

GALILEO CHINI  
*Il Flagello*

GALILEO CHINI  
*Il Flagello*

*Enrico Lucchese*

Enrico Lucchese  
GALILEO CHINI  
*Il Flagello*

*Introduzione*

Paola Chini, Clara Santini

*Pubblicazione ideata e promossa da*



Stampato in occasione di

**TEFAF  
MAASTRICHT 2024**

Con la collaborazione di



*Referenze fotografiche*

Archivio dell'autore; The Bureau of the Royal Household, Bangkok; Reve Art – Bologna; Pandolfini Casa d'Aste – Firenze; Archivio Chini – Lido di Camaiore; Museum der Bildenden Kunst – Lipsia; The British Museum – Londra; Museum Villa Stuck, München; Emporium Parole e Figure, Scuola Normale Superiore – Pisa.

*Impaginazione e grafica*

Andrés David Carrara

Edizioni My Monkey Bologna

ISBN 979-12-81023-18-5

Il tema degli eventi bellici, sia della Prima che della Seconda Guerra Mondiale, e delle conseguenze terribili che la guerra ha su persone e cose portò mio nonno a eseguire opere, anche di grande formato, dove con grande forza espressiva ne denunciava l'orrore.

Immerso nella realtà del tempo, ne seguiva gli eventi con la sua sensibilità di artista, esprimendo con la sua arte la follia dei tragici avvenimenti che sconvolgevano l'Europa.

Questo dipinto, oggi di nuovo visibile, nella sua drammaticità lancia un messaggio fortemente attuale in questo momento storico così tormentato.

Come nipote dell'artista, e responsabile assieme a Claudia Menichini dell'Archivio Galileo Chini, ringrazio Reve Art che ha voluto presentare al TEFAF di Maastricht quest'opera così significativa.

The theme of war events, both of the First and Second Mondial Wars, and the terrible consequences that war has on people and things led my grandfather to execute works, even large-format ones, where with great expressive force he denounced the horror.

Immersed in the reality of the time, he followed its events with his sensitivity as an artist, expressing with his art the madness of the tragic events that shook Europe.

This painting, visible again today, in its drama sends a message that is strongly relevant at this troubled moment in history.

As the artist's granddaughter, and responsible together with Claudia Menichini for the Galileo Chini Archive, I thank Reve Art who wanted to present this significant work at TEFAF.

*Paola Chini*

A skull as a signature on the back, in the Symbolist manner, and the year 1917 place *The Scourge* at a crucial moment of the First World War and in an emblematic phase of the creative career of Galileo Chini, an atypical artist in the international context because of the multifaceted nature of his interests. Indeed he was a celebrated painter and decorator, ceramist, graphic artist and even stage designer.

A refined interpreter of Klimtian decorativism and a highly original spokesman for the Mitteleuropean Secessions, Chini tackles the theme of war - as relevant today as it was then - with this visionary and stilistically elegant work. Innervated by Symbolist references - from Franz von Stuck's *War* (1894) to Max Klinger's nocturnal fantasies - the composition, described by an anti-naturalistic chromaticism, does not have as its protagonist the curved figure of Death, wrapped in a red shroud, nor does the battlefield at sunset, strewn with corpses, nor the scene of ruin and destruction against which a weary nag sadly stands with its disturbing, but slender burden. The undisputed protagonist of this work is the apocalyptic sky, which is unmistakably of Secessionist matrix. Like an immense wing, a looming cloud takes up three-quarters of the composition and seems almost on the verge of spilling violently over the landscape below, as if to obliterate it, thus alluding to the inexorable flow of existence and the painful duality of the universe, mixed with horror and beauty, life and death.

Clara Santini

Un teschio come firma sul retro alla maniera simbolista e l'anno 1917 collocano il *Flagello* in un momento cruciale del primo conflitto mondiale ed in una fase emblematica del percorso creativo di Galileo Chini, artista atipico nel contesto internazionale per la poliedricità dei suoi interessi. Fu, infatti pittore e decoratore, ceramista, grafico e persino scenografo.

Raffinato interprete del decorativismo klimtiano e portavoce originalissimo delle Secessioni mitteleuropee, con quest'opera visionaria, stilisticamente elegantissima, Chini affronta il tema, attuale oggi come allora, della guerra. Innervata da riferimenti simbolisti - dalla *Guerra* (1894) di Franz von Stuck alle fantasie notturne di Max Klinger - la composizione, descritta da un cromatismo antinaturalistico, non ha come protagonista la curva figura della Morte, avvolta in un rosso sudario e neppure il campo di battaglia al tramonto, disseminato di cadaveri o lo scenario di rovina e distruzione contro il quale mestamente si staglia uno stanco ronzino col suo inquietante, eppur esile fardello. Protagonista indiscusso di quest'opera è il cielo apocalittico, d'inconfondibilmente matrice secessionista. Come un'immensa ala, una nuvolaglia incumbente occupa i tre quarti della composizione e sembra quasi sul punto di rovesciarsi con violenza sul paesaggio sottostante, come a volerlo cancellare, alludendo così all'inarrestabile flusso dell'esistenza ed alla dolorosa dualità dell'universo, impastato di orrore e bellezza, di vita e di morte.

Clara Santini



## SOMMARIO

- p. 13 L'Opera
- p. 31 Antiche nuove iconografie
- p. 51 Temi escatologici nell'arte e nella biografia chiniana
- p. 79 La storia e l'agire ha il suo libro nel tempo!

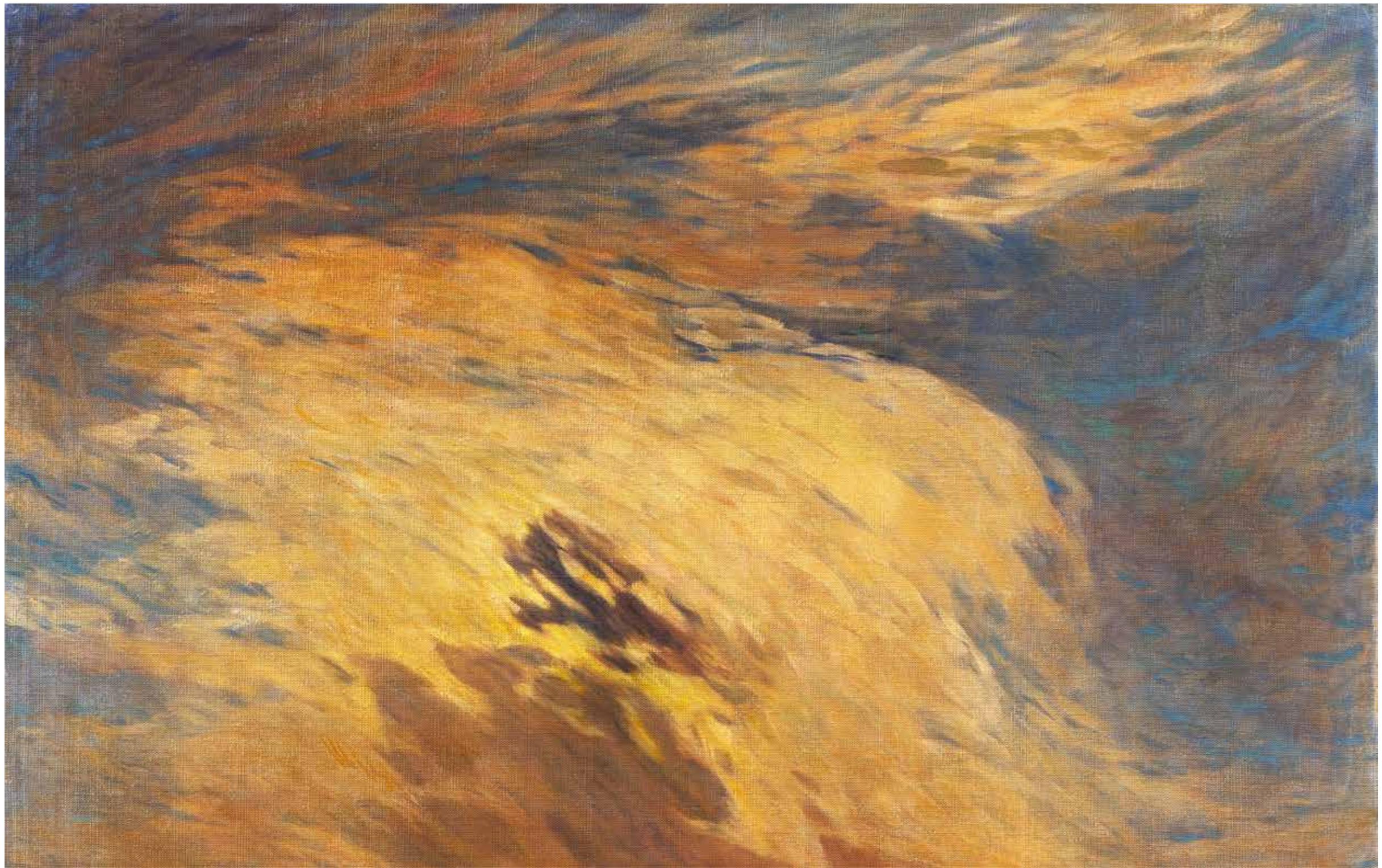




Fig. 1. Galileo Chini, *Il Flagello*, 1917. Bologna, Reve Art.

## L'OPERA

GALILEO CHINI (Firenze, 1873-1956)  
*Il Flagello*  
1917  
Olio su tela, 125×125 cm

Firmato e datato in basso a destra: "G. Chini 1917"

Sul retro della tela in alto sono stati tracciati dall'artista a sinistra un teschio stilizzato e le iscrizioni "A. D. F. 1917", sotto "Non dare quello che t'avanza, dai quello che ti è caro"; a destra "Il Flagello"

Bibliografia: P. Pacini, *Postille sul ricorrente simbolismo laico e umanitario di Galileo Chini*, in "Critica d'arte", VIII serie, anno LXVIII, 25-26, marzo-aprile 2005, pp. 143-145, figg. 17-17bis, p. 156, nota 25; *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo della mostra di Roma (Galleria nazionale d'Arte Moderna, 9 giugno – 10 settembre 2006), a cura di F. Benzi e M. Margozi, Milano 2006, p. 58, fig. 4; *Galileo Chini all'Antella. Inediti e riscoperte (1904-1954). Un percorso nell'arte 'sacra' e umanitaria*, catalogo della mostra di Antella (Venerabile Confraternita della Misericordia di Santa Maria all'Antella, 27 ottobre – 23 dicembre 2012), a cura di P. Pacini e P. Chini Polidori, Firenze 2012, copertina, pp. 16-17, cat. n. 2.

Esposizioni: Antella (Bagno a Ripoli, Firenze), 2012.

“La Morte, avviluppata in un saio rosso-sangue, cavalca un equino magro e spossato passando in rassegna i caduti presso le trincee e le rovine dei villaggi dati alle fiamme; ma una particolare funzione evocativa è affidata ad una spettacolare nuvolaglia che, caricandosi del sangue delle vittime e dei bagliori degli incendi, evoca la forza distruttrice di un'immagine pira e di una tempesta che squassa gli elementi” (fig. 1)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> P. Pacini, *Postille sul ricorrente simbolismo laico e umanitario di Galileo Chini*, in "Critica d'arte", VIII serie, anno LXVIII, 25-26, marzo-aprile 2005, p. 143.



Fig. 4. Galileo Chini,  
*Il falciatore*, 1951.  
Collezione privata.



Descrivendo in questi termini la sua scoperta, Piero Pacini quasi vent'anni fa individuava, anche nel ripetere il riferimento a una particolare *evocazione*, gli aspetti salienti de *Il Flagello*, opera straordinaria – per qualità pittorica, tensione simbolica ed espressiva, esecuzione in un anno cruciale della Storia – di Galileo Chini, artista che aveva raggiunto alla fine del primo decennio del secolo l'apice di una carriera di respiro internazionale, “fecondo sperimentatore di forme siglate da una eleganza sorgiva e preziosa”<sup>2</sup>, inserito “nitidamente nel clima delle più sofisticate tendenze moderniste e simboliste: [...] personalità non solo inconfondibile ma anche singolarmente indipendente”<sup>3</sup>.

Da subito Pacini evidenziava che il medesimo tema della Morte incappucciata a cavallo era stato già dipinto da Chini in una tela per la Biennale veneziana del 1905 (fig. 2)<sup>4</sup>, presentata in catalogo con il titolo “*Il trionfo (allegoria)*”<sup>5</sup>. La precisazione messa tra parentesi serviva a orientare, se non rassicurare, il pubblico di quell'esposizione, “grande appuntamento periodico con la cultura media di una borghesia che aspira a educarsi, ma gradualmente, a un gusto

<sup>2</sup> Ivi, p. 132.

<sup>3</sup> P. Benzi, *Galileo Chini affreschista e decoratore*, in *Ad Vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, catalogo della mostra di Montecatini Terme (Terme Tamerici, 23 marzo – 30 giugno 2002), Montecatini Terme 2002, p. 11.

<sup>4</sup> Pacini, *Postille cit.*, p. 142.

<sup>5</sup> *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1905. Catalogo Illustrato*, Venezia 1905, p. 122, cat. n. 5.



Fig. 2. Galileo Chini, *Il trionfo*, 1904. Ubicazione ignota.

Fig. 3. Galileo Chini, *Il Flagello*, 1917, particolare. Bologna, Reve Art.

artistico di tipo metropolitano internazionale”<sup>6</sup>, in cui era “il soggetto, nella piacevolezza del tema o nell’attualità dell’argomento, [che] catturava l’attenzione così come la ricerca dell’effetto riposava in larga parte sul mestiere inteso come abilità del dato percettivo”<sup>7</sup>.

*Il trionfo* è oggi studiabile solo da vecchie riproduzioni: la composizione si concentra sulle figure del cavallo dalla coda mozza e del suo padrone, del quale non si vede il volto scheletrico o altri dettagli anatomici né lo strumento della falce presenti nel successivo *Flagello*. Nell’opera che fu esposta a Venezia i due personaggi incedono, in un’ambientazione paesaggistica sintetica, tra ossa umane a terra: “senza riproporre il clima apocalittico dell’analoga opera di Breughel il Vecchio o la cruda incisività di alcuni *caprichos* di Goya, Chini coglie in pieno il bersaglio rappresentando la Morte avvolta in uno sporco mantello, mentre cavalca in un desolato scenario di sangue e di rovine, in una consentanea atmosfera temporalesca”<sup>8</sup>.

La tela che partecipò alla sesta Biennale si dimostrò tristemente profetica nella decade seguente, durante la “inutile strage” denunciata, proprio il primo agosto 1917, da papa Benedetto XV. Rispetto al *Trionfo*, l’inquadratura più aperta del *Flagello* (fig. 1), di “cromatismo calibrato ma efficace”<sup>9</sup>, pone allo stesso livello figurativo la macabra coppia e l’ampia porzione di cielo soprastante, l’altro protagonista dell’immagine su cui si tornerà, allargando e spingendo il nostro sguardo su un orizzonte di macerie bombardate percorse, all’estrema sinistra, da bagliori incendiari e fumi di combustione (fig. 3): in primo piano, abbandonati sul terreno, aprono la strada all’implacabile Mietitrice un cavallo di Frisia e la sagoma di un corpo umano, raggomitato in un ultimo spasmo, da riconoscere quindi con un soldato caduto in combattimento.

