

# Galileo Chini

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

*a cura di*  
Claudio Spagnol

Marsilio

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

Stefano Protti

Le Gatte sono trent'anni, se di modelli  
che gli presentavano Dall'Oca,  
sono nate in terra

Contrario all'insieme delle lodi che la «critica italiana in corso» e soprattutto il «critico patentato» 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, consuetudine infinita d'invenzioni» assommate a «mala pittura» e «morte». Se dalle pagine del «Corriere della Sera» l'illustre e autorevole penna del menzionato Ojetti aveva già alla fine del mese di aprile del 1909 - l'intervento apparirà del resto ripreso sostanzialmente per intero nelle note critiche all'esposizione stampate presso Treves - incensato il lavoro del «multanime artista» anche per la «chiarezza dei modi» e l'«equilibrio continuo ed armonico» suscitato con una «sobrietà sapientissima» di «vibrazioni di colore» «dure» e «la senza mai perdere di vista l'effetto totale», per converso Soffici veniva colpito da una «trivialità inaspettata di tinte rosse» esaltata da una «fraseologia da callisti indannati», mentre le «membra» apparivano legate «da una costanza precisa che solo divide nevreggiando l'irrealità ceramica della carne dalla zuffa costante dei colori dei fondi dorati e delle linee». Alla «fiamma del colore» e al «rigore dello stile, tanto italiano» veniva contrapposta la rigidità della «Teodora impalata nella sua vestaglia, attornita, geometrica», la quale si diceva somigliasse piuttosto «nelle pieghe dure, maniere 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 Mocha 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». Non meno duro era stato comunque il giudizio apparso su «La Voce» riservato all'opera di Sartorio e alla sua sala «slumacata», colma della «stessa sarabanda di corpi nudi o faticati da velo», 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 retorica, l'accademismo e la superficialità si danno la mano e ballano toreo toreo con la trivialità e la menzogna». 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





DESIGN 1. MUSEUM OF THE METROPOLITAN MUSEUM



DESIGN 2. MUSEUM OF THE METROPOLITAN MUSEUM



DESIGN 3. MUSEUM OF THE METROPOLITAN MUSEUM



DESIGN 4. MUSEUM OF THE METROPOLITAN MUSEUM



«durevoli e degni»<sup>7</sup>. Gli «sforzi, sebbene lodevoli del Chini» – di cui si parlavano 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»<sup>8</sup> –, non bastavano a «conferire la «faraginoso» decorazione della cupola, così come «i smacchi infantili e troppo famigliari dei Cadrolin» 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'Inghilterra».

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 fosse oggi verun altro in Italia nel trovare nuove combinazioni artistiche che allettino gli occhi ed incuriosiscano la mente»<sup>9</sup>, mentre si intratterà 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 1914<sup>10</sup>.

La stampa locale doveva viceversa assestarsi e appiattirsi su di un tepido 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»<sup>11</sup> – e alla bravura del «giovane pittore toscano»<sup>12</sup> nel realizzare l'intera impresa in tempo assai breve, si evidenzia «l'alto interesse del soggetto» e la «visione sfavillante» formata dalla volta<sup>13</sup>. Non si manca comunque di far leva sulla «fastosa civiltà bizantina» e sulla «rade vigoria veneta», oltre che sulle «energie moderne» che «ispirano 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»<sup>14</sup>.

