

LA TECNICA DELLE PITTURE DI GALILEO CHINI PER LA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1907

Carla Bertorello

Restauratrice C.B.C. Conservazione Beni Culturali Soc. Coop.
Viale Manzoni, 26 - 00185 Roma
Tel. 0670495282 e-mail: c.bertorello@cbccoop.it

In occasione dell'importante retrospettiva dedicata all'opera di Galileo Chini, allestita a Roma nel 2006 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il gruppo di lavoro di cui faccio parte è stato incaricato di effettuare un intervento di restauro su sedici dipinti della Fondazione la Biennale di Venezia.

Si trattava di due opere realizzate nel 1907 per la Sala *L'Arte del Sogno*, e di quattordici pannelli del 1920 sul tema della *Glorificazione della Guerra e della Vittoria* per la sala Nomellini, sempre per la Biennale¹.

I lavori, diretti da Mariastella Margozzi per la Galleria e da Lia Durante per la Fondazione, seguivano un altro interessante intervento effettuato su cinque pannelli appartenenti al ciclo della *Primavera*, dipinti per la Biennale di Venezia del 1914 e già presentati in mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 2004². La fortunata circostanza ha consentito di esplorare l'opera dell'artista, le tecniche ed i materiali usati per la realizzazione delle sue vaste imprese decorative ed anche di individuare le innovazioni tecniche adottate nel corso degli anni, al fine di perseguire risultati estetici diversi e di volta in volta più attinenti alle modificazioni del gusto cui andava plasmando la sua opera. La collaborazione con la Biennale, per la sua durata, è destinata a caratterizzare una buona parte della produzione artistica di Galileo Chini: parteciperà infatti alla rassegna per un ventennio, con cadenza pressoché regolare dal 1901, anno in cui presenta *La quiete*, al 1920. Nelle varie edizioni cui prende parte l'artista avrà il compito di allestire le sale espositive, di progettare le decorazioni, per cui utilizzerà spesso vasti teleri, ma anche di fornire i disegni per ceramiche decorative ed arredi. A Venezia e in altre importanti sedi internazionali si affermerà come precursore e tra i maggiori interpreti del liberty italiano.

Chini opera a cavallo tra i due secoli e la sua ricerca formale risente fortemente di quella temperie culturale. Nato a Firenze nel 1873, si afferma soprattutto come decoratore e agli esordi della sua formazione si distingue nel restauro integrativo, cui si dedica con successo a Firenze, ma anche in Umbria, fino alla fine dell'800. E' probabile che a

questa esperienza debba un tributo di conoscenze tecniche, messe poi a frutto nell'esecuzione delle sue opere pittoriche, soprattutto nelle decorazioni murali e nelle vaste imprese decorative su tela³.

Argomento specifico di questa comunicazione è la decorazione del fregio per la Sala *L'Arte del Sogno*: nel 1907, anno dell'incarico, Chini viene chiamato alla Biennale da Antonio Fradeletto, per allestire la prima Sala internazionale a tema nella Storia della Biennale. L'artista toscano, con Nomellini, dovrà soprintendere tutte le fasi dell'allestimento; si incaricherà di dipingere il fregio, che deve svolgersi tutto intorno alla sala, e di realizzare la pavimentazione in gres. Del fregio, smembrato a conclusione della rassegna, si conservano, presso la Fondazione La Biennale a Venezia, solo due pannelli. Vi sono rappresentati putti danzanti e musicanti che reggono ghirlande e nastri; sullo sfondo la laguna, transiti di nubi nel cielo ed il gonfalone della città che si gonfia al vento.



Galileo Chini, *Putti con nastri e ghirlande*, 1907

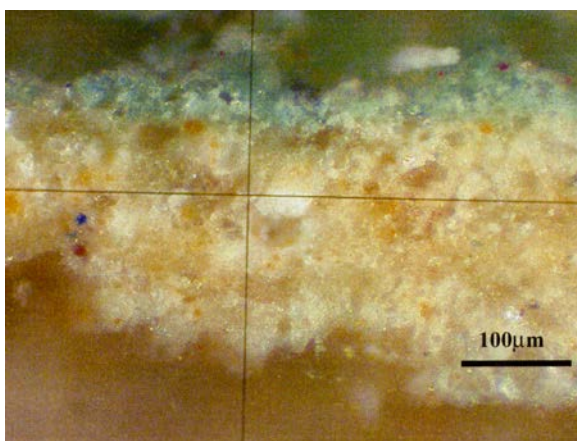
Per la realizzazione dei pannelli, che misurano cm 116x404, Chini utilizza materiali tradizionali; la fibra della tela (densità trama-ordito 6x7/cm²) è stata identificata come lino⁴.