Non stupisce perciò che la datazione all’anno di Caporetto del *Flagello* sia stata oggetto di ulteriore riflessione critica sempre da parte di Pacini nel 2012, nell’ambito della mostra curata con Paola Chini Polidori sui caratteri ‘sacri’ e umanitari dell’arte chiniana, dove il dipinto fu esposto e riprodotto sulla copertina del catalogo<sup>10</sup>. *Il Flagello* si collega a “un momento cruciale del con-

6 N. Stringa, *La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, p. 660.

7 M. M. Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, 1995), Milano 1995, p. 40.

8 Pacini, *Postille* cit., p. 142.

9 Ivi, p. 143.

10 *Galileo Chini all’Antella. Inediti e riscoperte (1904-1954). Un percorso nell’arte ‘sacra’ e umanitaria*, catalogo della mostra di Antella (Venerabile Confraternita della Misericordia di Santa Maria all’Antella, 27 ottobre – 23 dicembre 2012), a cura di P. Pacini e P. Chini Polidori, Firenze 2012.

flitto bellico, allorquando ripropone l’immagine della Morte serrata in un saio rosso-sangue, mentre cavalca un equino spossato in uno scenario di desolazione e di morte, contro le rovine di un paese devastato dagli incendi e una soffocante cortina fumogena”<sup>11</sup>.

Nel secondo dopoguerra, con il ricordo delle distruzioni belliche fiorentine, accanto al peso della morte prematura della figlia Isotta e della progressiva perdita della vista, l’artista ormai anziano “spettatore impotente di questi e di altri tristi eventi – la stessa disastrosa alluvione del Polesine del novembre 1951 – non vissuta personalmente ma attraverso le fotografie dei giornali e delle riviste”<sup>12</sup>, propose una terza versione del tema, *Il falciatore* (fig. 4), quasi una revisione “con accentuazioni espressionistiche”<sup>13</sup>. È un esempio della maniera finale, definita “nera” da Pacini per analogia con il simile dramma finale di Francisco Goya alla *Quinta del Sordo*: in confronto alla produzione dei decenni precedenti, in quest’opera, come nel coevo *Il trionfatore* rappresentante la Morte stavolta appiedata che miete in un campo di cadaveri, “la materia pittorica è più arroventata, un fuoco inestinguibile si avventa verso il cielo saturo di fumo e di elettricità, quasi per cancellare ogni segno di vita”<sup>14</sup>.

Molti anni prima un così funereo epilogo, la pittura di Chini oscillava invece ancora “tra invenzioni floreali e evocazioni più visionarie ed inquietanti”<sup>15</sup>. A Firenze nel 1904 l’artista trentunenne esponeva un *Condottiero* descritto sulla rivista “Hermes” da Nello Tarchiani come “una larga schiera di scheletri armati, cavalcanti cavalli in corsa che curvan le teste nello sforzo affannoso”<sup>16</sup>, dallo stesso critico assimilato all’acquarello *La Guerre* di Gaston La Touche (fig. 5) che i due toscani potevano conoscere attraverso la riproduzione apparsa cinque anni prima sulla rivista inglese “The Studio” in vendita, con altre testate estere, presso la fiorentina Libreria Beltrami<sup>17</sup>.

Il *Condottiero*, oggi irreperibile, si dimostra allora il necessario preludio per *Il trionfo* in mostra alla Biennale dell’anno dopo, giudicato da Vittorio Pica

11 Ivi, p. 16.

12 Ivi, p. 47, con bibliografia.

13 Ivi, p. 16.

14 Pacini, *Postille* cit., p. 153.

15 Ivi, p. 134.

16 N. Tarchiani, *L’Arte moderna a Firenze*, in “Hermes”, I, 5, 1904, p. 258, cit. in *Galileo Chini 1873-1956*, catalogo della mostra di Bagno a Ripoli (Oratorio di Santa Caterina delle Ruote a Ponte a Ema, Circolo Acli di Grassina, Cimitero Monumentale di Antella, 11 aprile – 2 giugno 2003) a cura di P. Pacini, Firenze 2003, p. 14.

17 Secondo la testimonianza di A. Soffici, *Il salto vitale*, in *Opere*, VII, Firenze 1978, p. 161; cfr. Pacini, *Postille* cit., p. 134.



Fig. 5. Gaston La Touche, *La Guerre*, in "The Studio", vol. 16, 1899.

“concettoso” e soprattutto “non esente da quella rigida influenza tedesca” avvertita in numerose opere della rassegna veneziana<sup>18</sup>, un parere che illumina sul chiniano “interesse per il peculiare simbolismo di Franz von Stuck, soprattutto per *La guerra* del 1894” (fig. 6)<sup>19</sup>. Siffatta tangenza era chiara anche a un visitatore della XXVIII sala dell’esposizione del 1905, tale “dott. Andrea Merulli” che accanto al *Trionfo* chiniano appuntava a matita sul catalogo “un uomo incappucciato su un cavallo sopra teschi (V. Stuck)”<sup>20</sup>. Tra i capolavori del maestro bavarese, la *Guerra* riapparve riprodotta, con il titolo *Il conquistatore*, sulle pagine di “Emporium” del 1914 nell’articolo di Paolo Revelli sul conflitto mondiale appena esploso<sup>21</sup>: un richiamo si direbbe essenziale per concepire *Il Flagello* di tre anni dopo.

Galileo Chini concede in quest’ultima tela, come si è detto, molto spazio alla rappresentazione atmosferica, interpretata quale elemento tutto sommato positivo all’interno di una scena mortifera: “l’effetto più duraturo di

18 V. Pica, *L’arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia, Bergamo 1905*, cit. in Pacini, *Postille* cit., p. 142.

19 Pacini, *Postille* cit., p. 141.

20 Trieste, collezione privata.

21 P. Revelli, *La Grande Guerra: nel cuore d’Europa*, in “Emporium”, XL, 237, 1914, p. 175.

Fig. 6. Franz von Stuck, *Der Krieg*, cartolina d’epoca.



questa evocazione è però motivato dalla nuvolaglia, sfrangiata da un vento impetuoso, che assorbe i riverberi degli incendi e nasconde l’azzurro rasserenante del cielo. [...] Un’opera, dunque, che non si arresta alla riproposta di un tema risaputo, ma che arriva a evocare quell’atmosfera apocalittica che, a seguito degli eccessi della guerra, cala sulla terra in un silenzio agghiacciante<sup>22</sup>. È il *climax* delle tarde *Nature morte marine* (fig. 7), fatte di cupa “materia pittorica scabra e terrosa”, esempi di un genere cruciale per la comprensione della pittura italiana della prima metà del XX secolo “- in cui il pittore ha celebrato i doni della vita e la sua fede nelle risorgenti epifanie del colore - [e nel quale ora] si insinuano i simboli inequivocabili di una burrasca in atto” del mare che ha gettato sulla battaglia i resti del mondo, “i residui del consumismo e crani spolpati di animali”<sup>23</sup>.

Tornando alla pittura di figura e al *Flagello* del 1917, è stato notato che “un analogo cielo tempestoso è presente nella *Mater dolorosa* dipinta nello stesso anno”<sup>24</sup>, conosciuta solo attraverso una fotografia dell’Archivio Chini (fig. 8):

22 Galileo Chini all’Antella cit., p. 16.

23 Pacini, *Postille* cit., pp. 149-151.

24 Galileo Chini all’Antella cit., p. 16.



Fig. 7. Galileo Chini, *Dopo la tempesta*, 1951 ca.  
Collezione privata.

Fig. 8. Galileo Chini,  
*Mater dolorosa*, 1917 ca.  
Ubicazione ignota.



si tratta di un utilizzo emozionale dello sfondo, “di matrice secessionista o comunque tedesca”<sup>25</sup>, cui l’artista era ricorso in precedenza, a partire – come verificato dagli studi – dallo splendido *Autoritratto* del 1901 (fig. 9) fino alla veduta veneziana del 1906 con la *Chiesa della Salute e Punta della Dogana*, per poi essere impiegato nelle decorazioni a Bangkok e, dopo la Guerra, a Salsomaggiore<sup>26</sup>.

Accanto a tali esempi si possono sicuramente aggiungere le nuvole luminescenti de *Il giogo* presentato alla Biennale veneziana del 1907 (fig. 10), l’edizione della Sala del Sogno, seguente a quella in cui si espose *Il trionfo. L’Andata al Calvario* formatasi nel cielo del dipinto oggi a Ca’ Pesaro è emblematica della volontà chiniana di “conciliare l’ammirazione per la pittura di Segantini e di Previati con un accessibile simbolismo di matrice cristiana od umanitaria. L’associazione tra la sofferenza del Cristo, che si assoggetta al peso della croce per redimere l’umanità dal peccato, e la fatica dei buoi al giogo – necessaria per far fruttare la terra – è quasi immediata; in più si osserva che l’artista perviene ad una sapiente fusione pittorica mettendo a raffronto l’asprezza del

<sup>25</sup> Pacini, *Postille cit.*, p. 143.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



Fig. 9. Galileo Chini,  
*Autoritratto*, 1901. Pistoia,  
 Fondazione Pistoia Musei -  
 Palazzo de' Rossi.

terreno arato con la scena evangelica evocata in un vortice di luce che ravvicina la terra al cielo”<sup>27</sup>.

La fin troppo scoperta analogia ricercata nel *Giogo* tra l’immagine celeste e la sua parabola terrena è il presupposto per l’anamorfose simbolista che si cela nello sfondo de *Il Flagello*: con “evidente funzione emotiva”<sup>28</sup>, dai nubi soprastanti il cavaliere mietitore sorge un grande teschio (fig. 11), in un’epifania distorta come quella ai piedi dei celebri *Ambasciatori* di Hans Holbein il giovane. È un terribile presagio: spaventati dalla ‘allegoria’ – per usare le parole del catalogo della Biennale del 1905 che presentavano il *Trionfo* – che s’invera in primo piano, sentiamo nell’incombenza di quelle nuvole nere che il vero *Flagello* è appena iniziato.

Il teschio era però pure il pittogramma scelto da Galileo Chini per firmare le proprie opere: lo si vede in basso a destra della *Medusa* (fig. 12) apparsa sulla rivista “Novissima” del 1907, raffigurazione del “moderno mito della donna vampiro e della femmina fatale che incarnano ogni forza del male”<sup>29</sup>. Lo stesso modo di siglare, “alla maniera simbolista”<sup>30</sup>, con un cranio di scheletro compare anche sul retro de *Il Flagello* (fig. 13), sopra tre lettere capitali puntate con la data 1917 interpretate come “MDF”, ossia “Morto da Firenze”, cioè un riferimento “ad un momentaneo contrasto dell’artista con il conformista ambiente culturale fiorentino”<sup>31</sup>: ipotesi che decade di fronte all’evidenza che la prima lettera è inequivocabilmente una ‘A’. Sotto, ancora, Chini

<sup>27</sup> Ivi, p. 140.

<sup>28</sup> Ivi, p. 143.

<sup>29</sup> Ivi, p. 137.

<sup>30</sup> *Galileo Chini all’Antella* cit., p. 16.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

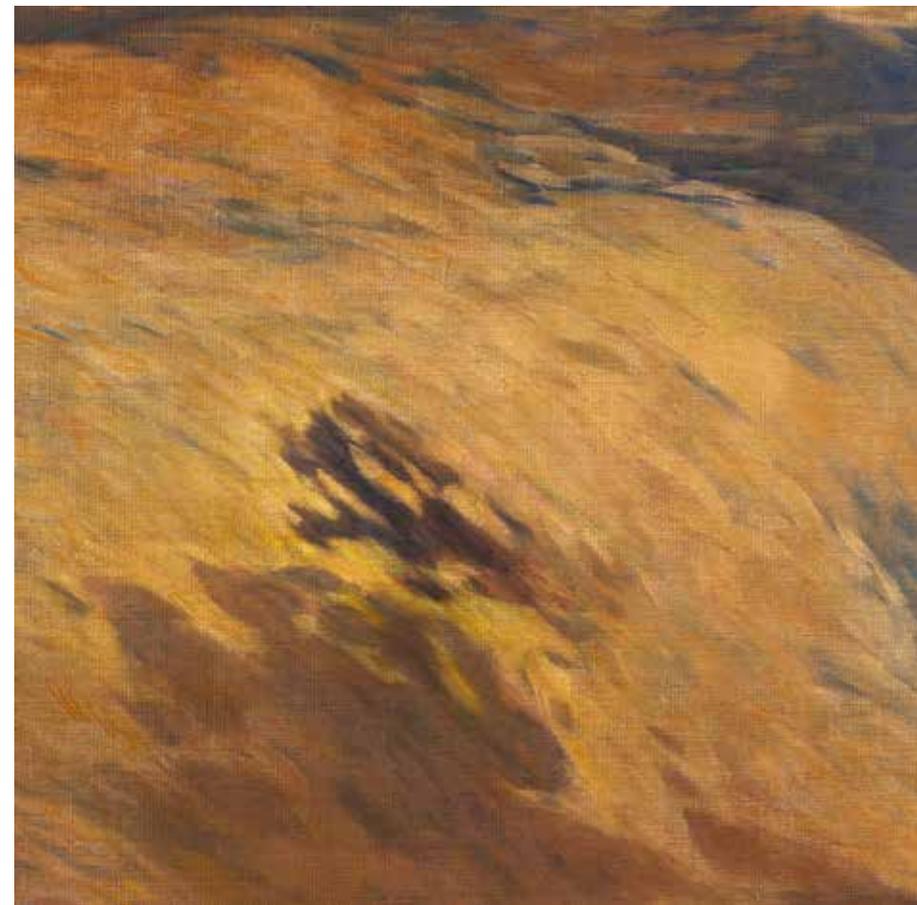
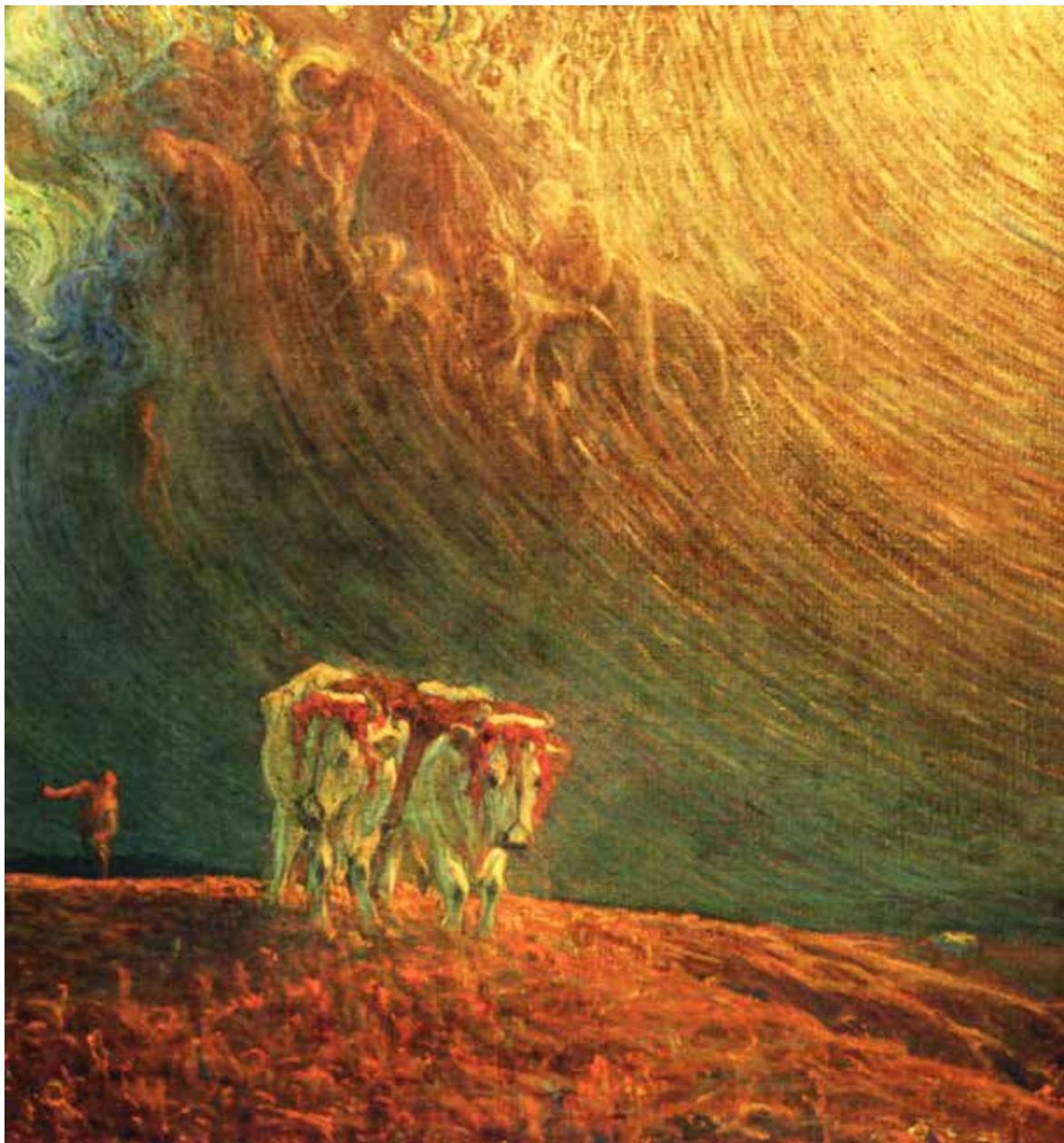


