

Galileo Chini

*La Cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia
Il restauro del ciclo pittorico*

a cura di
Claudio Spagnol

Marsilio

UNA «BARAONDA DI FORME» E UNA «DISCORDANZA DI TONI»¹.
QUESTIONI DI FORTUNA E CRITICA ATTORNO
AL CICLO DECORATIVO PER L'VIII BIENNALE

Stefano Franzo

Se Giotto avesse trent'anni, so di molti
che gli preferirebbero Dall'Oca.
NINO BARBANTINI²

Contrario all'insieme delle lodi che la «critica italiana in coro» e soprattutto il «critico patentato»³ Ojetti parevano aver tributato al ciclo decorativo di Galileo Chini, Ardengo Soffici si scagliava senza riserve sull'intero assetto della cupola, vedendovi in sostanza «un cattivo disegno, membra distorte, falsità di attitudini, comunalità infinita d'invenzione» assommate a «mala pittura» e «morte»⁴. Se dalle pagine del «Corriere della Sera» l'illustre e autorevole penna del menzionato Ojetti aveva già alla fine del mese di aprile del 1909⁵ – l'intervento apparirà del resto ripreso sostanzialmente per intero nelle note critiche all'esposizione stampate presso Treves⁶ – incensato il lavoro del «multanime artista» anche per la «chiarezza dei nudi» e l'«equilibrio continuo ed armonico» suscitato con una «sobrietà sapientissima» di «vibrazioni di colore» date «qua e là senza mai perdere di vista l'effetto totale»⁷, per converso Soffici veniva colpito da una «trivialità inaudita di tinte risose»⁸ esaltata da una «fraseologia da callisti indannunziati»⁹, mentre le «membra» apparivano legate «da una contorno preciso che solo divide nereggiando l'irrealità ceramica della carne dalla zuffa circostante dei colori dei fondi dorati e delle linee»¹⁰. Alla «fiamma del colore» e al «vigore dello stile, tanto italiano»¹¹ veniva contrapposta la rigidità della «Teodora impalata nella sua vestaglia, attornita, geometrica», la quale si diceva somigliasse piuttosto «nelle pieghe dure, manierate dell'abito, e nella impersonalità della faccia, e nel gesto inespressivo, e nel colore, e nel disegno» a «uno dei tanti cartelloni di Mataloni, di Mucha o, tutt'al più, di Grasset, raccomandanti una compagnia d'assicurazioni, un nuovo modello di lampada elettrica, un'acqua minerale o – prosa definitiva – un energico purgante»¹². Non meno duro era stato comunque il giudizio apparso su «La Voce» riservato all'opera di Sartorio e alla sua sala «slumacata»¹³, colma della «stessa sarabanda di corpi nudi o fasciati da veli», degli «stessi musi inespressivi» e della «mancanza di disegno, di stile, di poesia e di vita», laddove «peggio forse che nell'opera di Chini, la rettorica, l'accademismo e la superficialità si danno la mano e ballano torno torno con la trivialità e la menzogna»¹⁴. Con minore durezza e malignità pareva in qualche modo comunque accodarsi al parere di Soffici anche Aldo Severi, il quale sulle pagine di «L'Arte» lamentava come l'Italia non desse certo «buona prova» nelle «forme d'arte decorativa e nella decorazione vera e propria», dato che gli «intendimenti imitativi e di contraffazione» non potevano certo «produrre opere





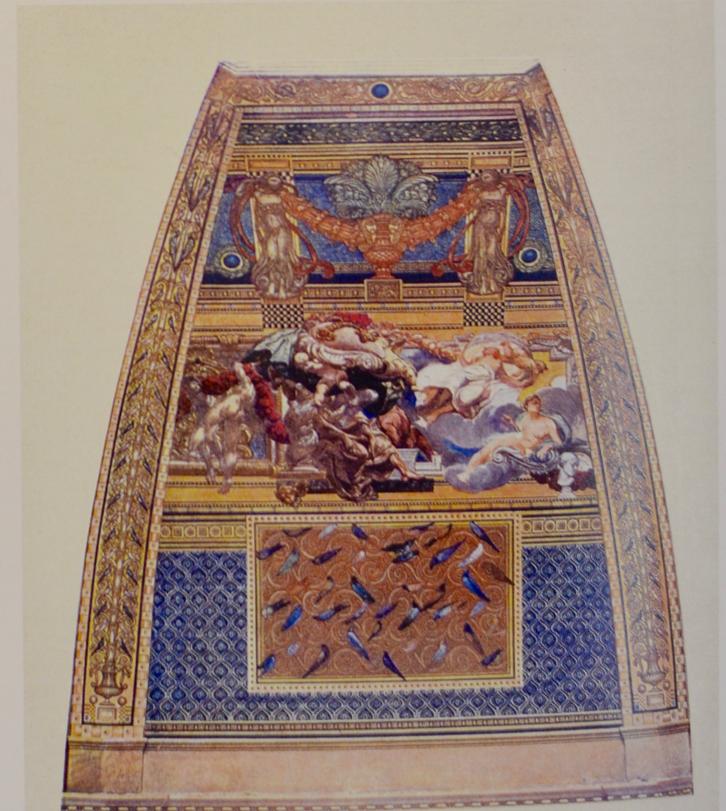
— SOGNO A RAVENNA E DA VENEZIA SALPO —



— FEDELE A CRISTO, IN LIBERTÀ CRESCIUTA —



— MUSCOLI E POSSA DAL GIGANTE IO TRAGGO —



— FORZO COL MOTO IL FREN DE LA MATERIA —

durevoli e degne»¹⁵. Gli «sforzi, sebbene lodevoli del Chini» – di cui si esaltavano comunque le ceramiche, unitamente ai vetri colorati della ditta Beltrami e agli oggetti della Ducrot, diretta da «un artista multiforme e ingegnoso come il Basile»¹⁶ –, non bastavano a sostenere la «faraginoso» decorazione della cupola, così come «i tentativi infantili e troppo famigliari dei Cadurin» e i «cuoi del Norsa e dello Zaniol, di imitazione antica troppo pedissequa» parevano ben distanti dal far conseguire all'arte applicata quel posto conquistato a esempio dall'Inghilterra¹⁷.

Dal canto suo Vittorio Pica non pare occuparsi che marginalmente della questione della nuova disposizione della «rotonda» e la nomina quasi distrattamente (definendola «leggiadramente decorata») tra le novità delle Esposizioni promosse da Fradeletto «ingegnoso come forse oggi di verun altro in Italia nel trovare nuove combinazioni artistiche che allettino gli occhi ed incuriosiscano la mente»¹⁸, mentre si intratterrà più lungamente sulle mostre individuali di Stuck, Zorn e del francese Paul Albert Besnard, lodato pure da Ojetti e da Diego Angeli e al quale dedicherà un lungo articolo su «Emporium» nell'agosto del 1914¹⁹.

La stampa locale doveva viceversa assestarsi e appiattirsi su di un tiepido e comune plauso e oltre alla precisa esposizione dell'apparato iconografico – tratta di pari passo dalla guida ufficiale, dove la decorazione «armoniosa di linee e di colori è descritta sobriamente»²⁰ – e alla bravura del «giovane pittore toscano» nel realizzare l'intera impresa in tempo assai breve, si evidenzia «l'alto interesse del soggetto» e la «visione sfavillante» formata dalla volta²². Non si manca comunque di far leva sulla «fastosa civiltà bizantina» e sulla «rude vigoria veneta», oltre che sulle «energie moderne» che «inspirano e ispireranno sempre più gli Artisti e gli artefici»; si sottolinea contestualmente come tutte le «figurazioni storiche» fossero state «ricavate da elementi autentici», i quali «compongono una serie di quadri vivaci»²³.

Al di là di questo pare utile evidenziare come ancora Ojetti si fosse dimostrato genericamente entusiasta per l'impianto della Biennale nel suo insieme, tanto da farne quasi un paradigma di modernità e da scrivere, sempre sul «Corriere della Sera», che se l'esempio veneziano «fosse seguito dalle altre grandi esposizioni straniere, si potrebbe annunciare la fine delle esposizioni nell'ormai vecchio senso della parola [...]», giacché questa non era più «una fiera anche ricca ed elegante nella quale le opere più disparate lottano disparatamente per attirare l'attenzione degli spettatori, delle giurie, dei compratori, e cercano di soffocarsi e di deformarsi a vicenda e quasi sempre vi riescono»²⁴. Venezia si presentava quindi come una «pinacoteca purtroppo provvisoria dove gli artisti meritevoli d'at-