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 dispartatamente per attirare l'attenzione degli spettatori, delle giurie, dei compratori, e cercano di soffocarsi e di deformarsi a vicenda e quasi sempre vi riescono»<sup>15</sup>. Venezia si presentava quindi come una «pinacoteca purtroppo provvisoria dove gli artisti meritevoli d'at-



Galileo Chini, Decorazioni per l'VIII Biennale («Modelli d'arte decorativa»)



V.S.M. Veneti & C., Lampadario su disegno di Napoleone Martinuzzi  
(ex' Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1908.  
Catalogo, 2. edizione), collezione privata

terazione, ognuno nella sua stanza, vi dicono tutto quello che V'hanno da dire con le più espressive opere eseguite in molti anni, difesi da contatti e da contagi, tranquillamente e nobilmente". 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 la 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», 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 Emile Tito 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»; viene ricordato anche l'elogio di Emile Bernard –, non va trascurato di segnalare come il recensore di «Il Marzocco» evidenziasse il lavoro di quest'ultimo soprattutto come «un elemento di magnifica decorazione», mentre l'«immaginoso pittore fiorentino», come lo definiva Angeli, aveva se non altro «riabilitata la pittura toscana moderna dall'accusa tradizionale d'esser povera di colore». 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», mentre si sottolineava, in riferimento ai versi di Fradetto relativi al primo episodio raffigurato nella cupola di Chini, come «il sorriso di una belva, per quanto umana», facesse «sempre l'effetto di una smorfia».

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», 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

pure non nascondere anche qualche legame con parte della produzione figurativa passata per le prime Biennali e ancora ben presente all'inizio del secolo". Differentemente i risultati pittorici di alcuni artisti veneti, come accade per Tito con *La nascita di Venere* «d'une belle couleur nacrée» esposta nel 1903, parevano risentite del resto degli influssi simbolisti tedeschi di Max Klinger e di Arnold Böcklin non meno dei modelli dell'iconografia pompeiana trionfante alla Bougeteau". 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», 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 [...] consimile» e «un senso nuovo di vita augusta e leggiadra» - «soffermandosi a elogiare i sapienti accostamenti delle stoffe, dei velluti e dei ricami» e andando a delineare un gusto ancorato sempre alle esigenze rappresentative dei *Salotti*". Di modelli non molto distanti pareva anche giovare lo stesso Tito nelle languide e conturbanti figure accosciate che comparivano in quadri di soggetto allegorico come *La sorgente* e *La perla*, esposti nella mostra individuale del 1914 e illustrati puntualmente nel catalogo". Nella stessa occasione Diego Angeli presentava la mostra di Sartorio e la sala numero venti veniva riservata all'arte del ferro battuto di Umberto Belfotto (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 Zaniol e Toldo per i cuoi)". Per la nuova decorazione del salone centrale si puntava l'attenzione sul tema della «primavera spirituale che eternamente rispunta», come veniva scritto ancora in catalogo", 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 pure venissero comperati dal re), e dalla baronessa Treves de Bonfil, a decretare una certa fortuna e felicità esecutiva, mentre Margherita Sarfatti Grassini entrava in possesso di un vaso e lo stesso Chini si procurava acqueforti di Latenay e di Giuseppe Graziosi". L'ultima Esposizione dell'anteguerra pareva segnare nelle voci di certa critica una qualche ripresa e sulle pagine di «Il Marzocco» si



Gino Piretti, La Sala della Rononda («La Biennale», t. n. 28 agosto 1909), collezione privata



lodava ampiamente il superamento dell'«incubo della retorica industriale della decima biennale» – il riferimento era scoperatamente indirizzato al modesto ciclo venezianeggiante di Pieretto Bianco<sup>10</sup> –, sostituito da una scelta, aggraziata e semplice architettura improntata nei toni del bianco e dell'oro e unita a una decorazione «volubile e «graziosa», basata in definitiva su di una «scelta di motivi stilisticamente italiani»<sup>11</sup>. 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 siamesi»<sup>12</sup>. Il giudizio del recensore, differentemente da quanto aveva notato nello stesso anno Diego Angeli parlando dell'Esposizione romana<sup>13</sup>, 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?»<sup>14</sup>. 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»<sup>15</sup>, in cui ricevere artisti e pubblicisti e trattare le vendite, oltre che di adattare convenientemente la struttura e le decorazioni del salone centrale<sup>16</sup> 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 lire<sup>17</sup> –, 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 prezzi<sup>18</sup>. 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 rispondessero più ai criteri della ornamentazione moderna», si offriva di sostituirli con delle «decorazioni murali meglio intonate all'ambiente» e oltre tutto di attuare il lavoro gratuitamente<sup>19</sup>.

