli Amici dell’Arte.” 22 marzo 1915.
- Lazzari, Fausto. “Omaggio a Mario Biazzi.” *Cremona*, n. 4 (1979): 61-73.
- Marini Clarelli, Maria Vittoria, Fernando Mazzocca e Carlo Sisi. *Il simbolismo in Italia*. Marsilio, 2011.
- Marini Clarelli, Maria Vittoria, Fernando Mazzocca e Carlo Sisi. *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*. Skira, 2008.
- Mascarini, Sebastiano e Marco Tanzi. *Biazzi 2017*. Edizioni Delmiglio, 2017.
- Mascherpa, Giorgio. *Aspetti del naturalismo lombardo. Da Gola a Morlotti*. Regione Lombardia, 1975.
- Massimo Galleli*. Galleria Pesaro, 1936.
- Mazzocca, Fernando. *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*. Skira, 2006.
- Merisi, Fabrizio. *Disegni dall’ospizio*. Gutenberg s.n.c., 2003.
- Monteverdi, Mario. “Arte cremonese d’oggi.” *Cremona* 11, nn. 5–6 (maggio–giugno 1943): 177–182.
- Negri, Antonello, Leonardo Capano e Silvia Robertazzi. *I grandi pittori dell’800 e il loro Portfolio*. De Agostini, 1992.

- Negri, Massimo e Sergio Rebora. *La città borghese. Milano 1880 – 1968*. Skira, 2002.
- Nicodemi, Giorgio. *Adolfo Wildt*. Ulrico Hoepl, 1935.
- Nicodemi, Giorgio. *Romolo Romani*. Tipografia F.lli Geroldi, 1927.
- Pagani, Severino. *La pittura lombarda della scapigliatura*. Società editrice libraria, 1955.
- Passamani, Bruno. *Romolo Romani*. L'Emporium, 1984.
- Petracco, Celso. *Mario Biazzi. Mostra postuma*. A.D.A.F.A., 1965.
- Petracco, Celso. “Panorama artistico.” In *Strenna dell’A.D.A.F.A.* 1961, 15–17.
- Piceni, Enrico e Mario Monteverdi. *Pittura lombarda dell’Ottocento*. Cariplo, 1969.
- Pirovano, Carlo. *La pittura in Italia. Il Novecento/1 1900 – 1945*. Electa, 1991.
- Predaval, Gustavo. *La pittura lombarda dal romanticismo alla scapigliatura*. Fabbri, 1967.
- Premio Cremona. Catalogo delle opere esposte alla mostra. II edizione*. Cremona Nuova, 1939.
- Rebora, Sergio. *Le collezioni d’arte. L’Ottocento*. Fondazione Cariplo, 1999.
- Riccardi, Piero. “Biazzi Mario, pittore.” In *Strenna dell’A.D.A.F.A.* 1979, 26-27.
- Riccardi, Piero. “Incontro con Mario Biazzi.” In *Strenna dell’A.D.A.F.A.* 1966, 33–36.
- Ruffini, Laura. *Dante Ruffini*. La Nuova Rapida, 1994.
- Ruffini, Laura. *Dante Ruffini. Scultore*. Fantigrafica, 2013.
- Santoro, Elia. *Il pittore Antonio Rizzi (Cremona 1869 – Firenze 1940). Artista dell’età di mezzo*. 1996.
- Sgarbi, Vittorio. *Il Novecento. Dal Futurismo al Neorealismo*. La Nave di Teseo, 2018.

Signori, Elisa. *Storia di Cremona. Il Novecento*. Bolis Edizioni, 2013.

Tanzi, Marco. *Mario Biazzi. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso*. Edizioni Delmiglio, 2014.

Tanzi, Marco. *Pittori cremonesi del primo Novecento*. Turriz, 1993.

Terraroli, Valerio. *Lombardia moderna. Arti e architettura del Novecento*. Banco di Brescia, 2007.

Traversi, Gino. *Lorenzo Viani*. Galleria del Veltro, 1972.

Voltini, Franco. *Mario Busini*. 1972.