Fig. 10. Galileo Chini,  
*Il giogo*, 1907. Venezia,  
Galleria Internazionale  
d'Arte Moderna -  
Ca' Pesaro.

Fig. 11. Galileo Chini, *Il  
Flagello*, 1917, particolare.  
Bologna, Reve Art.

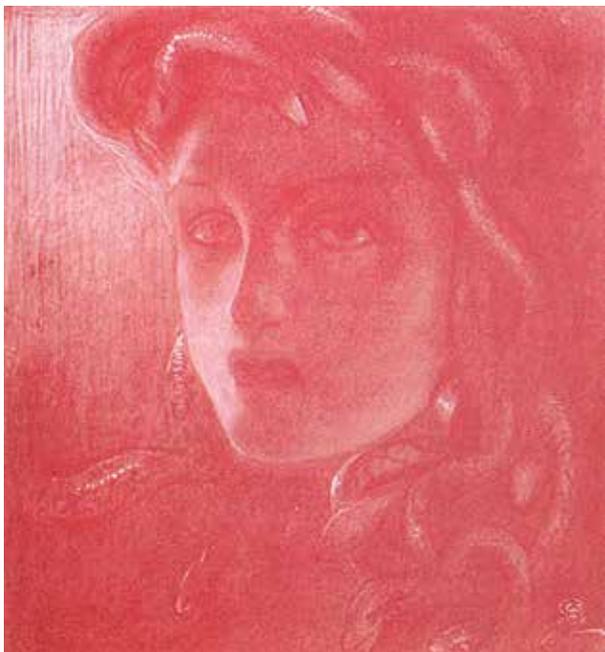


Fig. 12. Galileo Chini, *Medusa*, in "Novissima", 1907, tav. XVI.

scrisse "Non dare quello che t'avanza, dai quello che ti è caro": un motto "di sapore dannunziano"<sup>32</sup>, di un gusto quindi tanto letterario e interventista quanto non d'avanguardia (si pensi alla "sola igiene del mondo" futurista) e per nulla antimilitarista, che misura quanto "la sua partecipazione alla guerra di liberazione è totale anche se venata da slanci patriottici, da considerazioni umanitarie [...] o da allegorie figurative che non possono dirsi macabre, ma che viceversa prospettano coraggiose riflessioni esistenziali"<sup>33</sup>.

Contemporaneo ma già non più moderno, Galileo Chini nel 1917 si trovava in un momento-chiave della propria vita, giunto sulla soglia dei quarantacinque anni d'età, e della propria arte: in quell'anno sottoscriveva con Felice Casorati, Filippo Antonio Cifariello, Adolfo De Carolis, Vittore Grubicy, Francesco Paolo Michetti, Angelo Morbelli, Plinio Nomellini, Giuseppe Aristide Sartorio, Ardengo Soffici il manifesto *Rinnovandoci rinnoviamo*, "ri-

32 Pacini, *Postille* cit., p. 143.

33 Ivi, pp. 143-144.



Fig. 13. Galileo Chini, *Il Flagello*, 1917, particolare del retro. Bologna, Reve Art.

Fig. 14. Galileo Chini, *Autoritratto in caricatura*, 1917. Collezione privata.



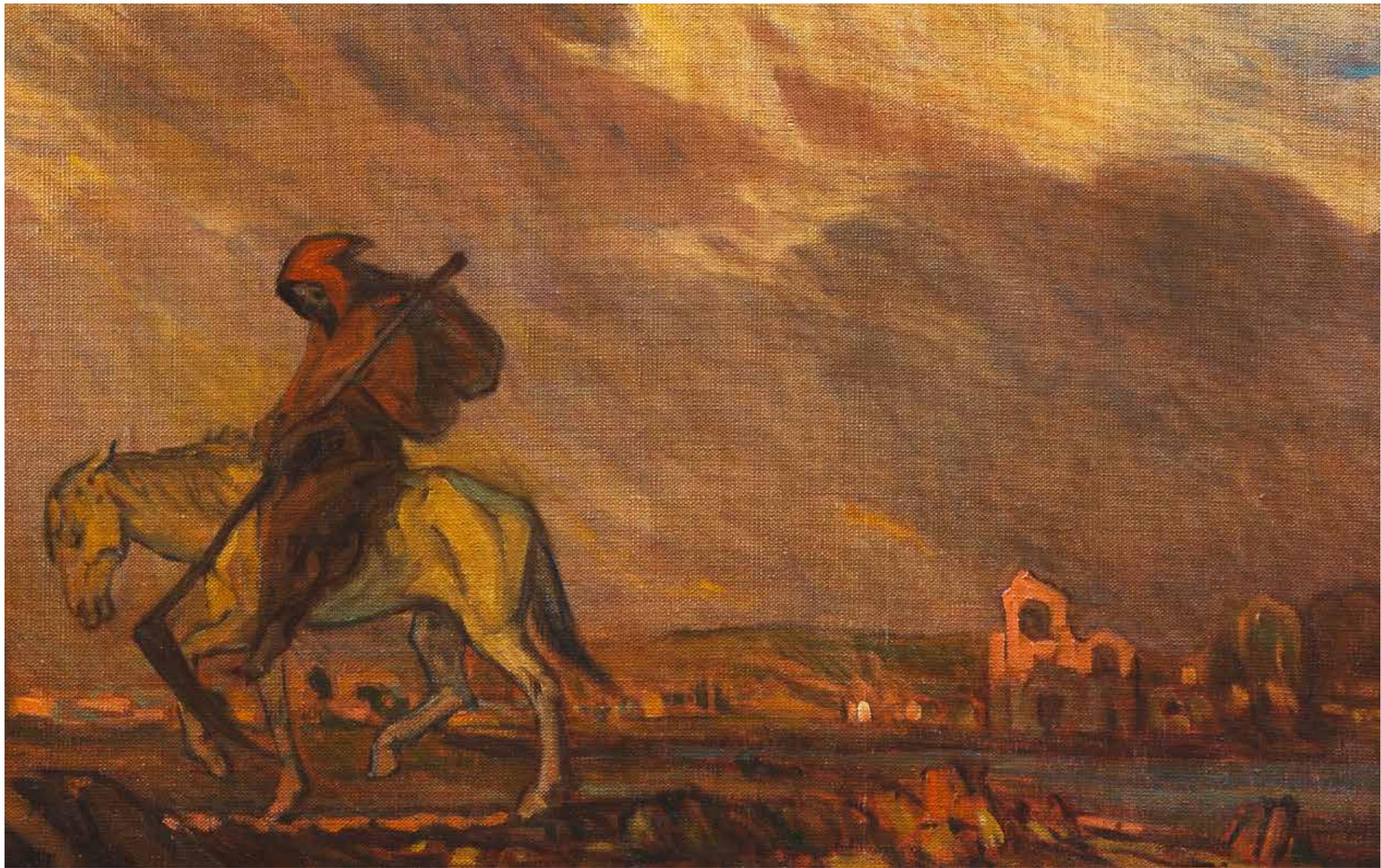
flessione sulle creazioni del passato"<sup>34</sup> con la proposta di abolire le Accademie di Belle Arti rette sulla distinzione tra arti maggiori e minori, istituendo "Scuole artistiche industriali atte a rinnovare tutte le forme delle arti applicate"<sup>35</sup>. È del diciannove febbraio 1917 un *Autoritratto in caricatura* (fig. 14) grafico con la consueta firma 'a teschietto'<sup>36</sup>, lieve sorriso in una galleria di dipinti su cavalletto: *Il Flagello*, *Le Vedove*, la *Mater dolorosa* probabilmente e la seconda versione de *Gli Uguali*, "rassegnata accettazione di un traguardo inevitabile"<sup>37</sup>.

34 Galileo Chini 1873-1956 cit., p. 16.

35 Benzi, *Galileo Chini* cit., pp. 11-13.

36 Opera dedicata alla signora Anna Consolo.

37 Pacini, *Postille* cit., p. 146.





Artista segnato da “una profonda esigenza interiore”, da “un’irrequietezza creativa insofferente di limiti e schemi”, iscritto appieno nel “clima dell’*art nouveau* internazionale, di cui condivide le aspirazioni moderniste, di produzione industriale e di ibridazione estetica”<sup>1</sup>, Galileo Chini si mosse con disinvoltura e capacità dalla pittura all’affresco, dalla ceramica al teatro, dalla grafica alla decorazione architettonica e di ambienti: una “pluralità d’intenti e di espressioni tecniche”<sup>2</sup> che sottendevano una vasta conoscenza figurativa mediata, oltre che dalla ricchezza del patrimonio fiorentino e italiano, dalla messe di illustrazioni fotografiche in commercio e pubblicate in volumi, riviste, singole cartoline, di opere di maestri antichi e moderni.

Finora sono stati individuate le due versioni della *Guerra* di Gaston La Touche (fig. 5) e specialmente di Franz von Stuck (fig. 6) quali antefatti di poco precedenti *Il trionfo* per la Biennale veneziana del 1905 e *Il Flagello* di dodici anni dopo. È infatti soprattutto la sgradita, dal francofilo Pica, “rigida influenza tedesca”<sup>3</sup> a ispirare l’immagine di Chini della Morte sul cavallo al passo: rispetto però all’eroe crudele montato a pelo sull’enorme bestia nera di von Stuck che si fa largo tra terrei corpi umani nudi, alcuni ancora vivi che si divincolano impauriti, stipati sul suolo come in una bolgia infernale, il cavaliere chiniano si aggira in un terreno spoglio tra ossa (nella prima tela) o tra ciò che può restare dopo una battaglia di trincea (nel ’17), ed è coperto da un manto che solo nel *Flagello* fa vedere le fattezze scheletriche del personaggio. L’equino possente del *Trionfo* appare, a parte il colore, parente

1 Benzi, Galileo Chini cit., p. 13.

2 *Ibidem*.

3 V. Pica, *L’arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia, Bergamo 1905*, cit. in Pacini, *Postille* cit., p. 142.



A pagina 30. Fig. 15.  
Albrecht Dürer, *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, 1513. Incisione.

Fig. 16. Albrecht Dürer,  
*Memento Mei*, 1505.  
Londra, The British Museum.



Fig. 17. Albrecht Dürer,  
*I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse*, 1498. Incisione.

di quello del bavarese: Chini però sceglie in entrambe le composizioni di mettere il gruppo della Morte a cavallo parallelo al piano della visione, senza quindi quell'effetto di cruda accelerazione prospettica nelle figure – a terra e incedenti – scorciate da von Stuck.

Tali osservazioni fanno presupporre che il fiorentino, formatosi tra gli eclettici decoratori-restauratori di fine Ottocento, dotato illustratore grafico e sempre pronto a suggerire da fonti visive le più disparate, per cogliere gli archetipi di una figurazione icastica, rinnovandola, abbia voluto percorrere a ritroso il sentiero compiuto dal maestro della Secessione di Monaco, giungendo quindi alle invenzioni a stampa di Albrecht Dürer, il fondatore dell'arte germanica d'età moderna<sup>4</sup>.

È il celeberrimo *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* il paradigma da cui partire (fig. 15): qui il *Gattamelata* di Donatello, sintesi cristallina del ritratto equestre del nostro Rinascimento, si equilibra con l'immaginario nordico iperdescrittivo e allusivo, terreno fertile per il linguaggio simbolista tra Otto e Novecento. Nella stampa düreriana, come nel dipinto di von Stuck e nella prima tela chiniana, il destriero gioca un ruolo da coprotagonista: la fiera di quell'esemplare nell'opera del maestro di Norimberga lascia il posto, nei dipinti moderni, in un atteggiamento meno composto, mostrando la testa abbassata come quella del cavallo della Morte nell'incisione del 1513.

L'ancestrale valenza simbolica di quegli animali, creature che hanno accompagnato l'umanità dagli albori, destinate nel XX secolo a essere sostituite da macchine sempre più sofisticate, ricorre spesso nell'opera di Galileo Chini, trovando pure un non così inaspettato punto d'incontro nella *Città che sale* di Umberto Boccioni con "il cavallo dal collo arcuato trattenuto a stento da due figure diagonali, come innervate da un dinamismo interiore" ritrovabile, secondo Fabio Benzi, nella decorazione chiniana della cupola della Biennale (1909)<sup>5</sup>.