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» – a mettere il suggello 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 Veneto<sup>20</sup>. 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 mestiere<sup>21</sup>. Sul l'apparato della cupola non sembra soffermarsi invece più alcuna osservazione critica, mentre le decorazioni continueranno a essere menzionate nei cataloghi ufficiali sino al 1926<sup>22</sup>.

Nell'osservato e generale «spirito retrospettivo» che informava per mezzo delle scelte espositive le Biennali del primo dopoguerra<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup>. In tale contesto il «riformato»<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup>, lasciate invece alle soluzioni di Marcello Piacentini nel salone<sup>27</sup>. 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'«armoniosa sintonia» delle superfici liberate da «ogni facile soluzione decorativa» e raccolte «nella religiosa austerità di un tempio». Lo stesso Alberto Zaffini 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 loggia «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<sup>17</sup>. 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 commessioni 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 «tapestiere» fatte di «carte, lino, oro o seta» e sovrapposte alla «nuda struttura», alla «pelle stessa» dell'edificio<sup>18</sup>.

Se appare assodato che nell'intervento di Ponti si dovessero evidenziare i segni di un radicato mutamento, sottolineato pure da Maraini<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>.

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»<sup>21</sup>. 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 eternandole come ornamento «petenne, splendente e significativo»<sup>22</sup>.

Il si veda V. Trione, *Dietro le arti. Architetto, Infiltri, critici d'arte*, Torino 1992, dove si annota: «A differenza del Papusi del *Corpuscolo dei Musei*, che sfida i "moderni", egli condurrà contro personalità vive e molto influenti – da Ojetti a Chiari – non per puro spirito conciliante, ma per introdurre, sbarco da ogni forma di ottusa intimità, valori altri, e per dichiarare inoltre aperte le discussioni verso l'Europa» (ivi, pp. 209-210).

<sup>17</sup> A. Soffici, *Esposizioni e musei*, ..., cit., p. 211.

<sup>18</sup> U. Ojetti, L'Esposizione di Venezia, in «Corriere della Sera», 4, 14, n. 211, 24 aprile 1928. Il brano relativo al lavoro della cupola è pubblicato nuovamente in Galileo Chiari (1871-1940), catalogo della mostra (Borgo San Lorenzo, Biblioteca Comunale – palazzo del Podestà), Borgo San Lorenzo 1975, p. 40; F. Benati, *Galileo Chiari affreschista e decoratore*, in Galileo Chiari, *Disegni, decorazioni, cronache: opere 1892-1922*, a cura di F. Benati, G. Cabanillo Geronzi, Milano 1988, pp. 24-25.

<sup>19</sup> U. Ojetti, *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1928. Note critiche*, Milano 1928, fasc. II, pp. 6-7.

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> A. Soffici, *Esposizioni e musei*, ..., cit., p. 212.

<sup>22</sup> Ivi, p. 214.

<sup>23</sup> Ivi, p. 213.

<sup>24</sup> Ivi, p. 213.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 213-214.

<sup>26</sup> Ivi, p. 214.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 214-215.

<sup>28</sup> A. Severi, *Notizie del Veneto. 722 Esposizione internazionale d'arte a Venezia*, in «L'Arte», 4, 101, 1928, p. 294.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem. Sulla questione delle arti applicate alla Biennale cfr. F. Scovron, *Arti applicate. La fondazione e il padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I pensieri del gusto*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 123-128; G. Bianchi, *Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative venetiane*, in *Donazione Eugenio De Venetia*, a cura di G. Dal Canton, E. Dal Cado, Venezia 2005 (= *Quaderni della Donazione Eugenio De Venetia*, 14), pp. 87-90.