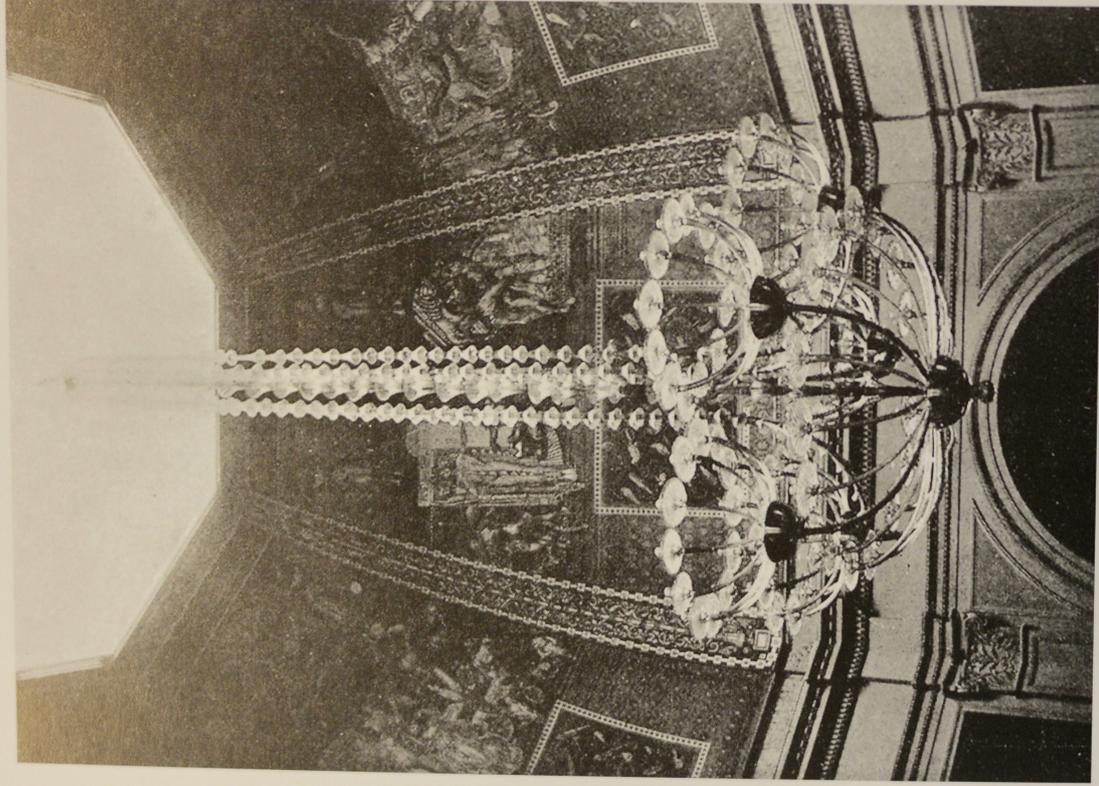


VIVO NE L'OPRE E NE LA LUCE ESULTO

tenzione, ognuno nella sua stanza, vi dicono tutto quello che v'hanno da dire con le più espressive opere eseguite in molti anni, difesi da contaggi e da contagi, tranquillamente e nobilmente²⁵. Non così pareva essere comunque per il fregio di Sartorio riproposto nel salone centrale, dove il critico notava una collocazione disancorata dal suo originale contesto e inadeguata, tanto da sminuire l'effetto complessivo dell'«ammirato bozzetto», giacché ciò che «la appare sobrietà di colore, qui sembra monotonia; ciò che là sembra una saggia e varia distribuzione di masse, qui appare capriccio». Questo perché una «pittura decorativa non può essere giudicata fuori dell'architettura che ha da decorare»²⁶, in un giudizio che si avvicinava singolarmente per qualche verso a quello di Soffici e pareva invece avvalorare maggiormente l'operazione di Chini.

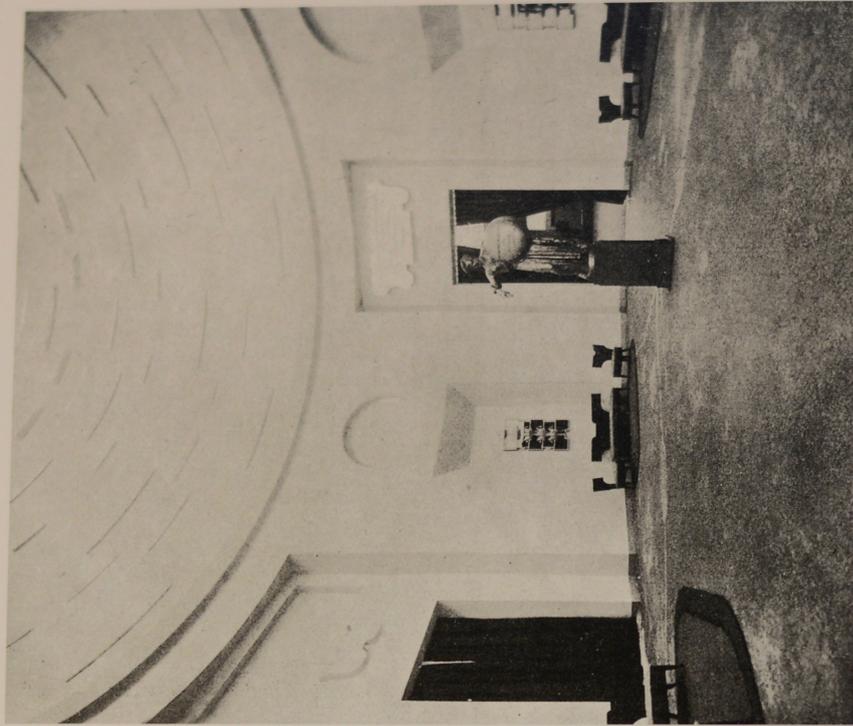
Per l'Esposizione, che vedeva il trionfo anche economico di Ettore Tito²⁷ e qualche encomio della stampa italiana e straniera al lavoro di Chini – come riporta «L'Adriatico», il quale fa riferimento agli articoli di Angeli e di Ferdinando Paolesi, apparsi su «Il Giornale d'Italia» e sul «Nuovo Giornale» di Firenze, oltre a quello su «La Tribuna»²⁸; viene ricordato anche l'elogio di Emile Bernard²⁹ –, non va trascurato di segnalare come il recensore di «Il Marzocco» evidenziasse il lavoro di quest'ultimo soprattutto come «un elemento di magnifica decorazione»³⁰, mentre l'«immaginoso pittore fiorentino», come lo definiva Angeli³¹, aveva se non altro «riabilitata la pittura toscana moderna dall'accusa tradizionale d'esser povera di colore»³². Contrariamente forse a Ojetti si osservava, soprattutto in riferimento alle rassegne dedicate ai singoli artisti, come per certi aspetti la mostra veneziana usurpasse le funzioni della galleria, poiché si cadeva nell'errore di riproporre quadri vecchi e anche troppo conosciuti in una rassegna che aveva l'intento di «raccolgere il meglio della produzione contemporanea, consacrando nuove glorie e rilevando, almeno, nuove promesse». Facendo notare la singolarità e l'eccezionalità di Mario de Maria, si evinceva del resto come una esposizione individuale potesse non di rado «dimostrare – senza scampo – la mancanza di una individualità»³³, mentre si sottolineava, in riferimento ai versi di Fradetto relativi al primo episodio raffigurato nella cupola da Chini, come «il sorriso di una belva, per quanto umana», facesse «sempre l'effetto di una smorfia»³⁴.

Se sarcasticamente Silvio Benco nel novembre di quell'anno ammoniva che ogni qual volta si fosse sentito parlare di «gusto del pubblico» non bisognasse dimenticare come tale gusto fosse «soggetto a un'amministrazione»³⁵, l'accento posto dal cronista della «Gazzetta di Venezia» sulla ripresa fedele nelle pitture del toscano Chini di elementi stratificati e propri della tradizione italiana



V.S.M. Venini & C., Lampadario su disegno di Napoleone Martinuzzi (xv^a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926. Catalogo, II edizione), collezione privata

pare non nascondere anche qualche legame con parte della produzione figurativa passata per le prime Biennali e ancora ben presente all'inizio del secolo³⁶. Differentemente i risultati pittorici di alcuni artisti veneti, come accade per Tito con *La nascita di Venere* «d'une belle couleur nacrée»³⁷ esposta nel 1903, parevano risentire del resto degli influssi simbolisti tedeschi di Max Klinger e di Arnold Böcklin non meno dei modelli dell'iconografia *pomprière* francese alla Bougureau³⁸. Proprio in riferimento alla quinta Esposizione veneziana Mario Morasso aveva rilevato nell'opera di Ettore Tito i segni di un gusto simbolista e decadente, in un nudo fatto di «brividi di sofisticato erotismo»³⁹, mentre lo stesso critico si dilungava nel contempo a commentare le decorazioni e gli allestimenti delle differenti sale – «reverente offerta alla maestà dell'arte» e capaci di dare all'edificio «un incontestabile primato fra tutti gli altri [...] consimili» e «un senso nuovo di vita augusta e leggendaria»⁴⁰ –, soffermandosi a elogiare i sapienti accostamenti delle sete, dei velluti e dei ricami⁴¹ e andando a delineare un gusto ancorato sempre alle esigenze rappresentative dei *Salons*⁴². Di modelli non molto distanti pareva anche giovare lo stesso Tito nelle languardie e conturbanti figure accostate che comparivano in quadri di soggetto allegorico come *La sorgente* e *La perla*, esposti nella mostra individuale del 1914 e illustrati puntualmente nel catalogo⁴³. Nella stessa occasione Diego Angeli presentava la mostra di Sartorio e la sala numero venti veniva riservata all'arte del ferro battuto di Umberto Bellotto (questi si era valso della collaborazione di differenti ditte, come quella di Antonio Zen di Nove per le ceramiche, del padovano Augusto Pagnuzzato per i cuscini e degli stabilimenti Zanotl e Toldo per i cuoi)⁴⁴. Per la nuova decorazione del salone centrale si puntava l'attenzione sul tema della «primavera spirituale che eternamente rispunta», come veniva scritto ancora in catalogo⁴⁵, facendo leva su di una sensibilità che non pareva andare molto distante da quella della *Fioritura Nova* di Laurenti. Alla Biennale del 1909 Chini aveva avuto modo di vendere – stando almeno ai dati forniti dalla stampa veneziana – un buon numero di oggetti in ceramica, tra cui si contavano i piatti e i vasi usciti dalle Fornaci San Lorenzo, acquistati tra l'altro dal Museo Artistico Industriale di Roma, da Vettore Zanetti Zilla e Sartorio, che acquisiva pure opere della fabbrica ungherese Zsolnay (sei vasi pare venissero comperati dal re), e dalla baronessa Treves de Bongherita Sarfatti Grassini entrava in possesso di un vaso e lo stesso Chini si procurava acqueforti di Latenay e di Giuseppe Graziosi⁴⁶. L'ultima Esposizione dell'anteguerra pareva segnare nelle voci di certa critica una qualche ripresa e sulle pagine di «Il Marzocco» si



Gio Ponti, La Sala della Rotonda («La Biennale», I, n. 7-8, agosto 1908), collezione privata

Iodava ampiamente il superamento dell'«incubo della rettorica industriale della decima biennale» – il riferimento era scopertamente indirizzato al modesto ciclo venezianeggiante di Pieretto Bianco⁴⁷ –, sostituito da una svelta, aggraziata e semplice architettura improntata nei toni del bianco e dell'oro e unita a una decorazione «volubile» e «gaia», basata in definitiva su di una «scelta di motivi stilisticamente italiani»⁴⁸. Nello stesso contesto venivano notati dei mutamenti nella pittura di Ferruccio Scattola, il quale presentava un ritratto di danzatrice sorprendentemente paragonato alla «fantasia dei balletti russi», e ancora di Galileo Chini, che al di fuori del grande salone radunava «impressioni e fascino insieme»⁴⁹. Il giudizio del recensore, differenzialmente da quanto aveva notato nello stesso anno Diego Angeli parlando dell'Esposizione romana⁵⁰, bollava comunque la consueta concessione data ad artisti «più o meno illustri, più o meno degni» di «tappezzare per conto proprio intere pareti», mentre si constatava infine polemicamente come «nelle varie sale dei vari padiglioni molti pittori, non nascondono, anzi vantano, nelle loro opere, una strettissima parentela spirituale con maestri quali il Cézanne, il Van Gogh, il Gauguin, il Matisse, e via discorrendo. Ebbene, perché dunque si finge di ignorare i maestri quando si aprono le porte ai discepoli?»⁵¹.