Non è stato invece mai notato il colore verdastro dello smagrito equino del *Flagello*, della stessa razza del düreriano *Memento mei* (fig. 16) forse connesso all'epidemia di peste dell'estate 1505 a Norimberga. Il particolare cromatico, purtroppo non verificabile nel *Trionfo* e nel *Falciatore* di cui si dispone solo di vecchie fotografie in bianco e nero, rimanda al noto passo dei *Quattro Cavalieri dell'Apocalisse*, anch'esso illustrato in un'altra magistrale stampa di Dürer (fig. 17).



Fig. 18. *Trionfo della morte*, 1446 ca. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis.

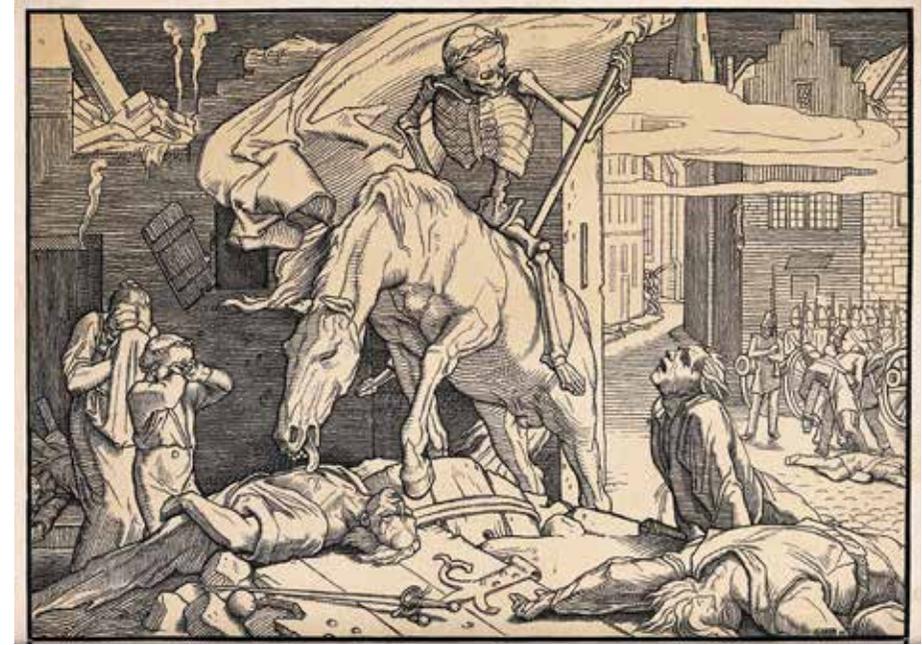
<sup>4</sup> Proprio nel 1905 a Monaco di Baviera Heinrich Wölfflin pubblicava la prima edizione del classico *Die Kunst Albrecht Dürers*.

<sup>5</sup> Benzi, *Galileo Chini* cit., p. 34.



Fig. 19. Alfred Rethel, *La Morte a cavallo si avvicina a una cittadina*, 1848. Incisione.

Fig. 20. Gruden, *La Morte a cavallo trionfa sulle barricate*, 1848. Incisione.



Narra l'ultimo libro della Bibbia che "quando l'Agnello aprì il primo dei sette sigilli" apparve "un cavallo bianco, e colui che ci stava sopra aveva un arco, e gli fu donata una corona, e partì vincitore, e per riportare nuove vittorie"; all'apertura del secondo sigillo "uscì un altro cavallo rosso, e a colui che ci stava sopra fu dato il potere di togliere la pace dalla terra, e di far sì che gli uomini si sgozzassero fra di loro, e gli fu consegnata una grande spada"; con il terzo sigillo aperto si mostrò "un cavallo nero e colui che stava sopra aveva una bilancia"; al quarto apparve "un cavallo verdastro, e colui che vi stava sopra aveva nome la Morte e l'Inferno lo seguiva": i quattro cavalieri ebbero "autorità su un quarto della Terra per uccidere con la spada, colla fame, colla peste e mediante le fiere"<sup>6</sup>.

La Grande Guerra è trasfigurata nel *Flagello* di Galileo Chini in un Apo-

<sup>6</sup> *Apocalisse*, 6, 1-8.



Fig. 21. Julio García  
Gutiérrez, *Il Vincitore*, in  
"La Esfera", n. 33, 1914.

Fig. 22. Galileo Chini,  
*Sottoscrivete!*, 1918.  
Litografia.

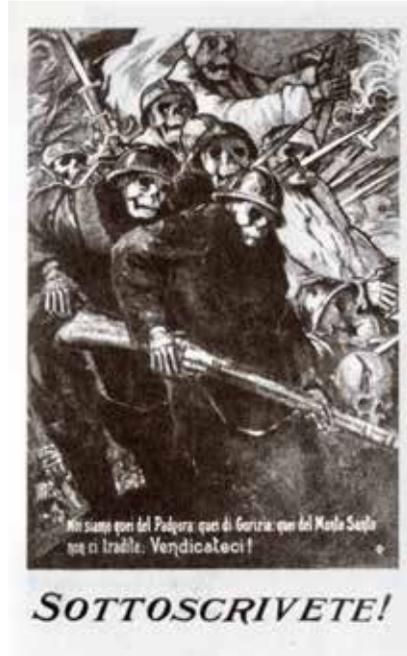


Fig. 23. Stefano Della  
Bella, *La Morte sul campo  
di battaglia*, 1646-1647.  
Incisione.



calisse moderna, l'Inferno sulla Terra di cui la Morte è dominatrice. Una visione claustrofobica nonostante la grande porzione di cielo riempita però da inquietanti nuvolaglie di cui si è già detto.

Un ulteriore possibile spunto iconografico dal passato nazionale poteva essere fornito a Chini dal tema medievale del *Trionfo della morte*, non tanto negli affreschi trecenteschi di Bonamico Buffalmacco al Camposanto di Pisa quanto invece dalla gigantesca immagine della Morte, allora in palazzo Sclafani a Palermo, che dardeggia sopra un altrettanto imponente cavallo spolpato dalla decomposizione (fig. 18): un'opera impressionante, di cui gli studi di storia dell'arte dell'epoca discutevano cronologia e attribuzione, non ultimo Adolfo Venturi nel 1915 nella sua *Storia dell'Arte Italiana*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, Milano 1915, p. 160.



Fig. 24. Stefano Della Bella,  
*La Morte a cavallo*, 1648 ca.  
Incisione..

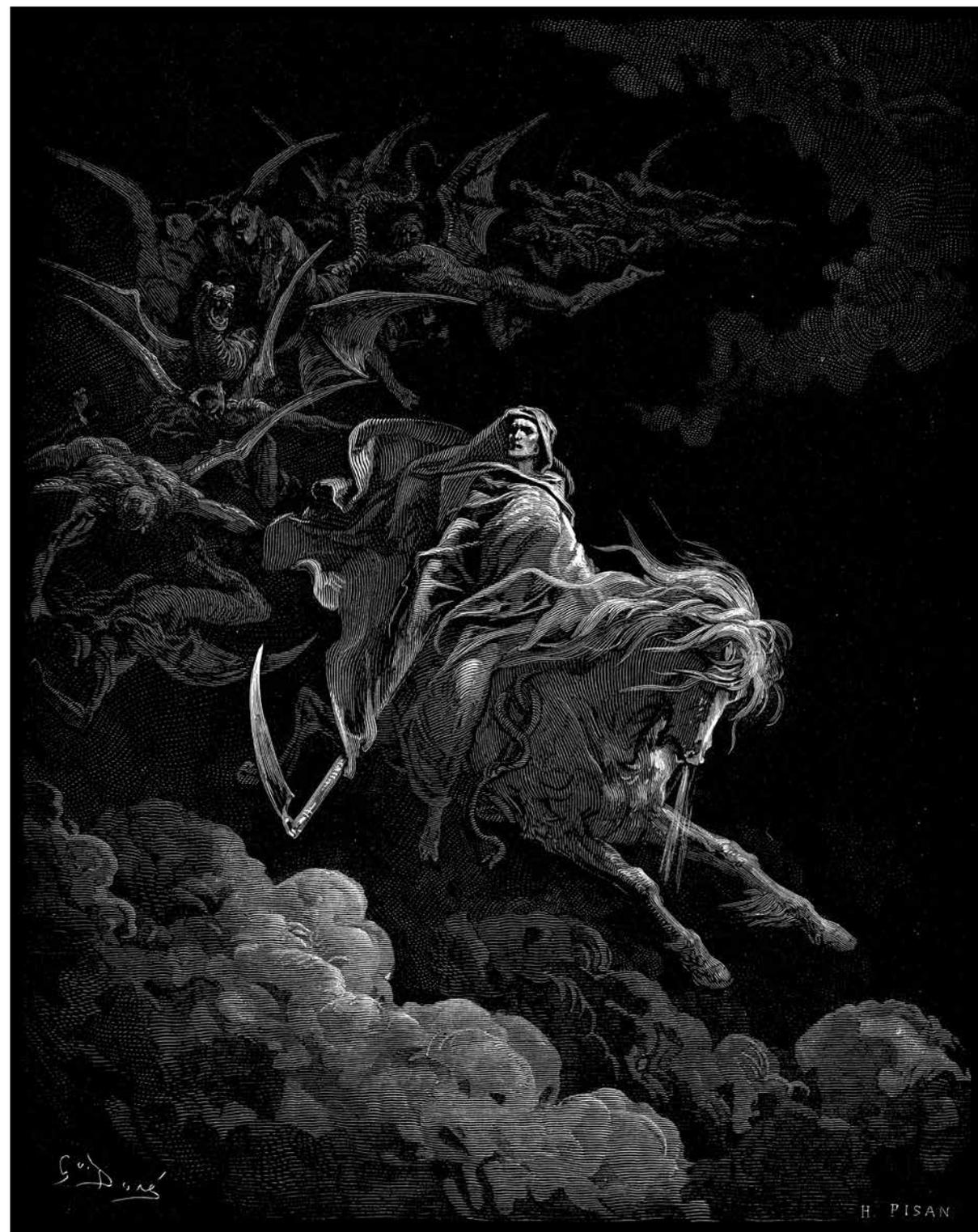


Fig. 25. Gustave Doré,  
*Il quarto Cavaliere dell'Apoca-*  
*lisse*, 1865. Incisione.



Fig. 26. Franz von Stuck, *Caccia selvaggia*, in "Emporium", vol. VII, 1898.



Fig. 27. Max Klinger, *Amore Morte e Aldilà*, 1881. Incisione.

A livello popolare, invece, la figura apocalittica della morte a cavallo era stata impiegata in alcune stampe diffuse in occasione della rivoluzione tedesca del 1848-1849: se Alfred Rethel la mostrava al galoppo, con tanto di stivaloni e sigaretto in bocca, mentre si avvicina minacciosa a una cittadina con in spalla la falce e una bilancia (fig. 19), l'incisione di Gruden ne celebra invece il trionfo sulle barricate dei rivoltosi massacrati dalle cui ferite si pasce bestialmente il cavallo (fig. 20), immagine che probabilmente doveva essere nota a von Stuck per la sua *Guerra*.

Sessant'anni dopo, il carattere 'di massa' della Grande Guerra e la conseguente propaganda contribuirono a riprendere le vecchie iconografie: in un'illustrazione del 1914 la Morte a cavallo in divisa militare contempla con la sciabola sporca di sangue una distesa di teschi, elmi, armi popolata da corvi (fig. 21), mentre nel 1918, un anno dopo il *Flagello*, lo stesso Chini "con un corrente gusto macabro"<sup>8</sup> creò una composizione di soldati-scheletri, i morti delle terrificanti Battaglie dell'Isonzo, ridestati in assetto di combatti-

mento per promuovere il *Quinto prestito nazionale di Guerra* (fig. 22).

Dette stampe otto e primo novecentesche di largo consumo ebbero, naturalmente, un impatto relativo sulle contemporanee creazioni pittoriche di Galileo Chini, di sicuro maggiormente attento a esempi calcografici più illustri, come la produzione del concittadino seicentesco Stefano Della Bella: l'acquaforte con *La Morte sul campo di battaglia* (fig. 23) mostra la vittoria impari sulle soldataglie dell'epoca da parte della funerea personificazione moltiplicata su cavalli anch'essi scheletrici. Una delle scene della coeva serie delle *Cinque Morti* (fig. 24) dell'incisore fiorentino raffigura in primo piano un cadavere parzialmente decomposto che brandisce una tromba da tirarsi e un drappo, con il cavallo dallo sguardo allucinato uscito con uno zoccolo dai margini dell'impronta. Nel secondo piano, altri scheletri sembrano prepararsi per un corteo trionfale, uno di loro suona una buccina per far uscire dalle tombe i compagni, mentre sullo sfondo a sinistra la Morte incoronata in trono è trasportata da una coppia di buoi.

Dall'immaginazione barocca alla fantasia romantica: l'immagine, eroica nella sua maligna potenza, del 1865 di Gustave Doré del quarto cavaliere

<sup>8</sup> Pacini, *Postille cit.*, p. 156, nota 25.

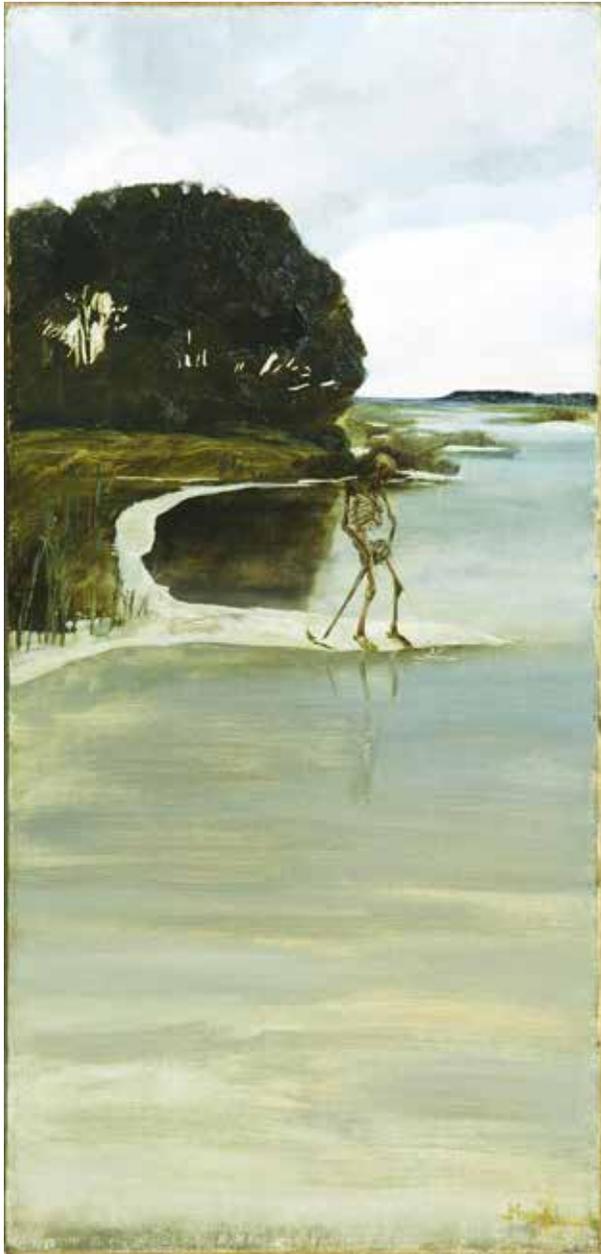


Fig. 28. Max Klinger, *La Morte sull'acqua* (*La Morte che fa la pipì*), 1881. Lipsia, Museum der bildenden Künste.