<sup>31</sup> V. Pica, *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. I. Le mostre individuali di Bernard Ziss e Ansh*, in «Esposizioni», vol. 100, n. 171, luglio 1928, p. 98 (pp. 96-98 per l'intero contributo). Sul rapporto tra Pradelleto e la Biennale si veda la parte seconda del volume di D. Cecchi, *Le «Voci» di Venezia. Antonio Pradelleto e l'organizzazione della cultura tra Otti e Novecento*, Padova 2004, pp. 81-82.

<sup>32</sup> V. Pica, *Arti e contemporanei. Albert Bernard*, in «Esposizioni», vol. 101, n. 176, agosto 1928, pp. 81-82.

<sup>33</sup> Mentre si mangiava l'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Un primo sguardo alle Mostre, in «Gazzetta di Venezia», 4, 113705, n. 211, 24 aprile 1928.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> VIII Esposizione Internazionale d'Arte, 101, 4, 113705, n. 211, 24 aprile 1928.

<sup>36</sup> Ibidem. Si veda anche il giudizio di A. Stella, *Fuori di Quadro? Critica-polemica dell'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1928*, il quale, pur lodando il «staccato immediato della colorazione» e l'ampia «strumentazione cromatica», biasimava il «genio confusionario» della zona intermedia e l'eccessivo ricorso agli usi «spia che non convertono 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 Chiari e l'architettura veneziana, si deve rimandare a quanto scritto in L. Berolano, *Sulla cupola «ritornata alla luce» come Galileo Chiari «le doni» a Venezia» nel 1928*, in *312 Esposizioni Internazionali d'Arte. La Biennale di Venezia arte e scienza. Catalogo generale 1988*, Venezia-Milano 1988, pp. 21-26, dove manca tuttavia ogni riferimento archivistico preciso.

<sup>37</sup> U. Ojetti, L'Esposizione di Venezia, 18.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Id., L'Esposizione di Venezia. *Primo italiano*, in «Corriere della Sera», 4, 14, n. 211, 20 aprile 1928.

<sup>40</sup> Si veda in proposito S. Frattini, *Rivista municipale di un accanto alla Biennale*, in «Venezia illustrata», n. 48, 1928, pp. 101-108.

<sup>17</sup> A. Soffici, *L'esposizione di Venezia*, 3, in «La Voce», 4, 1, n. 47, 4 novembre 1928, 192 in M. Soffici, *Esposizioni e musei. Scritti sull'arte*, Firenze 1991, p. 212.

<sup>18</sup> N. Barbantani, *Biennale, Venezia 1928*, p. 24.

<sup>19</sup> A. Soffici, *Esposizioni e musei*, ..., cit., p. 211. Per questi aspetti dell'attenta critica di Soffici





della sua attività teatrale della sua decorazione. Si pregò allora il Chiari, amico della nostra legge, di inviare i propri pareri e consigli le pareti e di chiedere una modificazione alle norme per far emergere un luogo esemplare che armonizzasse con le opere da esporre. Dalla scelta si apprezzò come il lavoro di miglioramento per la modifica delle strutture, approvato dalla ditta Emilio Nobile, amministrato a lire 6.064,40 e che la decorazione pittorica Casè a tale data ogni lavoro pronto per l'inchiesta opera del Chiari e dei suoi collaboratori.

<sup>12</sup> In quest'anno, lettera intestata dell'ingegnere capo del Comune di Venezia datata 12 marzo 1928 in cui si comunicavano i preventivi di spesa per il restauro della Sala xxxix sullo scopo di abbellire e semplificare l'uso dell'Esposizione (alla lettera «as», per lire 3.200) e per la sistemazione della sala stessa ad uso Ufficio (alla lettera «bs», per lire 7.000).

<sup>13</sup> In Architetture di Bassano del 17 marzo.