Trascorsi gli eventi bellici e in vista della nuova apertura dell'Esposizione cittadina, che avrebbe ospitato le opere di Plinio Nomellini, l'Amministrazione Comunale si trovava nella necessità di adattare alcuni ambienti del palazzo della mostra, come testimoniano dei documenti risalenti al marzo del 1920. Un dattiloscritto a firma di Romolo Bazzoni indirizzato al commissario regio del Comune informa infatti della manifestata esigenza del segretario generale di disporre di locali decorosi e spaziosi, in «armonia con la finezza aristocratica di tutta l'Esposizione»⁵², in cui ricevere artisti e pubblicitari e trattare le vendite, oltre che di adattare convenientemente la struttura e le decorazioni del salone centrale⁵³ e della Sala della Cupola. Dalla Biennale, pur facendo leva sulle necessarie esigenze di rappresentanza e sulla scarsa funzionalità particolarmente delle stanze adibite a ufficio, non si tace l'ammontare di parte della spesa – calcolato secondo il preventivo dell'Ufficio Tecnico cittadino e corrispondente a 7.000 lire⁵⁴ –, facendo comunque notare come si fosse richiesto di intervenire con una certa economia, giacché il lavoro di trasformazione era da eseguirsi «semplicemente in legname e tela», e che il costo era dovuto al deciso aumento dei prezzi⁵⁵. Relativamente alla Sala della Cupola invece un'altra nota del direttore amministrativo evidenziava nel contempo, seppur brevemente, la situazione in cui questa si trovava e alcune mutate esigenze del gusto. Veniva così posta l'atten-

zione sui quattro grandi specchi che da «parecchi anni» si trovavano sulle pareti della sala e di come gli «evidenti» segni di deterioramento rendessero necessarie almeno delle riparazioni, mentre si metteva l'accento sulla generosa proposta di Chini. Quest'ultimo infatti, reputando che «quegli specchi non rispondero più ai criteri della ornamentazione moderna», si offriva di sostituirli con delle «decorazioni murali meglio intonate all'ambiente» e oltretutto di attuare il lavoro gratuitamente⁵⁶.

A Esposizione aperta sarà Damerini – il quale non molti mesi prima aveva lamentato come l'arte successiva al conflitto sarebbe stata «una coda dell'arte retrospettiva, e noi faremo delle mostre retrospettive di pittori e scultori sopravvissuti appena fisiologicamente alle vicende degli anni dal '14 al '19»⁵⁷ – a mettere il suggerimento di approvazione al ciclo che compariva nel padiglione centrale e recensendo asciuttamente «l'agile prolificità» di un «toscano senza dramma» quale era Nomellini, sottolineava come le «decorazioni allegoriche della gloria e del martirio delle nostre armi vittoriose» ben s'adattassero a molti dei soggetti delle tele «sottoposte», tra cui quella dedicata al giorno di Vittorio Veneto⁵⁸. In quell'occasione Chini riprenderà, secondo un modo di procedere che gli era proprio, alcuni modelli precedentemente messi in opera nelle vele, in un esplicito richiamo a un oramai consumato mestiere⁵⁹. Sull'apparato della cupola non sembra soffermarsi invece più alcuna osservazione critica, mentre le decorazioni continueranno e essere menzionate nei cataloghi ufficiali sino al 1926⁶⁰.

Nell'osservato e generale «spirito retrospettivo» che informava per mezzo delle scelte espositive le Biennali del primo dopoguerra⁶¹ nuovamente la voce di Damerini notava come, «almeno per quanto si riferisce all'Italia, è proprio l'attualità che domina e il vecchio vi fu portato dalle gallerie non già in contrapposizione del nuovo ma, sostanzialmente, per dimostrare del nuovo i legami col vecchio e, cioè, quanto di legittimo, di non arbitrario lo animi»⁶². In tale contesto il «riformato» padiglione centrale offriva nelle intenzioni ben definite di Gio Ponti, secondo le parole di Ugo Nebbia, lo spunto del nuovo «spirito di chiarezza» che animava sicuramente l'Esposizione risorta nel 1928 sotto l'egida di Maraini. Appariva infatti chiara la funzione di «rinascita d'un architettura di senso moderno» assegnata alla schematicità della «rotonda cupolare, tutta classica nudità e candore» contrapposta alle decorazioni di Chini, laddove si volevano rimarcare più le «caratteristiche di nobiltà che di novità»⁶⁴, lasciate invece alle soluzioni di Marcello Piacentini nel salone⁶⁵. Sulla stampa, dedicando un certo spazio all'arte decorativa e all'architettura, ci si premurava parimenti di far risaltare la rotonda per la «purezza» delle linee e il «pallore

della sua tinta», che amplificavano l'effetto «maestoso» e l'«armónica sinfonia» delle superfici liberate da «ogni facile seduzione decorativa» e raccolte «nella religiosa austerità di un tempio». Lo stesso Alberto Zajotti precisava – quasi a sancire parallelamente nell'arredo un recupero delle forme pari a quello operato nelle pitture – come anche il mobilio fosse «liberamente» ispirato nella foggia «ai gusti del più delizioso ottocento», mentre le «fonti di una luce discreta» erano celate dai fasci di fiori e di fogliami di vetro bianco e i quattro grandi portali «accecati» dagli «ampi e lucenti» tendaggi in tela cerata di color rosso acceso. Con maggiore programmaticità Margherita Sarfatti componeva saldamente una secca celebrazione della «decorazione statica» propria della tradizione mediterranea e italiana, fatta di malta e intonaco, «parete decorata a stucco od a pittura bianca», capace di accompagnare quell'arte «moderna non solo per la cronologia e lo stato civile, ma per la qualità delle commozioni da cui è nata e delle vibrazioni che desta in noi». Stava dunque agli architetti purificare interamente il gusto da certe «frivolezze e superficialità salottiere» ancora presenti, residuo di quelle camuffature pompose e da «tapezierie» fatte di «carte, lino, oro o seta» e sovrapposte alla «nuda struttura», alla «pelle stessa» dell'edificio.⁶⁷

Se appare associato che nell'intervento di Ponti si dovessero evidenziare i segni di un radicato mutamento, sottolineato pure da Maraini⁶⁸, non di meno l'avallo critico di Ojetti può essere letto come il calcolato motore di un sodalizio che aveva portato la Biennale del 1928 a inserirsi in un programma pluriennale di recupero dell'arte italiana del passato, mentre per altri riguardi si trattava di fondare le basi per un controllo sul sistema delle ammissioni degli artisti alla manifestazione.⁶⁹

La questione degli apparati decorativi delle Esposizioni e della loro conservazione pareva ritornare con enfasi diversa dieci anni dopo, quando Ponti faceva notare come gli artisti e gli architetti collaborassero in tali occasioni con profitto, realizzando sovente «momenti che forse nello studio non avrebbero raggiunto».⁷⁰ Oltre alla necessità pratica di «far coincidere due conti nella stessa spesa», si riteneva così proficuo non condannare preventivamente alla transitorietà quelle realizzazioni pure, preservandole ed eterne come ornamento «perenne, splendente e significativo».⁷¹

ci si veda V. Trione, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino 2001, dove si annota: «A differenza dei Papini del *Crepuscolo dei filosofi*, che sfida i 'morti', egli combatte contro personalità vive e molto influenti – da Ojetti a Chini – non per puro spirito iconoclasta, ma per introdurre, libero da ogni forma di ottusa esterofilia, valori alti, e per dischiudere inedite aperture d'interesse verso l'Europa» (ivi, pp. 203-204).

⁴ A. Soffici, *Scoperte e massacrati...*, cit., p. 253.

⁵ U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia*, in «Corriere della Sera», a. 34, n. 113, 24 aprile 1909. Il brano relativo al lavoro della cupola è pubblicato nuovamente in *Galileo Chini (1873-1960)*, catalogo della mostra (Borgo San Lorenzo, Biblioteca Comunale - palazzo del Podestà), Borgo San Lorenzo 1971, p. 41; F. Benzi, *Galileo Chini affreschista e decoratore*, in *Galileo Chini. Dipinti, decorazioni, ceramiche: opere 1895-1952*, a cura di F. Benzi, G. Cafariello Grosso, Milano 1988, pp. 74-75.

⁶ U. Ojetti, *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia 1909. Note critiche*, Milano 1909, fasc. iv, pp. 6-7.

⁷ Ivi, p. 6.

⁸ A. Soffici, *Scoperte e massacrati...*, cit., p. 252.

⁹ Ivi, p. 254.

¹⁰ Ivi, p. 253.

¹¹ Ivi, p. 252.

¹² Ivi, pp. 253-254.

¹³ Ivi, p. 254.

¹⁴ Ivi, pp. 254-255.

¹⁵ A. Severi, *Notizie del Veneto. VIII Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, in «L'Arte», a. xii, 1909, p. 394.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*. Sulla questione delle arti applicate alla Biennale cfr. F. Scotton, *Arti applicate: dalla fondazione al padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 123-128; G. Bianchi, *Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative veneziane*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, a cura di G. Dal Canton, E. Dal Carlo, Venezia 2005 («Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 14), pp. 87-99.

¹⁸ V. Pica, *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. I. Le mostre individuali di Besnard, Zorn e Stuck*, in «Emporium», vol. xxx, n. 175, luglio 1909, p. 56-66 per l'intero contributo. Sul rapporto tra Fradelleto e la Biennale si veda la parte seconda del volume di D. Ceschin, *La «Voce» di Venezia. Antonio Fradelleto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Padova 2001, pp. 95 ss.

¹⁹ V. Pica, *Artisti contemporanei: Albert Besnard*, in «Emporium», vol. xi, n. 236, agosto 1914, pp. 83-96.