Verso della figura precedente, è visibile la giunzione orizzontale della tela ed il telaio di restauro

La tela è giuntata orizzontalmente con una fascia nel lato inferiore alta 20 centimetri, che corrisponde sul recto alla linea di orizzonte del dipinto. Sul verso si nota che la preparazione fuoriesce dalla trama della tela, marcando degli elementi verticali diversi dagli attuali montanti del telaio, il che suggerisce l'impiego di una particolare struttura di sostegno in fase di esecuzione. Il telaio, non originale, deve quindi essere stato predisposto al momento della rimozione dei pannelli dalla sala espositiva o in un restauro successivo. La struttura è in legno di abete, ha due montanti verticali ed è dotata di sistema di espansione angolare.

Le tele risultano preparate con un impasto bianco-avorio, costituito da bianco di Bario, bianco di Zinco e scarse ocre gialle e rosse, miscelati con un legante proteico, identificato come colla di bue. Sembra pertanto una preparazione composta appositamente e non un appretto di formulazione industriale, come si cominciava ad usare già a partire dalla fine dell'800.



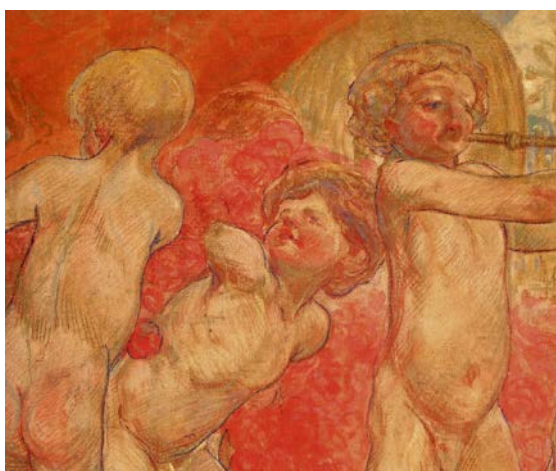
Galileo Chini, *Putti con nastri e ghirlande*

Campione prelevato sullo sfondo, si è evidanziato a partire dal basso: tracce della tela; strato di preparazione giallo chiaro a base di bianco Sangioanni, bianco di Bario, bianco di Zinco e ocre gialle e rosse; pellicola pittorica verde pallido a base di bianco di Bario e verde Veronese.

Non vi è evidenza di un disegno preparatorio trasposto o diretto; la formazione di decoratore di Chini non lascia dubbi sulla conoscenza da parte dell'artista dell'uso dei cartoni, ad esempio traforati, per impostare disegni di grande formato. Del loro impiego si è trovata traccia ad esempio nel ciclo della *Primavera*, nel pannello *L'incantesimo dell'amore e la primavera della vita* e *La Primavera che perennemente si rinnova I*, dove sono riportati a spolvero l'albero di pesco e una figura in alto a destra. In tutto quel ciclo, d'altronde caratterizzato da campiture di colore date per trasparenza, affiorano consistenti tracce della matita, usata per segnare il limite delle figure, delle partiture architettoniche e geometriche. Nei pannelli per la sala dell'Arte del Sogno una maggiore

corposità della pellicola pittorica non lascia intravedere alcun segno apprezzabile, forse altrimenti riconoscibile con metodi di indagine quale la riflettografia infrarossa. Tornando al fregio con Putti, le stesure pittoriche sono eseguite con colori temperati con una proteina, costituita da colla animale, a conferire un aspetto opaco e corposo, quasi di pittura murale, alla superficie dipinta. Che l'effetto fosse voluto è confermato anche dall'assenza di una verniciatura finale, ed è perfettamente consono alla funzione del fregio posto alla sommità delle pareti, racchiuso entro cornici probabilmente di legno, ma a fingere decorazioni in stucco.

La pittura è data per campiture ampie, nelle stesure di base; il chiaroscuro e il modellato di putti e ghirlande è dato dalla sovrapposizione di segni di colori contrastanti, realizzati con terre rosse, gialle e verdi. Il colore, dato quasi asciutto, conferisce ai tratti un aspetto come di pastello sfregato su una superficie ruvida. Il contorno delle figure è ripreso a tratti con linee sinuose, spesso continue, di colore blu intenso.