Fig. 29. Lorenzo Viani, *Alla gloria della guerra!*, tav. I, 1912.



dell'Apocalisse in volo su un destriero infernale a guidare schiere di diavoli di goyesca memoria (fig. 25), rivela le affinità ma soprattutto le distanze con le atmosfere sospese degli artisti del Simbolismo.

L'espressione delle idee attraverso le forme, in modo sintetico e soggettivo, e per conseguenza decorativo, come recitato dal manifesto *Le Symbolisme en Peinture Paul Gauguin* di George-Albert Aurier apparso nel marzo 1891 sul "Mercure de France"<sup>9</sup>, trovava declinazione tedesca l'anno dopo nella Secessione di Monaco. La *Caccia selvaggia* di Franz von Stuck pubblicata nel 1898 su "Emporium" (fig. 26)<sup>10</sup> mostra una cavalcata di spettri puntata frontalmente verso lo spettatore che traguarda lo spazio della visione nel bucranio ostentato in primo piano.

Tra i simbolisti la personificazione scheletrica della Morte è piuttosto presente, sempre però decontestualizzata dalla sua prima mansione, ossia mietere con la falce le anime: libera da quel compito, suona un violino alle spalle dell'autoritratto di Arnold Böcklin, se ne sta tra le maschere di James Ensor, balla per Félicien Rops, è intenta a curare secondo Hugo Gerhard Simberg le piantine del proprio giardino. Con spirito demistificatorio affine, Max Klinger si diverte a mettere lo scheletro in sella a una ciclo-bara nell'in-

<sup>9</sup> In J. Rewald, *Il post-impressionismo. Da van Gogh a Gauguin*, Firenze 1967, pp. 472-473.

<sup>10</sup> G. Rebajoli, *Artisti contemporanei: Franz Stuck*, in "Emporium", VII, 39, 1898, p. 173.

Fig. 30. John Heartfield,  
Fotomontaggio della Guerra  
di Franz von Stuck, in  
"AIZ", 27 luglio 1933.

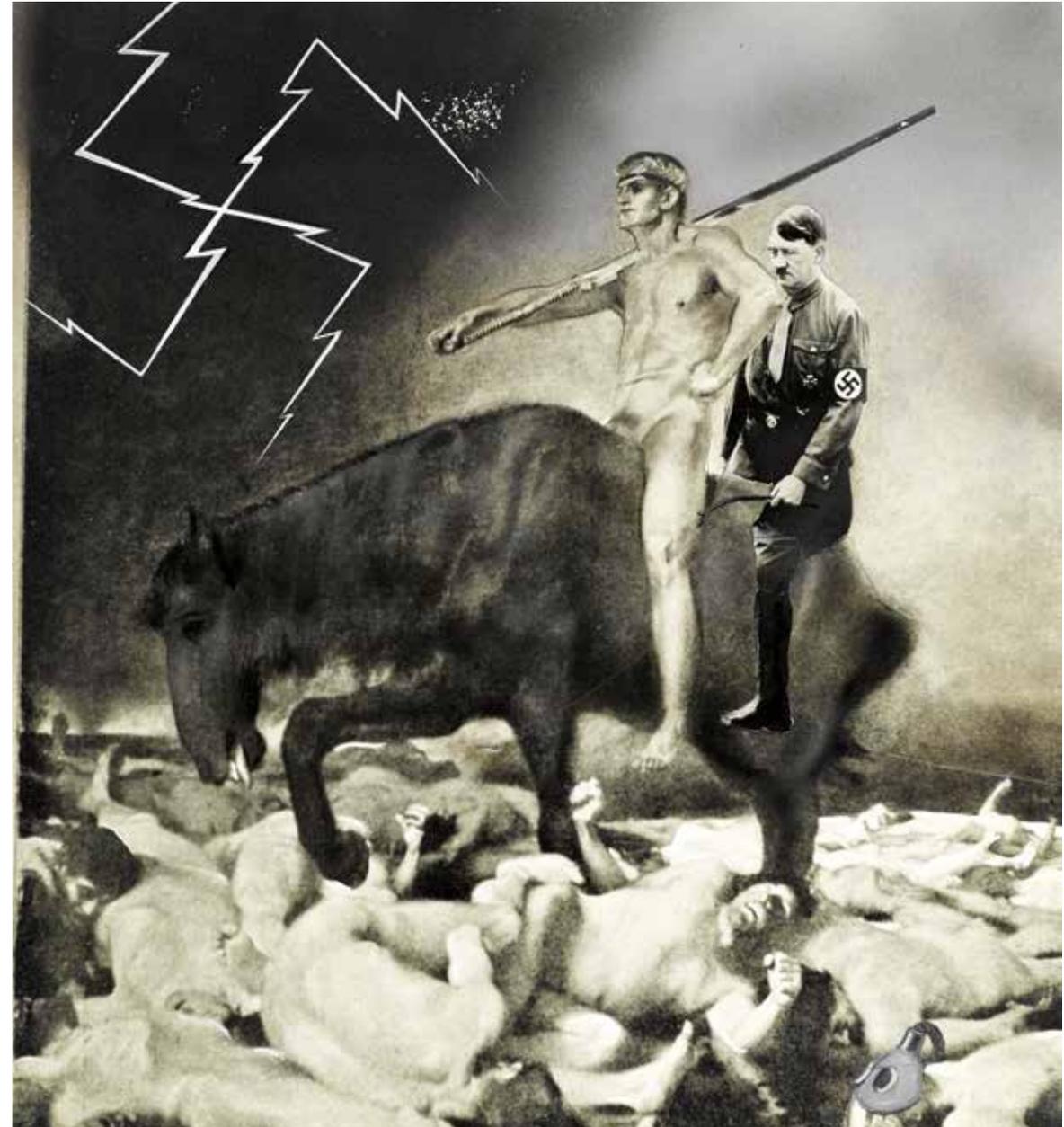
cisione *Amore Morte e Aldilà* (fig. 27) o perfino a farlo urinare sulla riva di un corso d'acqua (fig. 28).

Nel *Trionfo* per la Biennale veneziana del 1905 Chini torna ad antiche immagini, evocando la Morte cavaliere apocalittico senza volerne mostrare le vere fattezze. È l'idea che ispira, più ancora del prototipo di von Stuck<sup>11</sup>, la prima tavola del libello antimilitarista del viareggino Lorenzo Viani *Alla gloria della guerra!*, del 1912 (fig. 29), dove la Morte ammantata e a cavallo si trasforma in un nuovo Diogene che cerca l'uomo, trovandolo però nei teschi e nelle teste mozzate.

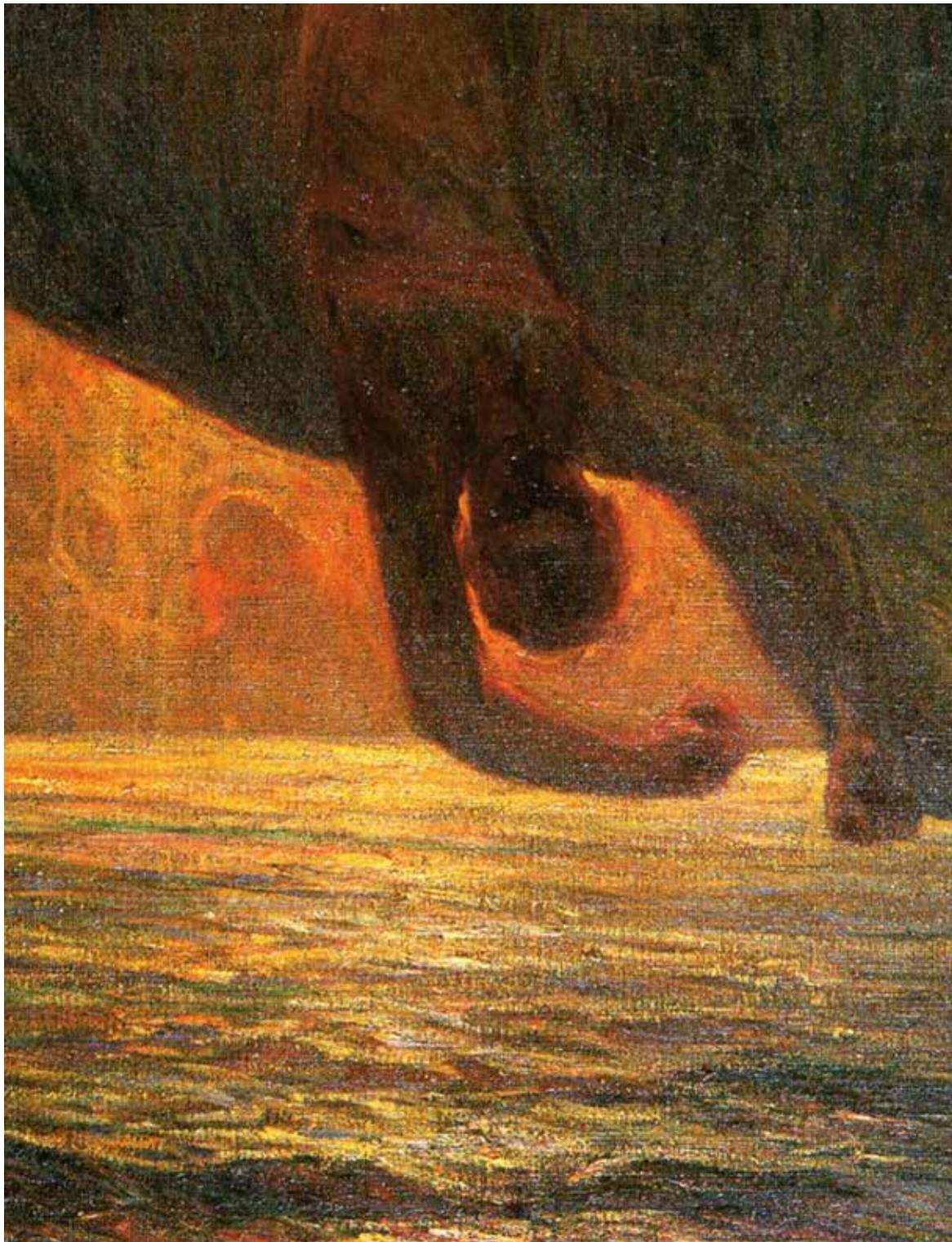
Lontano dall'anarchismo del collega, Chini nel *Flagello* del 1917 formula comunque una ferma condanna della ferocia della guerra tra gli uomini, svelando l'identità del cavaliere e offrendo nel linguaggio delle nuvole, dipinte come fossero un contemporaneo scenario teatrale per Sem Benelli o per Giacomo Puccini, il miglior commento al suo latente pessimismo di sensibile artista.

È una soluzione retrospettiva ed elegante stilisticamente, ben diversa da quella delle avanguardie (termine di origine bellica) disposte pure a contaminare con un eretico sberleffo dadaista (fig. 30) i 'sacri testi' della pittura di ieri per cercare di arginare la violenza della modernità.

<sup>11</sup> Pacini, *Postille cit.*, p. 141.







Ventisette allo scoccare del Novecento, Galileo Chini medita durante il primo decennio del secolo con originalità simbolista sulla condizione umana, sulla caduta delle effimere ambizioni, sull'improcrastinabile fine di ogni illusione (fig. 31), integrando “alla sua attività di pittore quella di affreschista e ceramista, seguendo un gusto fortemente internazionale. In pittura egli aderisce fin dagli esordi al divisionismo, coniugandolo con uno spirito nettamente simbolista, in una direzione espressiva e stilistica tipicamente italiana, impostata dai più anziani Segantini, Pellizza da Volpedo, Previati e Nomellini, gli artisti italiani. Chini dipinge scene con soggetti simbolici e allusivi (*Icaro*, *Medusa*, *La Sfinge*, *Il Trionfo*), paesaggi di inquietante emotività interiore, ritratti in cui la ricerca psicologica viene accentuata da ambientazioni notturne e corrusche. Pur inserendosi nel clima ancora fervido del decadentismo internazionale (impennato sulle figure di Rodin, Besnard, Klimt, Von Stuck, Toorop, Hoedler [sic] ecc.), Chini propone una versione originale di quel linguaggio filtrandolo attraverso un divisionismo libero e filamentoso, che rappresenta a quell'epoca il mezzo espressivo ‘moderno’ per eccellenza: antinaturalistico e riflessivo, è un filtro che impedisce ovviamente qualsiasi accento veristico o accademico, asserendo il valore concettuale e non puramente rappresentativo dell'opera d'arte”<sup>1</sup>.

Fra gli studiosi che si sono avvicinati nell'esegesi chiniana, spetta di nuovo a Piero Pacini l'analisi sul “ricorrente utilizzo del simbolo in molte opere ‘tenebrose’ della produzione giovanile, opere che costituiscono il contraltare delle creazioni più serene e doviziose di colore; il ‘simbolo’ torna ad affiorare con maggiore incidenza durante il primo conflitto mondiale, all'epoca delle

<sup>1</sup> Benzi, *Galileo Chini* cit., p. 13.



A pagina 50. Fig. 31.  
Galileo Chini, *Icaro*,  
1907, particolare. Torino,  
collezione privata.

Fig. 32. Galileo Chini, *Le Frodi*, 1904.  
Collezione privata.



Fig. 33. Galileo Chini,  
*Le vedove*, 1917.  
Collezione privata.

persecuzioni razziali, nell'atmosfera precaria del secondo dopoguerra e negli anni disincantati ed allarmati della vecchiaia<sup>2</sup>.

Più che di giovinezza, invero bisognerebbe parlare di consapevole prima maturità: l'artista ha infatti trentun anni quando si ritrae mentre contrasta con lo sguardo *Le Frodi* (fig. 32), "tre donne malefiche avvolte in panni brucianti e stridenti", dipinto considerato da Pacini "il più scoperto avvicinamento di Chini alla sfera simbolista", quasi un "prolungamento" dell'*Aut ritratto* del 1901 (fig. 9)<sup>3</sup>. La tela fu esposta nel 1904 a Firenze assieme al *Condottiero* di cui si è trattato nel primo capitolo menzionando la recensione di Nello Tarchiani su "Hermes". Riguardo *Le Frodi*, il critico si espresse in termini alquanto scettici, reputando "esteriore" la rappresentazione di figure

<sup>2</sup> Pacini, *Postille* cit., pp. 132-133.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 138-139.