²⁰ *Mentre si inaugura l'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Un primo sguardo alla Mostra*, in «Gazzetta di Venezia», a. clxvii, n. 113, 24 aprile 1909.

²¹ *Ibidem*.

²² *VIII Esposizione Internazionale d'Arte*, ivi, a. clxvii, n. 105, 16 aprile 1909.

²³ *Ibidem*. Si veda anche il giudizio di A. Stella, *Fuori di Chiave!? Critica-polemica dell'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia 1909, il quale, pur lodando il «fascino immediato della colorazione» e l'ampia «strumentazione cromatica», biasimava il «gestire confusatorio» della zona intermedia e l'eccessivo ricorso agli aiuti «più che non convenisse alla raffinatezza d'ideazione». Essendo mancata la possibilità di accedere ai documenti dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (da qui in poi *ASAC*) per il riferimento alle modalità di esecuzione del lavoro e al rapporto tra Chini e l'istituzione veneziana, si deve rimandare a quanto scritto in L. Bortolato, *Sulla cupola «ridonata alla luce» come Galileo Chini «la donò a Venezia» nel 1909*, in *XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia: arte e scienza. Catalogo generale 1986*, Venezia-Milano 1986, pp. 21 ss., dove manca tuttavia ogni riferimento archivistico preciso.

²⁴ U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Id., *L'Esposizione di Venezia. Pittori italiani*, in «Corriere della Sera», a. 34, n. 119, 30 aprile 1909.

²⁷ Si veda in proposito S. Franzo, *Risvolti municipali di un acquisto alla Biennale*, in «Vero-illustrato», n. 18, 2005, pp. 115-126.

¹ A. Soffici, *L'esposizione di Venezia. II*, in «La Voce», a. 1, n. 47, 4 novembre 1909, ora in *Id., Scoperte e massacrati. Scritti sull'arte*, Firenze 1995, p. 252.

² N. Barbantini, *Biennali*, Venezia 1945, p. 111.

³ A. Soffici, *Scoperte e massacrati...*, cit., p. 252. Per questi aspetti dell'attività critica di Soffici

della sua struttura nonché della sua decorazione. Si pregò allora il Chini, amico della nostra Impresa, di ritrarre i propri pannelli ricoprendo le pareti e di studiare una modificazione alle stesse per poi eseguire un fregio ornamentale che armonizzasse con le opere da esporre. Dallo scritto si apprende come i lavori di falegnameria per la modifica delle strutture, approntati dalla ditta Emilio Sambo, ammontassero a lire 6.164,40 e che la decorazione pittorica fosse a tale data «già a buon punto per l'assidua opera del Chini e dei suoi collaboratori».

⁵¹ *Ivi*, prot. 16279, lettera manoscritta dell'ingegnere capo del Comune di Venezia datata 15 marzo 1920 in cui si comunicavano i preventivi di spesa per il riordino della Sala xxxix «allo scopo di adibirli a semplice uso dell'Esposizione» (alla lettera «a»), per lire 2.300 e per la «trasformazione della sala stessa ad uso Ufficio» (alla lettera «b»), per lire 7.000.

⁵² *Ivi*, dattiloscritto di Bazzoni del 17 marzo.

⁵³ *Ivi*, dattiloscritto di Bazzoni su carta intestata, sempre del 17 marzo 1920, con allegata l'offerta manoscritta della ditta Giuseppe Maffioli, la quale si dimostrava disposta ad acquistare i quattro specchi per 8.000 lire e ad assumersi «tutte le spese per levarli dal posto, nonché la responsabilità delle eventuali rotture». Lo stesso direttore amministrativo, chiedendo il benestare del commissario regio all'operazione, faceva del resto notare come l'offerta della ditta si mostrasse «più che mai conveniente», considerando che «quegli specchi costano, a suo tempo, all'Esposizione lire 1.200 l'uno». La conferma dell'esecuzione dei lavori alle pareti da parte di Chini compare in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1920*. Catalogo, III ed., Roma-Milano-Venezia 1920, p. 17, dove figura nuovamente il riferimento ai vetri del lucernario.

⁵⁴ G. Damerini, *Ritorni*, in «Il Marzocco», a. xxiv, n. 8, 23 febbraio 1919.

⁵⁵ *Id.*, *L'arte moderna a Venezia II. - Le mostre individuali*, *ivi*, a. xxv, n. 22, 30 maggio 1920. L'opera di Nomenini menzionata da Damerini veniva elencata in catalogo al primo posto tra le quarantatré presenti (*XVI Esposizione Internazionale d'Arte...*, cit., pp. 18-19, nn. 1-43), mentre relativamente alla decorazione pittorica di Chini - «armonizzante col carattere dell'ambiente e con l'indole delle opere accolte» - si sottolineava l'esaltazione «delle forze combattenti, distinte nell'azione, ma insieme strette e confuse nel sacrificio e nella vittoria» (*ivi*, p. 18).

⁵⁶ N. Stringa, *I grandi cicli decorativi...*, cit., p. 137, il quale rileva uno scoperto cfr. tra *La glorificazione dell'Aviatore* e la figura nuda della quinta vela, mentre altre tangenze si possono osservare con i nudi della terza vela.

⁵⁷ Nella seconda edizione del catalogo del 1926 si dà anche notizia del lampadario di vetro amethysta su disegno di Martinuzzi eseguito dalle maestranze della V.S.M. Venini & C. (*XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1926*. Catalogo, II ed., Venezia 1926, p. 18 e p. 176 delle illustrazioni).

⁵⁸ A. Tiddia, *Suggerimenti di «moderna classicità» attraverso le Biennali veneziane degli anni Venti: le retrospettive di pittura italiana dell'Ottocento*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, cit., pp. 69-73.

⁵⁹ G. Damerini, *Una Esposizione istruttiva. La XVI Biennale di Venezia*, in «Il Marzocco», a. xxxii, n. 20, 13 maggio 1928. Sulla stessa Esposizione anche G., *La Saletta n. 13 alla Biennale veneziana*, *ivi*, a. xxxiii, n. 32-36, 2 settembre 1928.

⁶⁰ G. Damerini, *Una Esposizione istruttiva...*, cit.

⁶¹ U. Nebbia, *La XVI Esposizione Internazionale d'Arte Venezia-MCMXXVIII*, Milano-Roma 1928, p. 3.

⁶² *Ivi*, p. 4. Una immagine del caffè progettato da Brenno Del Giudice per la XVI Biennale veneziana compare tra le tavole pubblicate da M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Roma 1930.

⁶³ A. Zapotti, *L'architettura e l'arte decorativa*, in «La Biennale», a. I, n. 7-8, agosto 1928, p. 12 (*ivi*, pp. 12-14 per l'intero articolo). Commentava positivamente l'atrio migliorato nella sua semplicità ed «eccentricamente caratterizzato» dalle tende scarlatte e dai «gentili» lampadari R. Calzini, *La XVI Biennale di Venezia*, in «Emporium» vol. LXVII, n. 401, maggio 1928, p. 262, mentre la presenza delle tele cerate che sostituivano i «soprastanti veneziani» veniva biasimata, così come l'intera operazione, da A. Fradeletto, *L'arte nella vita*, Venezia 1929, p. 90, nota 1. Dai cataloghi delle Esposizioni si ricava invece che nelle sale 22, 23 e 39 vi erano nel 1924 stoffe delle Industrie Seriche Nazionali Guido Ravasi di Como - presente nella sala 2 pure due anni dopo - e di Fortuny, mentre nel 1928 figuravano negli ambienti della mostra sull'arte del teatro quelle di Rubelli su disegno di Guido Cadorin (*XIV Esposizione Inter-*

nazionale d'Arte della Città di Venezia 1924. Catalogo, I ed., Venezia 1924, pp. 78, 82, 127; *XV Esposizione Internazionale d'Arte...*, cit., p. 18; *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928*. Catalogo, I ed., Venezia 1928, p. 25). I costi relativi ai «lavori di costruzione, trasformazione, adattamento e manutenzione dei locali del palazzo centrale» vengono riportati in un preventivo conservato in *ASMVE, Pubblica Istruzione*, VII, 13/4 (documenti del 10 settembre 1929 e 30 marzo 1928, prot. 18309), si raccomanda la massima economia, apparendo eccessiva la preventivata spesa di lire 450.000). Per la cupola di Ponti vengono indicate 60.000 lire, 90.000 per la sala di ritrovo di Del Giudice, 70.000 per il salone di Piacentini e 10.000 per il nuovo ufficio vendite. A queste si sommano 13.000 lire necessarie ai lavori di Chiesa, Chessa, Torres, Pulitzer, mentre per la trasformazione di diverse sale era prevista una spesa che andava dalle 5.000 (sala 28) alle 60.000 lire (sale 18, 19, 20, 21); altre 10.000 lire servivano per le sale 37 e 38. Un generico rinvio al carteggio dell'ASAC relativo alla commissione compare in L. Bortolato, *Sulla cupola «ridonata alla luce»...*, pp. 25, 27.

⁶⁴ Parte dello scritto della Sarfatti apparso sulla «Rivista illustrata del Popolo d'Italia» del mese di giugno è riportato in «La Biennale», a. I, n. 7-8, agosto 1928, pp. 20-21 (le citazioni sono tratte da p. 20); la stessa testata proponeva un'ampia rassegna della critica italiana ed estera. Si vedano inoltre *La preparazione della XVI Biennale*, in «Le Tre Venezie», a. IV, n. 2, febbraio 1928, p. 49; A. Maraini, *La XVI Biennale*, in «Rivista della città di Venezia», a. VII, maggio 1928, pp. 129-133; *L'ordinamento della Mostra*, *ivi*, pp. 134-144; *L'inaugurazione*, *ivi*, pp. 145-148; E. Zorzi, *Come si presenta la Mostra*, *ivi*, pp. 149-154.

⁶⁵ A. Maraini, *L'architettura e le arti decorative alla XVI Biennale veneziana*, in «Architettura e Arti decorative», a. VII, fasc. II, ottobre 1928, pp. 49-65. Cfr. G. Romanelli, *Gli allestimenti delle Biennali nel Padiglione centrale*, in *La Biennale di Venezia, Annuario 1976*. *Eventi del 1975*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1976, p. 793 (pp. 785-837 per l'intero contributo); *Id.*, *Biennale 1895-1972. Allestimento e/o travestimento*, in *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Corner della Reginala), a cura di G. Romanelli, Venezia 1977, p. 14 (col riferimento anche al contributo di Maraini apparso su «Architettura e Arti decorative»); F. Scotton, *Arti applicate...*, cit., p. 128; N. Stringa, *I grandi cicli decorativi...*, cit., p. 137.