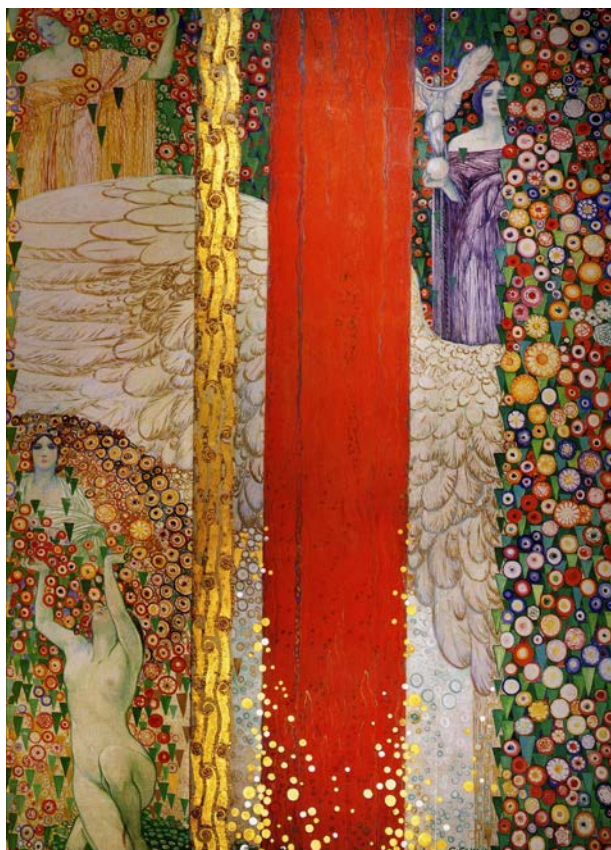
Dettagli dei pannelli con *Putti e ghirlande*, si nota il modo di condurre la pittura e di mettere in evidenza i contorni

Nella tavolozza del pittore, tra i colori identificati per via analitica, si sono riconosciuti, oltre al bianco di Zinco e di Bario, le ocre gialle e rosse, il verde Veronese, il bianco Sangioanni e l'oltremare artificiale. Il fatto che sia stata impiegata come tempera una colla animale fa supporre che i colori siano stati preparati ricorrendo a pigmenti puri, poi miscelati col legante scelto, e non a colori di tipo industriale, già confezionati e pronti all'uso. Questa ipotesi, benché assai probabile, necessiterebbe di ulteriori verifiche di natura documentaria, relative ad esempio alle forniture di materiali artistici; resta il fatto che Chini, a dispetto di una tavolozza che sfrutta le possibilità di colori

sintetici, disponibili sul mercato, preferisce, in questo caso, rifarsi alla tradizione per quanto concerne la preparazione delle tele e dei colori. La scelta è solo apparentemente in contrasto con la grande estensione delle superfici da coprire e il tempo a disposizione per realizzarle, spesso assai ridotto⁵.

Anche nel 1914, per il grande ciclo della Primavera, Chini ricorrerà ad una tecnica di tipo tradizionale, probabilmente ad olio, introducendo però elementi di modernità nella preparazione delle diciotto grandi tele, alte tutte quattro metri e di larghezza variabile, uguale o di poco superiore ai due metri.

Chini, di ritorno dal Siam, dove aveva soggiornato dal 1911 al 1913, ottiene, ancora da Fradeletto, l'incarico di decorare il salone centrale della Biennale, il grande ambiente destinato ad ospitare le sculture dell'artista Ivan Mestrovic⁶. Ancora una volta il tempo per la realizzazione del progetto e delle sue decorazioni è proibitivo; quando l'incarico è reso operativo, manca poco più di un mese all'apertura della rassegna⁷. Il metodo operativo da mettere in atto deve consentire di lavorare con la maggiore prestezza possibile.



Galileo Chini *La Primavera che perennemente si rinnova I e II*, 1914

Sui cinque pannelli da noi restaurati si è potuto constatare che la tela di lino, piuttosto fitta (rapporto trama-ordito 11x11 cm²), è apprettata con una preparazione di tipo industriale, a base di biacca⁸. Le grandi campiture monocrome che caratterizzano alcuni dei pannelli potrebbero essere state realizzate sfruttando un legante proteico ed olio, ma le rapide pennellate che costruiscono le monumentali figure allegoriche, le cascate di fiori, cerchi, triangoli, sono realizzate con olio, spesso molto diluito, probabilmente con trementina, quasi fosse una stesura ad acquarello.



La Primavera che perennemente si rinnova II,
dettaglio del manto



La Primavera che perennemente si rinnova I,
macrofotografia

Il disegno per le grandi figure e le partiture architettoniche deve essere stato riportato sulle tele da cartoni, mentre i margini verticali degli ampi spazi variamente decorati sono stati tracciati con matita e riga, prendendo dei punti di riferimento. Molte tracce di grigio traspaiono infatti sotto gli strati di colore più trasparenti.

Caratteristico di tutto il ciclo decorativo è l'uso di uno stucco a rilievo e di lamine metalliche. Lo stucco sottolinea le volute dei capitelli e le scanalature delle colonne, i profili di cerchi e triangoli, le volute di alcune lesene; l'impasto è costituito da carbonato di calcio (calcite) con bianco di zinco, biacca e solfato di calcio. Le lamine metalliche sono d'oro, di alluminio a fingere l'argento, mentre le campiture bronzee sono ottenute con polveri⁹.