<sup>14</sup> In Architetture di Bassano su carta intestata, sempre del 17 marzo 1928, con allegata l'ordine manoscritto della ditta Giuseppe Mellini, 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 l'intervento del commissario regio all'operazione, faceva del resto notare come l'offerta della ditta si inserisse «più che una committenza, considerando che «spogli specchi esistevano a suo tempo, all'Esposizione del 1.200 l'anno». La conferma dell'esecuzione dei lavori alle pareti da parte di Chiari compare in *107. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928. Catalogo*, 2ª ed., Roma-Milano-Venezia 1929, p. 17, dove figura nuovamente per il momento al zero del inventario.

<sup>15</sup> G. Danerini, *Ritorni*, in «Il Mattino», 4. 1927, n. 8, 11 febbraio 1927.

<sup>16</sup> *Id.*, *Una mostra a Venezia II - Le mostre individuali*, *ibid.*, 4. 1927, n. 21, 30 maggio 1927. L'opera di Nonelli menzionata da Danerini veniva elencata in catalogo al primo posto tra le quarantasette presenti (107. *Esposizione Internazionale d'Arte*... cit., pp. 18-19, 101, 1-42), mentre relativamente alla decorazione pittorica di Chiari - «simonizzazione col carattere dell'antichità e con l'indole delle opere raccolte» - si sottolineava l'esaltazione «delle forze combinate, datate nell'azione, ma insieme serene e confuse nel sacrificio e nella simonia» (*ibid.*, p. 48).

<sup>17</sup> N. Struga, *I grandi stili decorativi*... cit., p. 127, il quale rileva uno scoperto cit. in *La glorificazione dell'Artismo* e la figura reale della quinta vela, mentre altre tangenze si possono trovare con i modi della terza vela.

<sup>18</sup> Nella seconda edizione del catalogo del 1928 si dà anche notizia del lampadario di vetro anziano su disegno di Martinuzzi eseguiti dalle maestranze della V.S.M. Venini & C. (107. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928. Catalogo*, 2ª ed., Venezia 1928, p. 114 p. 116 dalle illustrazioni).

<sup>19</sup> A. Tabba, *Suggestioni di modernità attraverso le Biennali veneziane degli anni Venti: le retrospettive di pittura italiana dell'Ottocento*, in *Donazione Eugenio Di Venozia*, 19, pp. 64-71.

<sup>20</sup> G. Danerini, *Una Esposizione italiana. La 107 Biennale di Venezia*, in «Il Mattino», 4. 1927, n. 20, 11 maggio 1927. Nella stessa Esposizione anche G. La Salera e 21 alle Biennali veneziane, *ibid.*, 4. 1927, n. 21, 16, 1 settembre 1927.

<sup>21</sup> G. Danerini, *Una Esposizione italiana*... cit.

<sup>22</sup> U. Nebbia, *La 107. Esposizione Internazionale d'Arte Venezia 1928*, Milano-Roma 1928, p. 1.

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 4. Una immagine del caffè progettato da Brenno Del Giudice per la 107 Biennale veneziana compare tra le tavole pubblicate da M. Piacentini, *Architetture d'Oggi*, Roma 1929.

<sup>24</sup> A. Zanini, *Architettura e arte decorativa*, in «La Biennale», 4. 1927, n. 7-8, agosto 1927, p. 11-12, pp. 11-14 per l'intero articolo. Conosciamo positivamente l'arrivo migliorato nella sua semplicità ed «eccentricamente caratterizzato» dalle tende sciarlate e dai «spendili» lampadari R. Calini, *La 107 Biennale di Venezia*, in «Emporium», 101, 1928, n. 404, maggio 1928, p. 164, mentre la presenza delle tele erano che «sostituiscono i soprapavimenti veneti bastanti, così come l'intera operazione», da A. Fradello, *L'arte nella vita*, Venezia 1929, p. 90, nota 1. Dal catalogo delle Esposizioni si ricava invece che nelle sale 22, 23 e 24 erano nel 1924 molte delle Industrie Seniche Nazionali Guido Ravasi di Como - presente nella sala 1 però due anni dopo - e di Fontana, mentre nel 1927 figuravano negli ambienti della mostra nell'arte del teatro quelle di Robelli su disegno di Guido Cabreto (107. *Esposizione Inter-*