⁶⁶ M. Nezzo, *Oggetti e le prime Biennali di Maraini: spunti per una ricerca*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, cit., p. 48.

⁶⁷ Le osservazioni di Ponti, nate come lettera a «Il Giornale d'Italia» in risposta a tre articoli di Piacentini sull'autarchia, sono riportate da R. Giolli, *Esposizioni da salvare*, in «Domus», n. 128, agosto 1938, p. 35.

⁶⁸ *Ibidem*.

Spirito klimtiano

Galileo Chini
Vittorio Zecchin
e la grande decorazione
a Venezia

—
Ca' Pesaro

Galleria Internazionale
d'Arte Moderna, Venezia
31.03 / 8.07.2012

Vittorio Zecchin, (dal ciclo *Mille e una Notte*) *Tripode degli incensi*, 1914 / Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna

MU
VE



Fondazione
Museo
Chini
Venezia

La Primavera di Galileo Chini

Galileo Chini's Spring

"... Mentre attendevo a questo lavoro, venivo pensando a tante cose, diverse nelle loro apparenze, ma consentanee nel loro spirito. Pensavo alle logge fiorite delle città italiane, ai giardini della nostra patria, immenso giardino del mondo, al sole che indora e vivifica, alla luna che inargenta e carezza, alla primavera che allietta questa dolce Venezia quand'essa accoglie gli artisti di tutto il mondo, all'arte, primavera spirituale che eternamente rispunta, e ricordando le ingenue e schematiche figurazioni della nostra arte rusticana, ho dipinto a suo esempio..."¹

La presentazione che Galileo Chini fa del ciclo de *La Primavera*, realizzato per il Salone centrale alla Biennale di Venezia del 1914, tendeva a giustificare l'estrema semplificazione delle rappresentazioni, dovuta alla obbligatoria "estemporaneità" dell'esecuzione. Diciotto pannelli di quattro metri per due, realizzati dall'artista in meno di un mese e per i quali poco era stato anche il tempo di elaborazione ideativa. Il tema scelto era il più semplice possibile, dato lo scarso tempo a disposizione per studiare riferimenti più complessi e dotti che avessero potuto dar vita a immagini più elaborate concettualmente. D'altra parte, il ciclo doveva mantenere il suo aspetto decorativo e non assumerne un narrativo che distogliesse l'attenzione dei visitatori dagli artisti che espongono in quella stessa sala.

Quando Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale, lo incarica di eseguire la decorazione della sala della Biennale veneziana, Chini era da pochi mesi tornato dal Siam, dove si era recato, su invito del Re Rama V, nel giugno 1911.

Dal 1911 al 1913 l'artista fiorentino era stato impegnato a decorare il sontuoso Palazzo del Trono di Bangkok, fatto edificare su progetto degli architetti italiani Annibale Rigotti e Mario Tamagno da quel re che intendeva aprire al gusto occidentale le chiuse frontiere del suo regno in Estremo Oriente.

Il progetto di massima della decorazione Chini lo aveva consegnato a Romolo Bazzoni, secondo di Fradeletto, già a fine dicembre del 1913, ma l'incarico vero e proprio gli fu conferito solo ad aprile del 1914, ponendo all'artista un serio problema di tempi per la realizzazione dei pannelli. Non sappiamo quale livello di finezza questi avessero raggiunto nel momento in cui Chini li trasportò da Firenze a Venezia per ultimarli, ma anche per soprintendere alla decorazione completa del Salone.

Le diciotto tele di lino presentano un sottilissimo strato di preparazione bianca, sul quale si individuano i disegni a matita delle sagome di alcune figure. La pittura è poi realizzata a tempera, con inserimento di numerosissimi elementi a rilievo in stucco, poi ricoperti da fogli dorati e argentei. Lo strato pittorico è sottile e basato su una ristretta gamma cromatica, con predominanza di verde in varie gradazioni, di rosso vivo, di blu e di giallo. Al tutto si aggiungono pennellate di lacca a rifinire².

Questo modo di procedere dà l'idea di quanta esperienza tecnica l'artista avesse acquisito nella grande decorazione eseguita durante il soggiorno siamese.

La presenza di Chini nelle decorazioni d'ambiente delle Biennali di Venezia datava al 1903, quando si decise che le varie sale regionali fossero decorate da gruppi di artisti appartenenti alle singole regioni, ma dando anche seguito alla maggiore considerazione che tante manifestazioni internazionali avevano dato alle arti applicate.

E' certo nell'ambito di questo nuovo gusto per la cura delle ambientazioni che il magistero di Chini si consolida. In questa occasione l'artista lavora alla Sala Toscana³ e realizza il soffitto dipinto con figure alate sorreggenti corone d'ulivo su fondo turchino e oro e un fregio in terracotta lumeggiata d'oro con elementi floreali, testimonianza del prestigio che godeva la sua fabbrica fiorentina "Arte della Ceramica".

Tuttavia, la partecipazione di maggiore successo è per Chini quella della VII Biennale del 1907, per la quale decora, su incarico di Fradeletto, la prima sala internazionale "a tema" mai eseguita nella Biennale, la Sala denominata "L'Arte del Sogno", insieme a Plinio Nomellini, Edoardo De Albertis e Gaetano Prevati⁴.

Chini, che soprintende al gruppo, si riserva di decorare il fregio che corre nella parte alta delle pareti con una teoria di putti danzanti con trombe, nastri e ghirlande, su un fondo blu e anche la pavimentazione in ceramica dell'esedra della sala.

La tecnica usata da Chini in questa occasione risulta estremamente estemporanea e veloce, forse anche per il poco tempo a disposizione. L'artista dipinge direttamente sulla tela di canapa che costituisce il supporto, priva di preparazione, con pochissimi colori e con una pennellata veloce e sommaria che non indugia sui particolari, ma tende a rendere il ritmo d'insieme. La decorazione ultimata riscuote un grande successo e riceve anche un "premio speciale superiore", nonostante le polemiche di alcuni critici.

"... While attending to this work, I was thinking about a great many things, different in their appearance, yet akin in spirit. I thought of the flowering loggias in Italian cities, the gardens of our country, which is the immense garden of the world, the sun that gilds and gives life, the moon's silvery caress, the gentle spring in which sweet Venice rejoices when she welcomes artists from around the world, and art, the ever-returning spiritual springtime, and recalling the naive and schematic representations of our rustic art, I painted following its example..."¹

The presentation written by Galileo Chini of his pictorial cycle *La Primavera*, created for the central Hall of the 1914 Venice Biennale, tended to justify the extreme simplification of the representations, much of which depended on the obligatorily extemporaneous execution of the work. Eighteen panels, each measuring four meters by two, were produced by the artist in less than a month, with just as little time for preliminary planning and drafting. The theme chosen was as simple as possible, given the limited time available to study more complex learned references that could be developed into more elaborate conceptual images. On the other hand, the cycle was meant to have a mainly decorative function and not take on a narrative form that would divert the visitors' attention away from the artists who were exhibiting in the room.

When Antonio Fradeletto, the Biennale's Secretary General, commissioned him to execute the hall decoration for the Venice Biennale, Chini had just returned from Siam, where he had gone in June 1911 at the invitation of King Rama V.

From 1911 to 1913, the Florentine artist had been at work on the decoration of the sumptuous Throne Hall in Bangkok, which was built to a design of Italian architects Annibale Rigotti and Mario Tamagno on commission from the king who wished to open his Far East kingdom to Western style.

According to Fradeletto, Chini submitted the decoration master plan to Romolo Bazzoni late in December 1913, but he was formally awarded the commission only in April 1914, which imposed a very tight schedule for the realization of the panels. We are not given to know what stage of completion Chini had attained when he transported them from Florence to Venice in order to finalize them on site but also to supervise the overall decoration of the room.

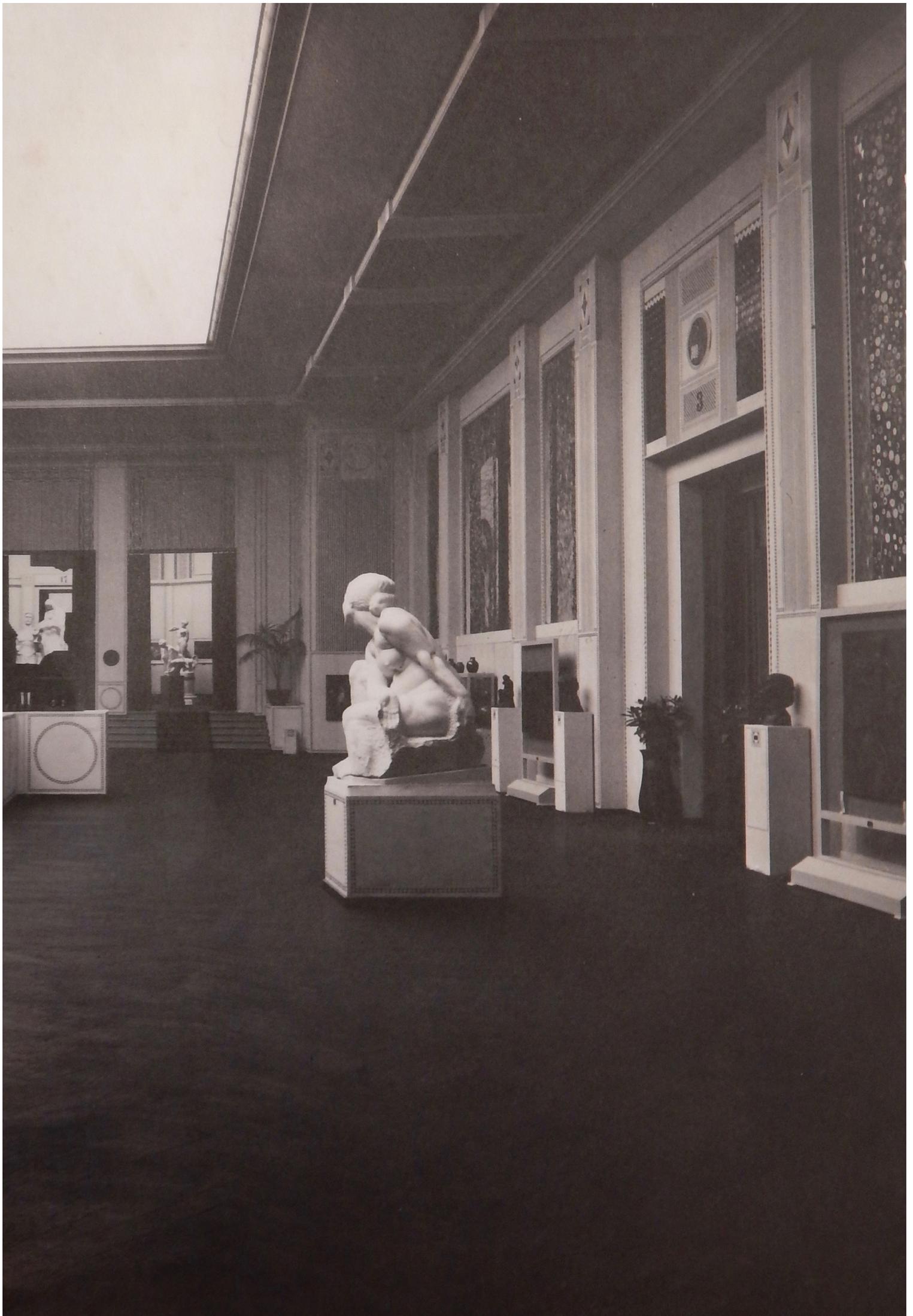
The eighteen linen canvases display a very thin layer of white primer, on which the faint outlines of some figures drawn in pencil can still be detected.