La primavera delle selve, dettagli dei rilievi in stucco e delle lamine dorate

Per questa vasta impresa decorativa sembra quindi che Galileo Chini si rivolga a prodotti commerciali, pronti per l'uso, solo per le preparazioni delle tele, con il probabile intento di far fronte, con sistemi sempre più rapidi, alla gran mole di lavoro da eseguire in così poco tempo. La grande esperienza artigianale maturata in gioventù, come decoratore e restauratore, con lo zio paterno e con Giuliano Amedeo Buontempo, nonché la frequentazione della Scuola libera di nudo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, ne fanno un profondo conoscitore delle tecniche tradizionali della pittura. E' quindi probabile che pigmenti e leganti fossero di volta in volta scelti, nella vasta gamma delle possibilità della bottega, in funzione dell'opera da realizzare e dei risultati estetici da ottenere. Non va dimenticato che negli stessi anni, nella Fornace di San Lorenzo, di cui Galileo fu direttore artistico dal 1906 al 1920, si abbandonavano le tonalità pastello e si prediligevano per le realizzazioni in ceramica....*colori molto più decisi con grande prevalenza di blu, rosso, verde e ocra. Sono in definitiva gli stessi colori che in questo stesso periodo Galileo usa nella sua intensa attività di affrescatore, vivacizzati anche dalla copertura a lustri metallici*¹⁰.

Su queste linee di ricerca si potrebbe approfondire il tema della tecnica impiegata da Galileo Chini per la sua vasta opera pittorica, non trascurando di esplorare il materiale dei numerosi archivi privati che conservano carteggi e lettere, per indagare la reciproca

influenza tra le numerose arti praticate da Galileo Chini, avviando eventualmente un progetto di indagini mirate.

¹ I restauri sono stati curati, per la C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma, da Carla Bertorello e Rosanna Coppola. Cfr. C. Bertorello, *Intervento conservativo e di revisione estetica di sedici dipinti di Galileo Chini*, in Lia Durante (a cura di), *Restauri. Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, ASAC, Venezia 2006, pp. 70-75.

² Mariastella Margozi (a cura di), *Galileo Chini La Primavera*, Idea Books 2004.

³ Per la biografia dell'artista e le vicende che lo legarono alla Biennale di Venezia si veda Lia Durante *Galileo Chini alla Biennale di Venezia*, in *Restauri. Galileo Chini e altre opere della collezione permanente*, cit., pp. 22-31; Mariastella Margozi, *La Primavera di Galileo Chini alla Biennale di Venezia del 1914*, pp. 9-21 e Giulia Grosso, *La vita di Galileo Chini*, pp. 23-32, in *Galileo Chini La Primavera*, cit.

⁴ Le indagini scientifiche per l'identificazione delle sostanze organiche, delle fibre della tela di supporto e di alcuni pigmenti, sono state curate da R. & C. Lab, Altavilla Vicentina (VI).

⁵ Lia Durante ricorda che Chini per decorare la sala "... riprese un tema già proposto con successo all'Esposizione di Milano: una lunga teoria di putti danzanti con trombe, nastri e ghirlande. Forse più per il poco tempo a disposizione e la breve durata a cui la sua opera era destinata, ..." cit., p. 25.

⁶ Si veda Maria Stella Margozi, cit., pp. 9-10.

⁷ Lia Durante, cit., p. 25.

⁸ Per i dati tecnici che qui si riportano si fa riferimento a Sibylle Nerger e Matteo Rossi Doria, *L'intervento di restauro sui pannelli della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Galileo Chini, La Primavera*, cit., pp. 61-64.

⁹ Per la determinazione dei materiali e l'impiego dell'olio come legante, non avendo effettuato indagini durante il restauro del 2004, si fa riferimento a quelle esperite dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze in occasione dell'intervento su un pannello che appartiene alla stessa serie, cui si rinvia per il confronto: Paola Bracco, Ottavio Ciappi, Marco Ciatti, *Un problema di foderatura, L'incantesimo dell'amore e la primavera della vita II di Galileo Chini*, in OPD Restauro, Anno I, 1989, pp. 112-119; si veda anche Marco Ciatti, *Esperienze e tematiche per la conservazione dei dipinti su tela, con un contributo di Sergio Taiti*, in *Problemi di restauro. Riflessioni e ricerche*, Edifir, Firenze 1992, pp. 75-87.

¹⁰ Gilda Cefariello Grosso, *I Chini e le Fornaci San Lorenzo*, in G. C. Grosso (a cura di), *I Chini a Borgo San Lorenzo*, Firenze 1993, p. 12.