Fig. 34. Galileo Chini,  
*La cena delle beffe*, 1909.  
 Manifesto.

“troppo vere e troppo umane”, poiché “il simbolo ha bisogno di forme diverse per avere compiutezza”<sup>4</sup>.

Al netto di tali osservazioni, su cui l’artista dovette comunque riflettere in vista dell’Esposizione Internazionale della città di Venezia dipingendo *Il trionfo*, *Le Frodi* segnano quanto l’elemento del mantello fosse diventato primario nella sua figurazione: al cruciale 1904 dovrebbe appartenere anche *Gli eguali* donato da Chini nel 1951 con una dedica polemica all’Accademia delle Arti del Disegno fiorentino che una dozzina d’anni prima, per firma del presidente Felice Carena, lo aveva revocato dall’appartenenza accademica, un soggetto enigmatico su cui era tornato durante le Prima Guerra Mondiale<sup>5</sup>.

Dal tema del corteo silenzioso di figure velate proviene la paratassi delle *Vedove* del 1917 (fig. 33), sincrona quindi al *Flagello*: una “lenta processione di donne vestite a lutto davanti a un cimitero, tutte accomunate da una fosca intonazione cromatica che non distoglie, tuttavia, dall’attenzione agli stadi del dolore non declamato, a volte civilmente trattenuto e altre volte stampato sui volti pallidi e impietriti”<sup>6</sup>, con l’unica licenza coloristica – rosso sangue dei morti in trincea – concessa alla corona funebre retta dalla bambina, anch’essa in nero, al centro in primo piano. È una rilettura sintetica del lato destro del *Funerale a Ornans*, il capolavoro di metà Ottocento di Gustave Courbet, il maestro del Realismo a cui la Biennale di Venezia del 1910 – con la cupola da poco decorata da Galileo Chini – aveva dedicato una retrospettiva, nella stessa edizione della personale di Gustav Klimt. Le figure chiniane schiacciate nel buio

<sup>4</sup> Tarchiani, *L’Arte moderna* cit., pp. 257-258.

<sup>5</sup> *Galileo Chini all’Antella* cit., pp. 14-15.

<sup>6</sup> Ivi, p. 18.



Fig. 35. Galileo Chini,  
*Senza riposo... cammina*,  
1951. Collezione privata.

Fig. 36. Galileo Chini, *Sole  
che non riscalda*, 1907 ca.  
Ubicazione ignota.



dei mantelli contro il muro cimiteriale occupano lo spazio della composizione, lasciando in alto come il francese una linea di cielo, lì livido qui invece con “gli ultimi bagliori del sole al tramonto per ricordare che, nel ciclico disegno dell’ordine naturale, la luce (come la speranza) non muore mai, ma è sempre pronta a rinascere”<sup>7</sup>.

La lettura di una sostanziale fiducia in un nuovo giorno ravvisata nei cieli delle opere riconducibili al periodo della Grande Guerra, come appunto nel *Flagello* dove “l’effetto più duraturo di questa evocazione è però motivato dalla nuvolaglia, sfrangiata da un vento impetuoso, che assorbe i riverberi degli

incendi e nasconde l’azzurro rasserenante del cielo”<sup>8</sup>, sembra dettata più dal patriottismo, la “fede incrollabile e tenace valore” del Bollettino della Vittoria, piuttosto che dalla personale visione esistenziale cupa di Chini, esemplificata nel tetto *Trionfo* dipinto ed esposto in tempo di pace. Tale atteggiamento di profondo pessimismo si rispecchiava negli accenti atri dell’amico Sem Benelli: il manifesto del 1909, siglato con il consueto ‘teschietto’ in basso a sinistra, per il poema drammatico del pratese (fig. 34) testimonia la convergenza chiniana su temi decadentistici, la misteriosa figura ammantata con il medesimo colore del sangue che scende sull’epigrafe della tragedia.

Il recupero iconografico della Morte quarto cavaliere dell’Apocalisse, di cui s’è ragionato nel precedente capitolo, si collega alla filologica riconsegna allo scheletro eterno del suo principale attributo, la mortifera falce pronta a lavorare instancabile nel *Flagello* o portata dal suo padrone in un campo innevato nel più tardo *Senza riposo... cammina* (fig. 35). L’intenzione simbolista non scema, a differenza della tensione stilistica e della stessa capacità visiva dell’artista, con il passare degli anni: il dipinto del 1951 sembra parte di un racconto ininterrotto e interiore del fiorentino, un’appendice all’opera *Sole che non riscalda*, nota solo da sbiadite immagini d’epoca (fig. 36), che parteci-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 16.



Figg. 37 e 38 Galileo Chini,  
*La Morte*, 1905. Incisione.

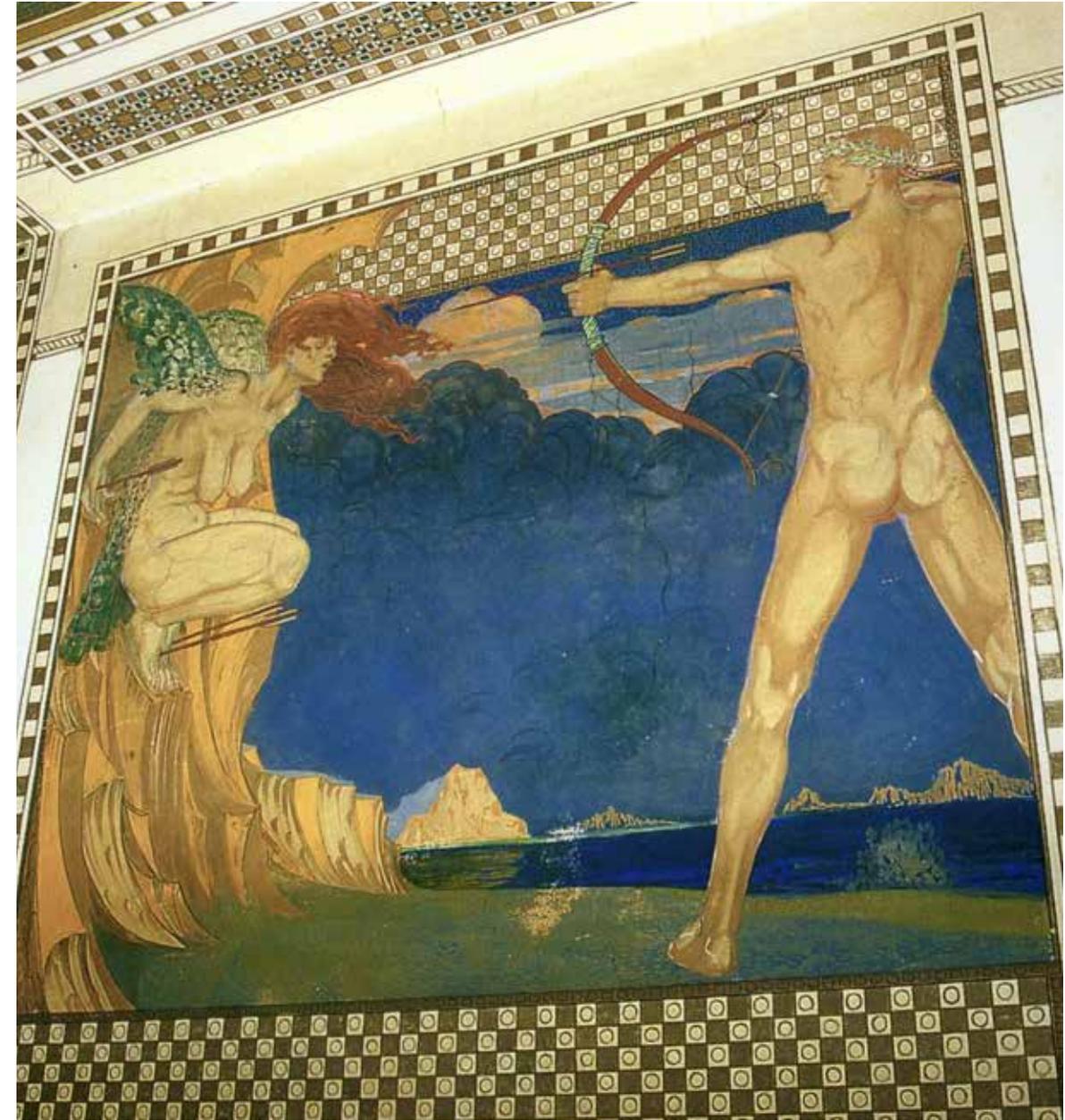
Fig. 39. Galileo Chini, *La  
Morte e il bambino*, 1902?  
Incisione.





Fig. 40. Galileo Chini,  
*Dopo la tempesta*, 1951.  
Collezione privata.

Fig. 41. Galileo Chini,  
*L'arciere*, 1910. Firenze,  
casa di Galileo Chini.



pò alla Biennale di Belle Arti di Faenza del 1908, omaggio nella composizione alla böckliniana *Isola dei morti*, con la minuscola Mietitrice in procinto di varcare nel silenzio della neve il cancello di un cimitero, il suo regno.

Lo scheletro falciatore è il protagonista di un trio di acqueforti rese note da Corrado Marsan<sup>9</sup>. In un formato verticale e tagliando a tre quarti la figura, similmente a tante sinuose invenzioni di Aubrey Beardsley, Chini pone allo specchio l'immagine classica della Morte in una coppia di fogli, di cui uno siglato con il consueto 'teschietto' e datato 1905, l'anno della mostra veneziana del *Trionfo* (figg. 37-38): le creature libano in un rito naturalmente funebre, con alle spalle, al di là di un basso muretto, un albero secco, non più della Vita. Nell'incisione reputata la più antica del gruppo (fig. 39), lo scheletro stavolta ripreso per intero sta divertendo con delle marionette – che nelle sue mani ossute sembrano più delle bamboline impiccate – un neonato tra i fiori sbocciati; per non spaventare il suo piccolo spettatore, sua prossima preda, la Morte ha nascosto la lama della falce tra le pieghe del mantello, ne vediamo l'asta fuoriuscire in basso.

Uomo della *Belle époque*, Galileo Chini ne rielabora a distanza di anni i lemmi costitutivi, caricandoli di sensazioni e meditazioni autobiografiche: il bucranio dalle profonde orbite, elemento decorativo ed evocativo visto ad esempio nella *Caccia selvaggia* di Franz von Stuck (fig. 26), diventa un relitto

<sup>9</sup> C. Marsan, *Galileo Chini. Quattro acqueforti inedite*, Firenze 1987.



Fig. 42. Franz von Stuck, *Il guardiano del Paradiso*, 1889.  
Monaco di Baviera, Museum Villa Stuck.

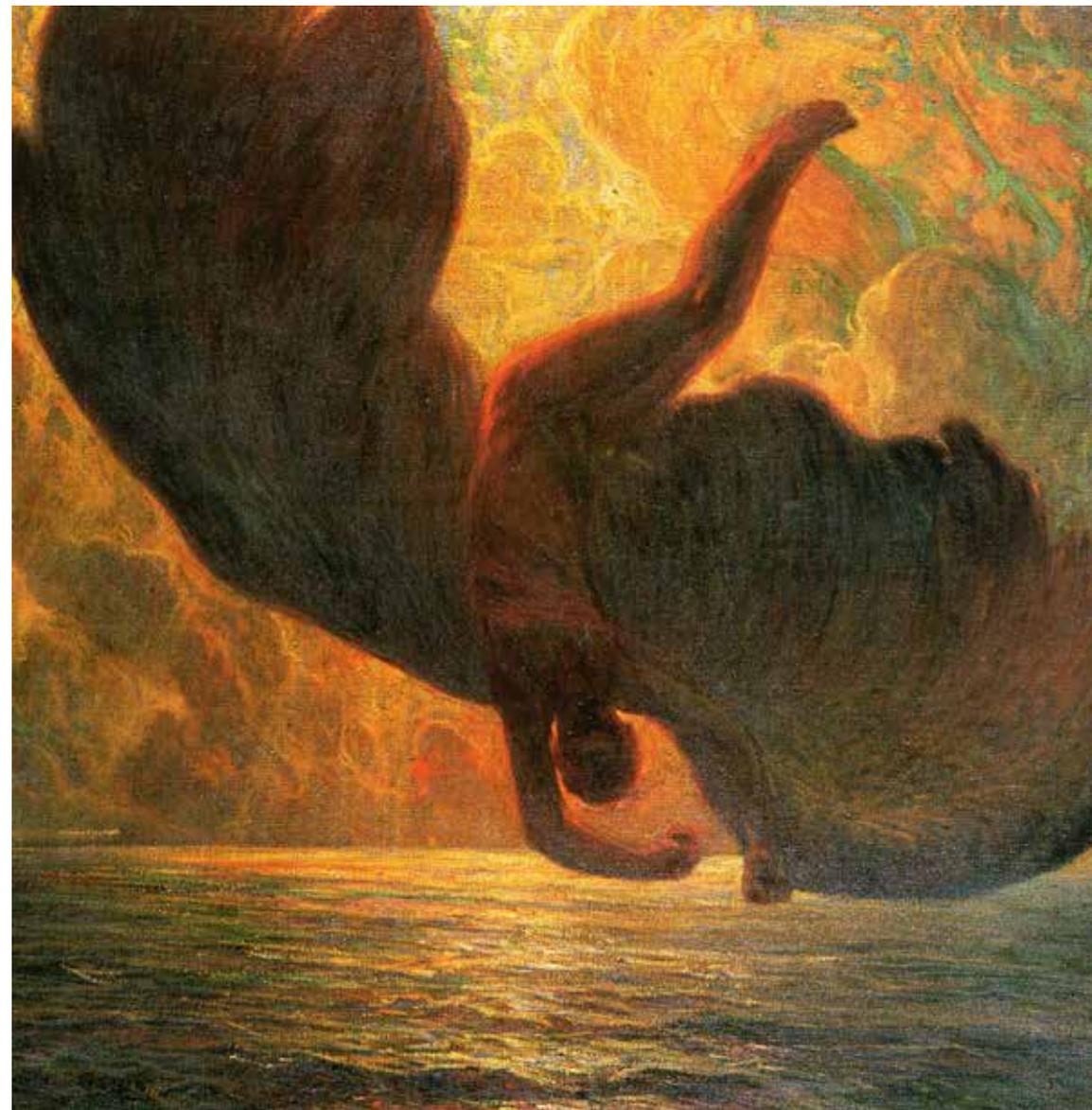
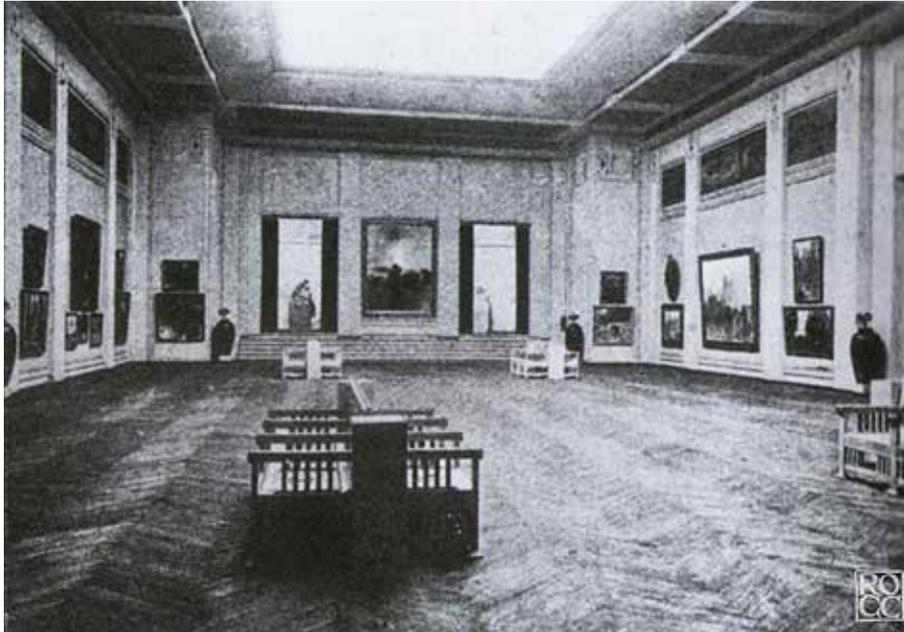


Fig. 43. Galileo Chini, *Icaro*, 1907.  
Torino, collezione privata.



inutile e forse per questo nuovamente poetico (fig. 40), non più nel senso de *Les Épaves dei Fiori del male* di Charles Baudelaire ma nella contemplazione del rifiuto, dello scarto abbandonato dal mare, privato dal significato simbolista di vitale metafora.