The painting itself is executed in tempera, with the inclusion of many relief elements in stucco, subsequently covered in gold and silver leaf. The paint layer is thin and based on a limited colour palette, with a predominance of green in various shades, together with bright red, blue and yellow. A lacquer finish was then applied by brush strokes². This procedure gives an idea of the high degree of technical expertise in large scale decoration the artist had acquired during his Siamese experience.

Chini's involvement in the interior decoration of the Venice Biennale went back as far as 1903, when it was decided that the various regional rooms should be decorated by groups of artists from the individual regions, while at the same time reflecting the growing consideration that many international events were giving to applied arts. Chini's mastery found its consolidation in this new taste for interior decoration.

On this occasion, the artist worked on the Tuscany Hall³ and created the ceiling with winged figures holding olive wreaths painted against the blue and gold background, and a terracotta frieze highlighted in gold leaf with floral elements, a testimony to the prestige enjoyed by "Arte della Ceramica", his ceramics factory in Florence. However, Chini's most successful participation is the 7th edition of the Venice Biennale in 1907, for which he was commissioned by Fradeletto to decorate the first-ever internationally "themed" hall of the Biennale, the hall called "The Art of Dreams", along with Plinio Novellini, Edoardo De Albertis and Gaetano Prevati⁴. As the group supervisor Chini reserved for himself the decoration of the frieze at the top of the walls displaying a procession of dancing cherubs with trumpets, ribbons and garlands on a blue background, and the floor tiles of the hall's exedra.

The technique used by Chini on this occasion is extremely quick and extemporaneous, perhaps because of the tight schedule he was working on. The artist painted directly on the support hemp canvas, without any priming, using a limited palette and a quick and loose brushwork that does not linger on the details, but tends to flow with the rhythm of the composition. The completed decoration was a great success and received a "special higher award", despite the negative reaction of some of the critics.





Gaetano Chini, *La primavera delle selve*, 1914.
Tecnica mista su tela, cm 400,5 x 208,6.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

E' in questa occasione che il Re del Siam Rama V decide di ingaggiare Chini per la decorazione del proprio Palazzo del Trono di Bangkok. Tra l'altro, nella Sala del Sogno Chini espone anche il suo *Icaro*, esempio di divisionismo filamentoso alla Previati tipico di Chini pittore in questi anni. L'amicizia con Fradeletto porta a Chini un altro prestigioso incarico alla Biennale successiva del 1909, in occasione della quale il pittore decora le otto vele della cupola del Salone d'ingresso del Palazzo dell'Esposizione⁵. Questa volta Fradeletto concede a Chini di realizzare una decorazione permanente a tempera e non effimera come nelle precedenti edizioni, che gli consenta una presenza costante nell'ambito della manifestazione anche negli anni futuri. Chissà quanto fu determinante per questa decisione la volontà di Chini di non dar adito a critiche pesanti da parte di commentatori troppo inclini al perfezionismo, come era stato Ojetti nella passata edizione! Il critico questa volta ha per Chini parole di plauso. Il programma decorativo messo a punto dall'artista in questa occasione diventa estremamente complesso: tre registri sovrapposti, uno superiore con racemi di fiori e putti, uno centrale con storie animate, uno inferiore con i simboli dello scarabeo e finti arazzi. Il tema della parte istoriata è "L'Arte attraverso i tempi", dalle "origini" alla "civiltà nuova"; esso sarà realizzato in ventuno giorni. Con alle spalle questa esperienza di chiara maturità Chini si dispone ad affrontare, a Bangkok, la complessa decorazione dell'*Anantha Samakon*.

Il bagaglio che l'artista portava con sé non era solo quello di un repertorio decorativo ricchissimo, ma anche la capacità di intervenire con soluzioni compositive rapide a sopperire ogni ordine di difficoltà, nonché una velocità di esecuzione a supporto di

It was on this occasion that the King of Siam Rama V decided to commission Chini to paint the decoration of his Throne Hall in Bangkok. Among other things, in the Hall of Dreams Chini had also exhibited his *Icarus*, an example of filamentous divisionism inspired by Previati and typical of Chini's paintings in those years. His friendship with Fradeletto brought Chini to be awarded another prestigious commission at the next Biennale in 1909, for which the painter decorated the eight sections of the dome in the entrance hall of the Exhibition Palace⁵. This time Fradeletto gave Chini the possibility to create a permanent decoration in tempera, one not as ephemeral as in the previous editions, which would guarantee the artist a constant presence at the event in the years to come. It is hard to say how crucial for this decision was Chini's determination not to give rise to heavy criticism from commentators only too prone to perfectionism, as Ojetti had been in the previous edition. This time, the critic had only words of praise for Chini. The decorative scheme devised by the artist on that occasion was extremely complex: three superimposed registers, the upper one displaying scrolling elements with flowers and cherubs, the middle portion containing animated stories, and the lowermost level with scarab symbols and fake tapestries. The theme in the storied portion is "Art through the ages", from the "origins" to the "new civilization": it was completed in twenty-one days. With this experience and the confidence deriving from full maturity, Chini was ready to face his next artistic challenge - the complex decoration of the Ananta Samakon in Bangkok. The heritage that the artist brought with him to Siam was not only a rich decorative repertoire, but also the ability to quickly provide composition solutions to any difficulty that may arise, as well as speed of execution in support of any technique. In Bangkok, the artist was to face an enormous and articulated space and would be called on to capitalize on all the knowledge he had acquired, further developing his skills as an artist decorator. On his return to Italy two years later, he was welcomed back enthusiastically by Fradeletto with an invitation to try his hand again at the decoration of the Venice Biennale, on the wake of his Siamese triumphs. Moreover, the Siam experience had enriched Chini giving him additional capacity to cope with the emergencies dictated by time constraints with a speedup of the pictorial process that visual result. And 'this is probably the meaning of Chini's words in the catalogue presentation of the *Spring* cycle of spring, when he writes, "...recalling the naive and schematic representations of our rustic art, I painted following its example ..." in a sort of understated, self-deprecatory answer to Ojetti's remarks. Time was indeed short, but Chini rose to the occasion and adapted to the emergency. After labouring through thousands of square feet of painting in Bangkok, he saw the execution of those eighteen panels in less than a month not only possible but also a magnificent challenge. Next to the Dome Hall, where his 1909 murals could still be admired⁶, Chini was commissioned to decorate the central Hall intended to showcase the sculptural work of Dalmatian sculptor Ivan Mestrovic. Concurrently, the Biennale also invited Chini to exhibit in his own room, where the artist decided to show his Siamese subjects, first of all the beautiful *Festa Notturna (Night Festival)* and the 1912 *Ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok (Chinese New Year's Eve in Bangkok)*⁷, highly praised by Fradeletto. In addition to the eighteen panels, Chini was also in charge of restructuring the room, punctuating the walls with flat pilasters alternating with Secession-inspired panels decorated with small paintings that echoed the motifs of the larger painted sections. On-site he also completed the work on the eighteen canvases he had probably already sketched in Florence, thus also harmonizing them with the rest of the decoration. Chini had also designed all the furniture for the Hall, from the seats for the public to the bases for Mestrovic sculptures, all custom-made by the Spicciari company in Lucca, as well as