*nazionale d'Arte della Città di Venezia 1924. Catalogo*, 1ª ed., Venezia 1924, pp. 78, 80, 107, 117. *Esposizione Internazionale d'Arte*... cit., p. 26, 117. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1928. Catalogo*, 1ª ed., Venezia 1928, p. 26). I lavori relativi ai lavori di costruttivo, trasformazione, adattamento e manutenzione dei locali del palazzo veneziano riportati in un preventivo conservato in archivio, *Pubblica Istruzione*, vol. 21/2 (documenti del 10 settembre 1928 e 30 marzo 1928, 1928, 1928), si raccomandò la massima economia, apponendo occorrenza la preventivata spesa di lire 495.000. Per la cupola di Ponte Magno indicò 60.000 lire, 30.000 per la sala di ritroso di Del Giudice, 70.000 per il soffitto di Piacentini e 10.000 per il nuovo ufficio seniche. A questo si sommarono 15.000 lire necessarie ai lavori di Chiari, Chiari, Torres, Polizzi, mentre per la trasformazione di diverse sale era prevista una spesa che andava dalle 5.000 (sala 18) alle 60.000 lire (sala 18, 22, 23, 24) oltre 20.000 lire servivano per le sale 27 e 28. Un generico rinvio al catalogo dell'888, relativo alla commissione compare in L. Bertoldo, *Sulle cupole stabilite alla Biennale*... pp. 25, 27.

<sup>25</sup> Parte dello scritto della Stefani apparso sulla «Rivista illustrata del Popolo d'Italia» del mese di giugno e riportato in «La Biennale», 4. 1927, n. 7-8, agosto 1927, pp. 10-21 (le citazioni sono tratte da p. 20); la stessa tenuta prospettava un'ampia rassegna della critica italiana ed europea. Si vedano inoltre *La preparazione della 107 Biennale*, in «Le Tre Venezie», 4. 1927, n. 2, febbraio 1927, p. 48; A. Maraini, *La 107 Biennale*, in «Rivista della città di Venezia», 4. 1927, maggio 1927, pp. 129-131; *L'ordinamento della Mostra*, *ibid.*, pp. 124-144; *L'organizzazione*, *ibid.*, pp. 141-142; E. Zevi, *Come si presenta la Mostra*, *ibid.*, pp. 142-154.

<sup>26</sup> A. Maraini, *L'architettura e le arti decorative alla 107 Biennale veneziana*, in «Architettura e Arti decorative», 4. 1927, fasc. 20, ottobre 1927, pp. 49-61. Cf. G. Romanelli, *Gli allestimenti delle Biennali nel Padiglione centrale*, in *La Biennale di Venezia. Annuario 1928. Eventi del 1928*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia 1928, p. 707 (pp. 706-812 per l'intero contributo); *Id.*, *Biennale 1904-1922. Allestimenti e/o restaurazioni*, in *Opere e anni di allestimenti alla Biennale*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Corner della Regina), a cura di G. Romanelli, Venezia 1977, p. 14 (con riferimento anche al contributo di Maraini apparso su «Architettura e Arti decorative»; F. Scattori, *Arti applicate*... cit., p. 128; N. Struga, *I grandi stili decorativi*... cit., p. 127).

<sup>27</sup> M. Nicosi, *Otto e le prime Biennali di Mosca: spunti per una ricerca*, in *Donazione Eugenio Di Venozia*, cit., p. 48.

<sup>28</sup> Le osservazioni di Piretti, tutte come lettera a «Il Giornale d'Italia» in risposta a tre articoli di Piacentini sull'autarchia, sono riportate da R. Gioli, *Esposizione di salute*, in «Domus», n. 107, agosto 1927, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibidem*.