Un soggetto desunto da Galileo Chini dall'estetica del Simbolismo e da lui trasposto in chiave escatologica si rivela essere l'eroe: sceso dall'enorme cavallo nero della *Guerra* di von Stuck, egli, a casa Chini a Firenze, scocca un'ultima, fatale freccia sull'arpia con le mani e i piedi crudelmente conficcati da altri dardi (fig. 41). L'invincibile *Guardiano del Paradiso* del bavarese (fig. 42), medaglia d'oro nel 1889 al Glaspalast, nel 1907 si trasfigura nel pennello chiniano in *Icaro* (fig. 43), emblema dell'inevitabile sconfitta della temerarietà umana.

L'ineludibile destino dell'eroe è la morte violenta. Il fregio del Salone centrale della dodicesima Biennale veneziana del 1920 (fig. 44) mostrava, tra i vari pannelli decorativi, la glorificazione dell'ardito lanciafiamme, del nocchiere, del fante, del lanciere, dell'artigliere, dell'aviatore novello Icaro che

Fig. 44. Il Salone centrale alla Biennale di Venezia del 1920. Fotografia d'epoca.

Fig. 45. Galileo Chini, *La glorificazione dell'aviatore*, 1920. Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.



evita in volo i proiettili nemici (fig. 45): celebrazione di vittoriosi, molti dei quali mutilati o caduti e diventati solo nomi e ritratti fotografici sopra migliaia di tombe.

Trovandosi nel primo dopoguerra, forse in occasione del decennale della Vittoria<sup>10</sup>, a dover illustrare l'assalto alle trincee austro-ungariche dell'aspirante ufficiale Federico Grifeo medaglia d'oro alla memoria, Chini pervenne a un risultato "più vicino alle copertine di Achille Beltrame che ai disegni di guerra di Lorenzo Viani"<sup>11</sup>: il racconto a fotogrammi della fine eroica di un ardito certamente non era nelle sue corde, sopperendovi con una serie di studi grafici preparatori, nei quali Grifeo appariva proporzionalmente maggiore dei compagni e dei nemici, "in una sorta di Pietà laica, dalla plastica posa michelangelolesca (il braccio reclinato sopra la testa in maniera quasi innaturale sembra riecheggiare il *Prigione* barbuto o *l'Ignudo* che nella volta Sistina regge

10 D. Galleni, *Mettere in scena la Grande Guerra: una serie di bozzetti di Galileo Chini*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 135, 2021, p. 86.

11 *Ibidem*.

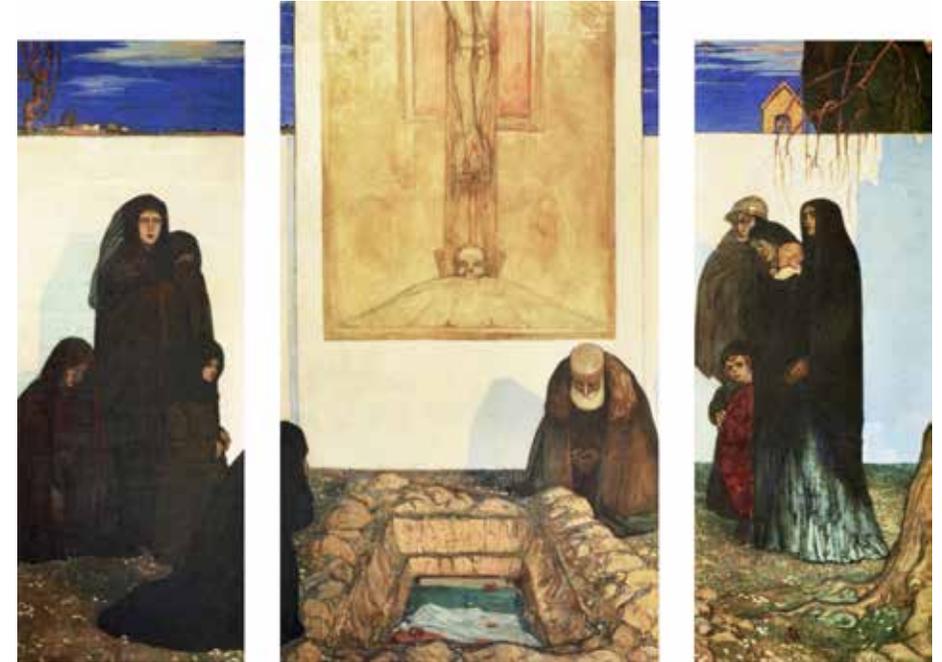


Fig. 46. Galileo Chini, *La morte dell'aspirante ufficiale Federico Grifeo*, 1928 ca. Collezione privata.

Fig. 47. Galileo Chini, *La sepoltura dell'eroe*, 1919. Antella, Confraternita alla Misericordia di Santa Maria all'Antella.



Fig. 48. Galileo Chini,  
*Allegoria della Vittoria*,  
1936. Ubicazione ignota.

Fig. 49. Galileo Chini,  
*Il dittatore folle*, 1939.  
Firenze, Galleria d'Arte  
Moderna.



la ghirlanda sopra la figura di Isaia)<sup>12</sup>. Il bozzetto pittorico della scena del soldato colpito a morte mentre con i compagni tenta l'attacco (fig. 46) ha toni da facile melodramma, risultando meno veristico del crudo dettaglio del cadavere, presumibilmente di un oscuro fante, abbandonato dai commilitoni sul campo di battaglia nel *Flagello* (fig. 3) eseguito un decennio prima.

Chini si trovava per forza più a suo agio con raffigurazioni esterne alla mera esposizione dei fatti, con evocazioni di stati d'animo: è il silenzio del dolore piuttosto che il resoconto di un funerale che permea *La sepoltura dell'eroe* (fig. 47), trittico per l'Associazione Nazionale delle Famiglie e dei Caduti in Guerra, "lunga fatica" – nell'iscrizione autografa sul retro – della fine del gennaio del 1919<sup>13</sup>. Tra guardati da un alto muro bianco che lascia intravedere in lontananza a sinistra un paesaggio collinare e dall'altra parte, più vicino, il campanile a vela della chiesa del camposanto, i dolenti assistono alla tumulazione di una bara in semplice legno chiaro, posta nella fossa e coperta da una bandiera tricolore su cui giacciono pochi fiori e una medaglia d'oro. Nello scomparto di sinistra donne vestite di nero strette nel dolore; in quello centrale, sotto la porzione inferiore di una grande crocefissione dai colori impalliditi dall'esposizione all'aperto, un uomo anziano è inginocchiato in preghiera

davanti alla sepoltura in attesa di essere coperta; nella tela di destra c'è un reduce con l'elmo in testa e infagottato nella mantella grigio verde dell'esercito, messo accanto ad altre due donne, di cui una con un bambino in braccio, mentre sotto una ragazzina tiene una ghirlanda di fiori, rossi come quelli della corona funebre delle *Vedove* (fig. 33). L'artista non vuole farci conoscere la storia o il nome dell'eroe sepolto, né renderci edotti delle sue fattezze. Nel 1920, all'appena menzionata Biennale veneziana Chini espose nella trentacinquesima sala due paesaggi senza figure umane, *Il voto ai dimenticati del mare* e *Il voto ai dimenticati della terra*: l'anno dopo, la salma del Milite Ignoto giungerà all'Altare della Patria.

Durante il Ventennio "il rapporto di Galileo Chini con il fascismo fu controverso e discontinuo. Se da un lato non ne fu mai un deciso ed esplicito oppositore, dall'altro non è possibile affermare che ne sia stato un convinto e allineato sostenitore"<sup>14</sup>. Una grande tela celebrativa la guerra coloniale in Africa orientale del 1936, oggi studiabile dalla fotografia dell'Archivio Chini (fig. 48), non mostra diretti legami con la retorica del Regime, se non nell'aquila imperiale sull'elsa della spada dell'eroico genio italico, plasticamente scultoreo secondo un canone nazionale codificato a quell'altezza cronologica da ri-

12 Ivi, p. 89.

13 *Ibidem*, nota 1, lo data al 1927. *Galileo Chini all'Antella* cit., p. 20.

14 A. Coco, *Galileo Chini Accademico delle Arti del Disegno. L'arte, la passione, l'impegno*, Pistoia 2018, p. 84.

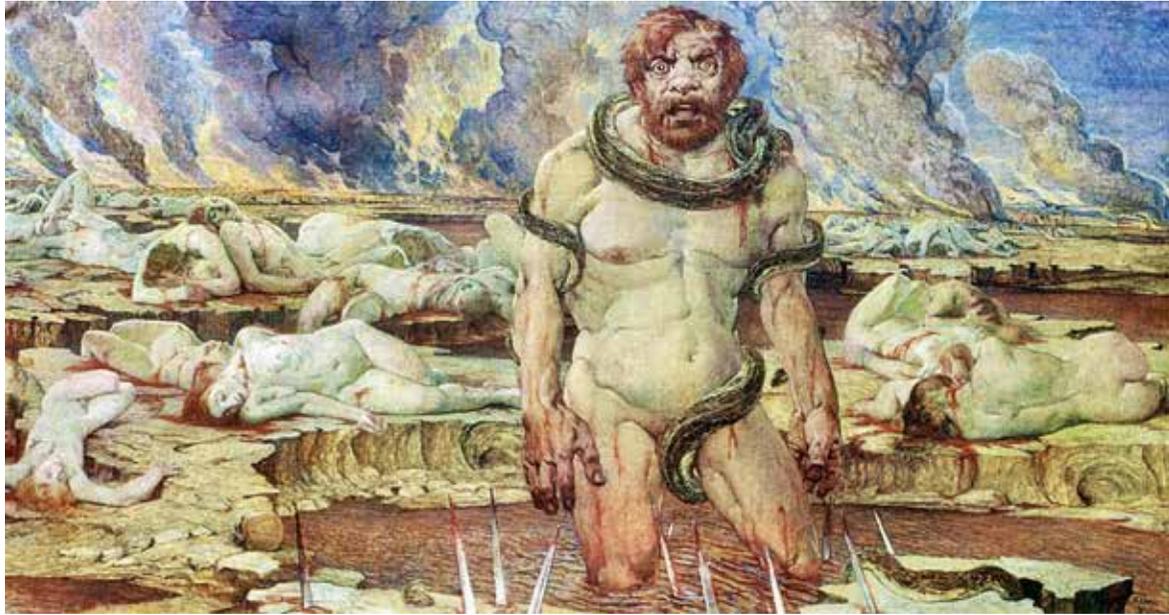


Fig. 50. Galileo Chini, *Il dittatore folle*, 1939. Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

Fig. 51. Galileo Chini nel suo studio con *Il dittatore folle*. Fotografia d'epoca.



viste, mostre sindacali ed esposizioni periodiche, e dal soldato-colonizzatore con il giogo e i buoi a destra: per il resto il pittore ricorse all'antico repertorio decorativo, abitato da diafani cavalli rampanti, da figure allegoriche precipiti e dalla testa di Medusa, simboli del caos sconfitto dalla civiltà.

Rileggendo i documenti riguardanti il caso delle critiche di Chini messe per iscritto contro l'allestimento urbano organizzato per la visita fiorentina di Adolf Hitler del maggio 1938, con la conseguente epurazione dall'Accademia delle Arti del Disegno e il difficoltoso reintegro finita la Seconda Guerra<sup>15</sup>, emerge la figura di un artista sincero difensore della storia e della dignità della propria città, senza dubbio vittima della malignità di qualche collega accademico anche per il suo essere giudicato un passatista, avulso dalle ideologie in quel tempo dominanti ma comunque presago delle stragi incombenti.

È infatti di quella fase colma di amarezze la genesi de *Il dittatore folle*: “un essere demoniaco, connotato dai segni della crudeltà e della follia, si erge da

<sup>15</sup> Ivi, pp. 76-84, 86-90.



Fig. 52. Galileo Chini,  
Santo Stefano. Rovine di  
Firenze, 1944.  
Collezione privata.

un lago di sangue per dominare soddisfatto e sadico uno scenario desolato, concepito come un girone dantesco, in cui sono evidenziati, in una sequenza allucinante e in una atmosfera irrespirabile, corpi straziati e illividiti, contro un abitato divorato dalle fiamme”<sup>16</sup>. Concepito dopo l’invasione tedesca della Polonia, avvenuta nel settembre 1939, la spartizione con l’Unione Sovietica di quel paese e l’inizio della Seconda Guerra Mondiale, *Il dittatore folle* nella ‘prima idea’ del grande cartone della Galleria d’Arte Moderna di Firenze (fig. 49) si presenta affine – nella costruzione anatomica della figura protagonista e nella posa composta della testa, nonostante lo sguardo fisso da pazzo – al nudo centrale dell’*Allegoria della Vittoria* del 1936. Per superare tale conformismo figurativo, così come il cedimento a un gusto ancora Secessione nell’invenzione decorativa del serpente-collare del dittatore, dal corpo forse troppo copiosamente sporco da strisciate di sangue delle proprie vittime, Galileo Chini giunge a una definitiva versione su tela (fig. 50), riprendendo con “eclettismo onnivoro” non “Caronte del *Giudizio Universale*” michelangiolesco<sup>17</sup>, ma la figura incassata nello stesso affresco di Minosse cinto nelle spire di un grosso serpente, come il minaccioso giudice dei dannati del quinto Canto dell’inferno dantesco. Il volto bestiale del dittatore è ora cinto da cappelli arruffati, gli occhi allucinanti puntati verso lo spettatore, il collo eliso, le mani sono aperte con le dita sporche d’omicidi. *Il dittatore folle* è una condanna coraggiosa verso le autocrazie del Novecento e la pretesa logicità di azioni inumane: il riferimento, nelle figure giacenti dietro il dittatore, alla *Notte* di Ferdinand Hodler evoca l’incubo della ragione che stava incendiando l’Europa.