Gaetano Chini al rientro del suo soggiorno in Siam alla fine del 1913

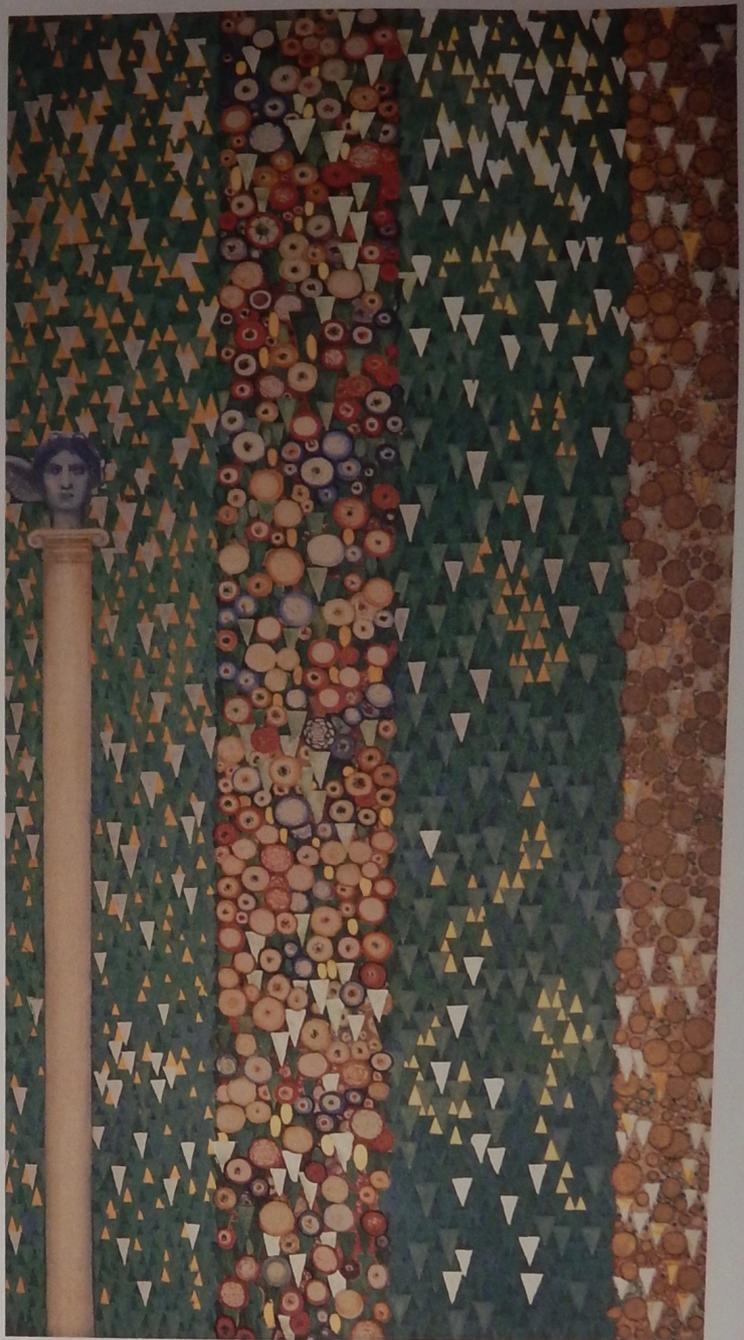
qualsiasi tecnica. A Bangkok l'artista si troverà a fronteggiare uno spazio immenso e articolato e metterà a frutto tutti i saperi acquisiti, sviluppando ulteriormente le sue abilità di artista decoratore. Il ritorno in Italia, dopo due anni, non poteva che essere accolto con entusiasmo da Fradeletto e con l'invito a cimentarsi ancora, dopo il trionfo siamese, a favore della Biennale veneziana. Inoltre, l'esperienza siamese aveva arricchito Chini di ulteriore capacità di far fronte a emergenze dettate dai tempi stretti con una velocizzazione del procedimento pittorico che nulla toglieva a un sicuro risultato visivo. E' questo probabilmente il senso delle parole di Chini quando, nella presentazione in catalogo del ciclo della Primavera, scrive: *ricordando le ingenue e schematiche figurazioni della nostra arte rusticana, ho dipinto a suo esempio....*, quasi a mettere le mani avanti ricordando, lui questa volta, i moniti di Ojetti. Il tempo è certo poco, ma Chini si adatta a questa emergenza. Dopo la palestra di migliaia di metri quadrati di pittura a Bangkok, l'esecuzione di quei diciotto pannelli in meno di un mese gli doveva sembrare non solo possibile, ma anche una magnifica sfida.

Attiguo alla Sala della cupola, dove ancora si potevano ammirare le sue pitture murali del 1909⁶, l'ambiente che Chini doveva decorare era la Sala destinata allo scultore dalmata Ivan Mestrovic. Contestualmente, la Biennale invitava Chini a esporre anche in una propria sala, nella quale l'artista sistemerà i suoi soggetti siamesi, primi fra tutti la bellissima tela con il *Festa notturna. Ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok del 1912*⁷, della quale lo stesso Fradeletto si era innamorato. Oltre che dei diciotto pannelli, Chini si occupò anche di ristrutturare la sala, scandendola con piatte lesene alternate con specchiature di impronta secessionista, decorate anche con piccole tele che riproponevano i motivi di fondo dei grandi pannelli dipinti.

Sul posto portò a termine le diciotto tele, probabilmente già abbozzate a Firenze, potendo in tal modo anche armonizzarle con il resto della decorazione. Infatti, anche tutti gli arredi della sala erano stati ideati da Chini, dai sedili per il pubblico alle basi per le sculture di Mestrovic, realizzati tutti dalla ditta Spicciani di Lucca, ai vasi in ceramica sobriamente disposti a caratterizzare l'ambiente, prodotti dalla manifattura Fornaci di San Lorenzo. La splendida veduta d'insieme della sala rappresentava degnamente il livello al quale poteva giungere l'arte unita all'artigianato e fatta divenire sfondo dell'esistenza e ambiente dell'appagamento del gusto estetico, in linea con i principi ispiratori del secessionismo viennese e del liberty.

Il tema della Primavera è scandito da Chini nei diciotto pannelli, che singolarmente o per gruppi ne delineano una caratteristica. *La fioritura della Primavera italiana (Le ninfe e le fanciulle delle foreste* nella descrizione di Chini, un solo pannello), *La Primavera classica* (in quattro pannelli, il primo dei quali è definito dallo stesso artista *Ninfe e fanciulle nella primavera classica*), *L'incantesimo dell'amore e la primavera della vita* (in quattro pannelli), *La primavera delle selve* (in quattro pannelli), *La primavera che perennemente si rinnova* (in quattro pannelli), *La vita e l'animazione dei prati* (un pannello) sono i titoli che Chini attribuisce alle diverse declinazioni della sua Primavera. L'effetto dichiarato che voleva ottenere dall'insieme era "di suscitare e diffondere in una sala dell'Esposizione un senso di pacata letizia, mediante una pittura decorativa che si fondesse in armonica semplicità e si equilibrasse con un'architettura altrettanto parca. Non soggetti ardui ed astrusi, non quadri! Soltanto gamme e forme di colore e composte tonalità gradevoli; il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana; al pilastro materiale architettonico uno corrispondente di fiori, di foglie, di frutta, di colore aureo od argenteo: questo fu il mio proposito."⁸

Il lavoro pittorico sui pannelli si sviluppa partendo da due cartoni preparatori che fanno da base disegnativa a molte delle figure. Si tratta di uno più grande⁹, che comprende una teoria di figure femminili disposte una sull'altra e inquadrate entro cerchi, che recano su una mano una fiamma e sull'altra un globo includente una scena di maternità o una piccola statua alata. L'altro cartone, di minori dimensioni¹⁰, presenta una sola



Galleo Chini, *La primavera classica*, 1914.
Tecnica mista su tela, cm 400,5 x 213.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Galleo Chini, *La primavera che perennemente si rinnova (particolare)*, 1914.
Tecnica mista su tela, cm 399,5 x 193,3.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

the ceramic vases soberly arranged to highlight the room, produced in the Fornaci kilns at San Lorenzo. The splendid overview of the hall fittingly represented the level art and crafts could attain when working together to create a background for our daily life and an ambiance for the fulfilment of aesthetic taste, in line with the principles of the Vienna Secession and Art Nouveau. The theme of Spring is developed by Chini in the eighteen panels, which, individually or in groups, delineate one of the season's characteristics. *La fioritura della Primavera italiana (The flowering of Italic Spring) (Le ninfe e le fanciulle delle foreste, Forest nymphs and maidens, in Chini's description: one panel), La Primavera classica (Classical Spring - four panels, the first of which is defined by the artist himself as Ninfe e fanciulle nella primavera classica - Nymphs and maidens in classical Spring), L'incantesimo dell'amore e la primavera della vita (The spell of love and the spring of life - four panels), La primavera delle selve (Spring in the woods - four panels), La primavera che perennemente si rinnova (Spring that continually renews itself - four panels), La vita e l'animazione dei prati (Life and animation in the meadows - one panel)* are the titles Chini gave to the diverse aspects of his Spring.

The declared effect that he intended to achieve with this collection was "to inspire and spread a sense of quiet joy in the exhibition hall, using a decorative painting style that could blend in and integrate with the equally spare architecture in harmonious simplicity. No difficult and abstruse subjects, then, no pictures! Only colour ranges and shapes, composed in pleasant shades; the analytic graph of a flower and a leaf similar to that of a human figure; for each material architectural pilaster a corresponding pilaster of flowers, leaves, fruit, gold or silver in colour: this was my intention."⁸

The pictorial work on the panels was developed starting from two cartoons that form the



Gaetano Chini, *La primavera che perennemente si rinnova I*, 1914.
Tecnica mista su tela, cm 399,5 x 193,3
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Gaetano Chini, *La primavera che perennemente si rinnova II*, 1914.
Tecnica mista su tela, cm 400,5 x 200,5
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

figura femminile vestita di veli che sorregge con una mano una fiamma e con l'altra una piccola statua alata. Con questi due cartoni Chini elabora la gran parte delle figure femminili presenti nei pannelli della Primavera, apportando direttamente sulla tela di volta in volta delle modifiche negli atteggiamenti dei volti, nelle posizioni delle braccia, nell'abbigliamento. Altre figure potrebbero essere state tratte da studi degli altri cicli decorativi realizzati da Chini in precedenza, viste le analogie che presentano con il vasto repertorio di immagini di questi.

Intorno a queste figure (tra le quali si segnala una sola figura maschile), l'artista sciorina una fitta, ricchissima e coloratissima iconografia floreale, unita a una ricorrente pioggia di triangoli che, volendo rappresentare la luce che invade dall'alto le selve, si moltiplicano in un caleidoscopico gioco di forme verdi, argentee e dorate. La suggestione dell'insieme sugli spettatori fu grande all'apertura della sala, anche se non senza alcune punte di critica che vi vedevano una interpretazione nostrana della "raffinatissima e deliziosamente artificiosa sensibilità di un Klimt"¹¹. Tuttavia, l'apprezzamento fece sì che la casa editrice Bestetti e Tuminelli pubblicasse prestissimo un cospicuo numero di tavole a colori sia dell'insieme che di alcune inquadrature della vicina cupola dipinta nel 1909. Sia la disposizione dei pannelli nella sala Mestrovic sia i titoli dei singoli pannelli ci sono noti grazie a questa pubblicazione, pionieristica dal punto di vista della stampa a colori, stampa che sappiamo essere stata ritoccata dallo stesso Chini per rendere meglio le gamme cromatiche e per definire il tema nei singoli episodi. Il ciclo della Primavera sarà considerato una delle maggiori

drawing basis for many of the figures. One cartoon is larger⁹ and includes a number of female figures placed one on top of the other and framed within circles, each carrying a flame in one hand while the other holds a globe including a maternity scene or a small winged statue. The second cartoon is smaller¹⁰ and shows a single female figure swathed in veils holding a flame while the other hand carries a small winged statue. Chini created most of the female figures in the *Spring* panels using these two cartoons, and working directly on the canvas to change face expressions, arm positions, or clothing details. Other figures may have been drawn from studies of other decorative cycles made by Chini at an earlier date, given the similarities they present with the artist's vast repertoire of images. The artist surrounded these figures (only one of whom is male) with a closely woven, rich and colourful floral imagery, combined with a recurring rain of triangles meant to represent the light bathing the forest from above that multiply into a kaleidoscopic play of green, silver and gold forms. The evocative quality of the cycle did not fail to impress viewers at the grand opening of the hall, even though the chorus of praise was not universal. Some critics saw it as a local, "homespun" interpretation of "Klimt's refined and deliciously artful sensitivity"¹¹. However, the positive public reaction was enough to prompt the publishing house Bestetti and Tuminelli to print in record time a large number of colour plates of the whole cycle as well as of the sections of the nearby dome painted in 1909. Both the arrangement of the panels in the Mestrovic hall and the titles of the individual panels are known to us thanks to this publication, a pioneering work in terms of colour

realizzazioni del gusto Liberty in Italia, anche se è stato sottolineato come i riferimenti più puntuali dell'artista fossero le decorazioni dell'edizione del 1902 della Secessione viennese, dedicata a un grande della musica, Beethoven, alcuni elementi iconografici di Adolf Böhm e Ferdinand Kolig sono ripresi da Chini, così come l'intero allestimento della sala veneziana può trovare riscontro in quelli realizzati da Joseph Hoffmann. Anche il tema del ciclo, la *Primavera*, rimanda al *Ver Sacrum* degli artisti secessionisti viennesi.¹² Certo la decorazione che Chini intendeva presentare nella Sala della Biennale al suo ritorno dal Siam era un insieme di elementi secessionisti uniti a un sentire classicheggiante tutto italiano, capace di carpire il fascino e la facilità di esecuzione di motivi decorativi orientalizzanti, utilizzati a profusione già nel Palazzo del Trono di Bangkok. Il risultato è di una modernità assoluta, nel segno di un decorativismo leggero, che tuttavia non cade mai nel banale. Terminata la Biennale, le diciotto tele furono trasportate nello studio fiorentino dell'artista in via del Ghirlandaio n. 46, costruito accanto alla sua abitazione e sulla parete esterna del quale Chini volle dipingere una scena della *Primavera* simile a quelle veneziane.¹³ Dallo studio di Firenze, dopo la morte dell'artista nel 1956, le tele trovarono ricovero nella villa di Lido di Camaiore. I quattro pannelli oggi di proprietà della Galleria Nazionale ed esposti al Museo Boncompagni Ludovisi di Roma raffigurano *La primavera classica*, *La primavera delle selve*, *La primavera che perennemente si rinnova* in due pannelli, e rappresentano solo parte dell'insieme, negli anni disperso in varie collezioni private.¹⁴ La loro acquisizione da parte dello Stato nel 1974 dimostra l'interesse dell'istituzione preposta a documentare l'arte contemporanea a testimoniare, nell'ambito delle collezioni pubbliche, i livelli raggiunti dall'arte italiana durante la stagione "modernista".

Note

- Catalogo XI Biennale di Venezia, Carlo Ferrari Editore, Venezia 1914, p. 26. L'intero ciclo è stato oggetto di una mostra realizzata nel 2004 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e documentata dal catalogo *Galileo Chini. La Primavera*, a cura di M. Margozzi, Idea Books, Viareggio 2004. Una parte dei pannelli è stata poi mostrata, sempre alla Galleria nazionale d'arte moderna, nell'ambito della mostra *Galileo Chini. Dipinti, decorazioni, ceramica, teatro, illustrazione*, a cura di F. Benzi e M. Margozzi, Electa, Milano 2006, pp. 23-25; 45 - 46; 155. In questi testi si riassume anche la letteratura critica precedente sull'argomento.
- Sulla tecnica esecutiva delle tele cfr.: S. Neger, M. Rossi Doria, *L'intervento di restauro sui pannelli della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Galileo Chini. La primavera*, cit., pp. 61 - 64.
- Insieme a Riccardo Mazzanti, Francesco Gioli, Vincenzo Giustiniani e Domenico Trentacoste. Cfr. L. Durante, *Galileo Chini: decorazioni e allestimenti per la Biennale di Venezia dal 1903 al 1920*, in *Galileo Chini*, cit., pp. 39-40.
- Cfr. L. Durante, cit., pp. 41-42.
- Ivi, pp. 42-45.
- I dipinti della cupola furono coperti nel 1928 da Gio Ponti per allestire la mostra sull'Arte del Teatro voluta da Margherita Sarfatti e Antonio Maraini, a quei tempi segretario generale della Biennale e furono riportati alla luce in occasione della Biennale del 1986.
- La tela si trova alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze.
- G. Chini in Catalogo XI Biennale, cit., p. 26.
- Cm 427 x 146, matita e china acquarellata su carta da spolvero, conservato presso l'Asac Biennale di Venezia.
- Cm 290 x 180.
- A. Colasanti, *Esposizioni italiane: la mostra internazionale d'arte a Venezia*, in *Emporium*, XL, 1914, p. 22.
- Tale tesi è stata formulata da F. Benzi in *Galileo Chini. Dal simbolismo all'espressionismo psicologico*, in *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, Electa, Milano 2006, p. 23.
- Realizzata insieme all'architetto Ugo Giusti. Deteriorata a causa delle intemperie, la decorazione attualmente non è più visibile.
- Uno dei diciotto pannelli, in realtà venne distrutto dallo stesso Chini all'inizio degli anni cinquanta allo scopo di utilizzare la tela per altri dipinti.

printing, to which Chini himself contributed touching up the chromatic ranges and better define the theme in each episode. The Spring cycle can be considered one of the main achievements of Liberty style (as Art Nouveau is known in Italy), although it has been indicated that the benchmark for the artist was the decoration of the 1902 edition of the Vienna Secession dedicated to one of the greatest composers of all time, Ludwig van Beethoven. Chini seems to have borrowed some of the iconographic elements from Adolf Böhm and Ferdinand Kolig, and the entire layout of the Venetian hall can be seen in the interior design by Joseph Hoffmann. The theme of the cycle, Spring, also refers to the *Ver Sacrum* of the Vienna Secession artists.¹² Surely the decoration Chini intended to present in the Biennale Hall on his return from Siam was a composite of Secession elements combined with a typically Italian classical feel, capable of capturing the charm and ease of execution of the Oriental style decorative patterns the artist had used profusely in the Throne Hall in Bangkok. The overall result is one of absolute modernity, characterized by light-handed decorativism that never lapses into banality. After the Biennale, the eighteen paintings were moved to the artist's studio at 46, Via del Ghirlandaio in Florence, which stood next to his house; on the outer wall of the studio, Chini painted a Spring scene very similar to the Venetian cycle.¹³ After his death in 1956, the paintings were moved from the Florence studio to his summer villa in Lido di Camaiore. The four panels, now part of Galleria Nazionale and exhibited at Museo Boncompagni Ludovisi in Rome, depict *Classical Spring*, *Spring in the woods*, *Spring that continually renews itself* in two panels, and represent only part of the cycle, while the rest is scattered among various private collections.¹⁴ Their acquisition by the State in 1974 demonstrates the interest of the Italian institution in charge of documenting contemporary art in testifying the levels reached by Italian art during the great "modernist" season by displaying it in public museums and collections.

Notes

- Catalogue of the 11th Venice Biennale, Carlo Ferrari Editore, Venice 1914, p. 26. The cycle was dedicated an exhibition in 2004 at Galleria nazionale d'arte moderna in Roma and documented in the catalogue *Galileo Chini. La Primavera*, M. Margozzi, ed., Idea Books, Viareggio 2004. Part of the panels were also displayed, again at Galleria nazionale d'arte moderna, on the occasion of the exhibition *Galileo Chini. Dipinti, decorazioni, ceramica, teatro, illustrazione*, F. Benzi and M. Margozzi, eds., Electa, Milan 2006, pp. 23-25; 45 - 46; 155. These texts also summarize any earlier critical literature on the subject.
- For the technique used on the canvases, see S. Neger, M. Rossi Doria, *L'intervento di restauro sui pannelli della Galleria Nazionale d'arte moderna*, in *Galileo Chini. La primavera*, op.cit., pp. 61 - 64.
- Together with Riccardo Mazzanti, Francesco Gioli, Vincenzo Giustiniani and Domenico Trentacoste. See L. Durante, *Galileo Chini: decorazioni e allestimenti per la Biennale di Venezia dal 1903 al 1920*, in *Galileo Chini*, op.cit., pp. 39-40.
- L. Durante, op. cit., pp. 41-42.
- Ibid., pp. 42-45.
- The dome paintings were covered by Gio Ponti in 1928 to set up the exhibition on the Art of the Theatre commissioned by Margherita Sarfatti and Antonio Maraini, the then secretary general of the Biennale, and they were brought back to light during the 1986 Biennale.
- The painting is now part of the the Modern Art Gallery at Palazzo Pitti, Florence.
- G. Chini, Catalogue, 11th Biennale, op. cit., p. 26.
- 427 x 146 cm, pencil and water coloured India ink on pouncing paper, now in Asac Biennale, Venice.
- 290 x 180 cm, pencil and water coloured India ink on pouncing paper, private collection, Rome.
- A. Colasanti, *Esposizioni italiane: la mostra internazionale d'arte a Venezia*, in *Emporium*, XL, 1914, p. 22.
- The hypothesis was formulated by F. Benzi in *Galileo Chini. Dal simbolismo all'espressionismo psicologico*, in *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, Electa, Milan, 2006, p. 23.
- Created with architect Ugo Giusti. Unfortunately, the decoration is no longer visible as it was badly damaged by the ravages of the weather.
- One of the eighteen panels was destroyed by Chini himself in the early 1950's in order to use the canvas for other paintings.