<sup>16</sup> Pacini, *Postille* cit., pp. 146-147.

<sup>17</sup> Galleni, *Mettere in scena* cit., p. 89.



Una fotografia dell'archivio Chini mostra il pittore anziano davanti alla sua creazione nello studio (fig. 51). Dietro la grande tela s'intravedono gli sfavillanti pannelli preparati per la sala delle sculture di Ivan Meštrović alla Biennale di Venezia del 1914, opere di un quarto di secolo prima che paiono invece stratificate in una distante era geologica. Galileo Chini è sgomento dinanzi a questa accelerazione perversa della Storia: nella 'guerra totale' anche Firenze viene ferita brutalmente, l'artista ne registra i terribili danni con amore pietoso, inerme come le piccole figure che si aggirano tra le macerie causate dai tedeschi il 4 agosto 1944 (fig. 52).

Finita la guerra, iniziano a calare le tenebre della cecità: lo scheletro del *Flagello* ritorna a fargli visita nello studio tra le tele che non riesce più a dipingere come vorrebbe, prostrandolo a terra (fig. 53). Il tempo della dipartita deve arrivare, l'angoscia e lo sconforto di non poter più esprimersi compiutamente gli fanno riaffiorare nella memoria gli amplessi mortali, com'è stato già notato, di Edvard Munch (fig. 54)<sup>18</sup>. Dietro alla *Preda* (fig. 55), rappresentante la Morte ingigantita che raccoglie i cadaveri degli alluvionati nel Polesine, Chi-

18 Pacini, *Postille* cit., p. 153.

Fig. 53. Galileo Chini, *Quand'ella viene, cessano le illusioni*, 1952. Collezione privata.

Fig. 54. Galileo Chini, *L'ultimo amplesso*, 1953. Collezione privata.

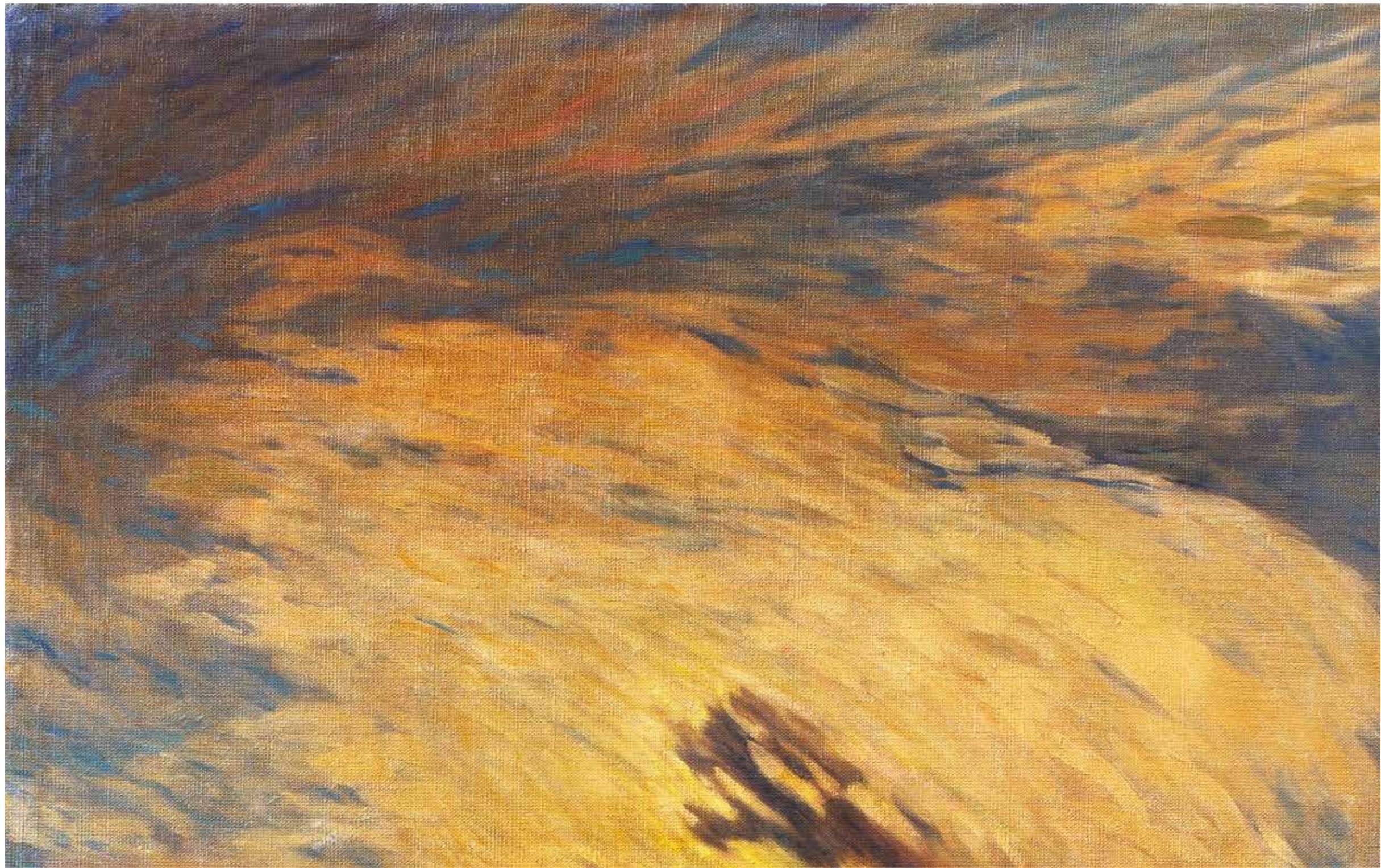
Fig. 55. Galileo Chini, *La preda*, 1951. Collezione privata.

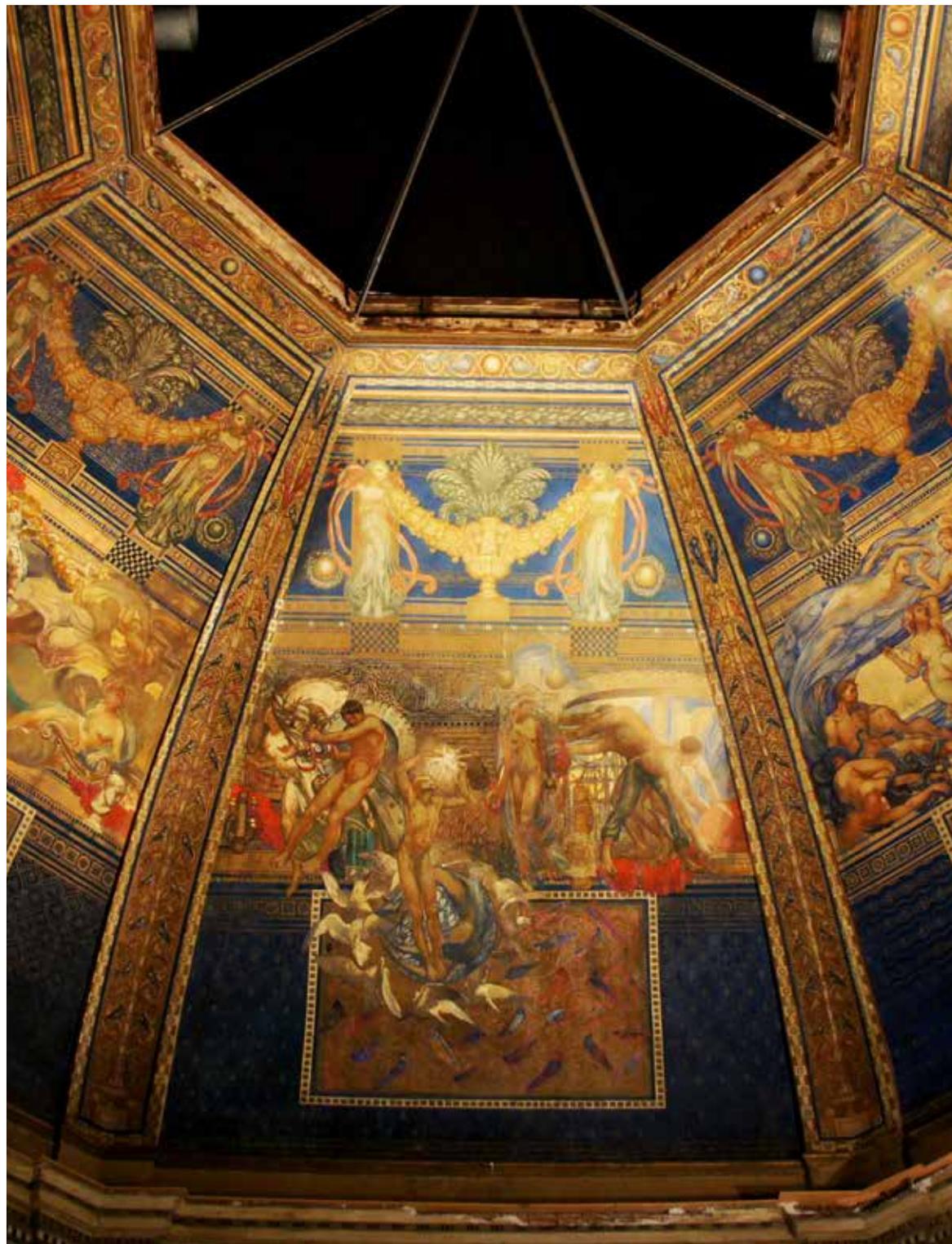


ni scrive "il 2.12.1873 i miei occhi videro la luce, il 2.12.1951 i miei occhi... stanchi... non poterono guidare il penello... ove il pensiero voleva... e venne questo informe abbozzo! Così finì l'opera mia!"<sup>19</sup>. Nel 1954, ancora, l'artista dipinge una *Follia macabra*, una "donna che balza da un fondo tenebroso gremito di presenze spettrali e che si scatena in un passo di danza che vuole esprimere una indomita volontà di vita e una aperta sfida alla Grande Nemica che si appropria di tutto", confessando però sul retro dell'opera che "il destino avverso à vinto"<sup>20</sup>. Galileo Chini muore nell'estate del 1956: l'anno dopo al Festival di Cannes sarà premiato *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman.

19 *Ibidem*.

20 Ivi, p. 153.





LA STORIA E L'AGIRE HA IL SUO LIBRO NEL TEMPO!

Con una massima d'inoscidabile sapore decadentista, Chini ricordava, un anno prima della morte, la vicenda della sua revoca dalla carica accademica e in generale i tanti episodi di vita e artistici occorsigli in più di mezzo secolo di attività<sup>1</sup>, tra i quali spicca la decorazione della cupola dell'esposizione internazionale biennale di Venezia con la rappresentazione del cammino dell'arte attraverso i tempi (fig. 56).

Nato a Firenze, da una famiglia originaria di Borgo San Lorenzo, il 2 dicembre 1873, Galileo rimase presto orfano di padre, andando a lavorare ragazzo nella bottega dello zio Dario decoratore e restauratore, che lo iscrisse alla Scuola d'Arte di Santa Croce. Nella città natale, dopo i primi lavori decorativi di carattere neomedievale all'interno della bottega del parente, iniziò a collaborare nel 1894 con Augusto Burchi e Giulio Bargellini a Palazzo Budini-Gattai, per poi l'anno dopo lavorare a Volterra eseguendo restauri e altre decorazioni. Iscritto alla Scuola Libera del Nudo all'Accademia fiorentina, la frequentò fino al 1897: nel Circolo degli Artisti cittadino conobbe, tra gli altri, Libero Andreotti, Sem Benelli, Plinio Nomellini, Telemaco Signorini, Salvino Tofanari.

Nel 1896 fu tra i fondatori della Manifattura Arte della Ceramica, di cui fu direttore artistico, producendo oggetti che riscossero subito successo internazionale come la medaglia d'oro alla mostra di Torino nel 1898 e il Grand Prix all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900. La fabbrica nasceva proprio negli anni in cui si stava diffondendo in Europa il gusto delle Secessioni, ispirandosi chiaramente allo stile modernista dell'*art nouveau* (fig. 57). I trionfi e le

<sup>1</sup> Il Tarlo polverizza anche la Quercia. *Le Memorie di Galileo Chini*, a cura di F. Benzi, Firenze-Siena 1998, p. 92.



Fig. 58. Salvino Tofanari, *Ritratto di Galileo Chini*, 1906. Firenze, Galleria d'Arte Moderna.



sperimentazioni tecniche della Manifattura alle varie rassegne d'inizio secolo si riassumono nel motto sul *Ritratto di Galileo Chini* dell'amico Tofanari (fig. 58): "la vanità è dei vili, l'orgoglio è dei grandi". Il dipinto è del 1906, l'anno in cui Galileo abbandonò l'Arte della Ceramica per sopravvenute difficoltà con i soci, fondando assieme al cugino Chino Chini la Manifattura Fornaci San Lorenzo a Borgo San Lorenzo, dedita alla produzione di ceramiche e di vetri artistici.

Per quanto riguarda la produzione pittorica, Chini fu invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1901, partecipandovi quasi ininterrottamente fino al 1936. Per la Sala della Toscana alla mostra del 1903 preparò il primo di una serie di allestimenti decorativi che contribuirono notevolmente a procurargli fama internazionale: si trattava di un fregio in maiolica a lustri, "una larga fascia a motivi biomorfi, con palmette e cespugli di fiori, che correva lungo la parte alta delle pareti, arricchendo in modo straordinario l'effetto complessivo della sala. Sulla volta, purtroppo non sufficientemente documentata da fotografie, dipinse motivi decorativi ondolati, derivati dalla ceramica di sapore secessionista"<sup>2</sup>. L'anno dopo promosse con Lodovico Tommasi la Secessione della Promotrice Fiorentina a Palazzo Corsini, esponendo cinque dipinti d'indirizzo simbolista che gli valsero la commissione della decorazione

<sup>2</sup> Benzi, *Galileo Chini* cit., p. 14.

A pagina 78. Fig. 56. Galileo Chini, *Decorazione della Sala della cupola della Biennale*, 1909. Venezia, Padiglione Centrale ai Giardini.

Fig. 57. Galileo Chini, *Piatto*, 1900. Collezione privata.



Fig. 59. Galileo Chini,  
Pannello con putti,  
1906. Lido di Camaiore,  
collezione privata.

degli interni della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia. Galileo Chini conferì a un canonico schema di ripartizione a riquadri e cornici “un tono decisamente *art nouveau* assolutamente originale: i colori squillanti, blu oltremare, oro bianco, rosso non fanno più parte delle gamme di toni neutri del suo maestro Augusto Burchi, così come il repertorio decorativo è decisamente orientato su inflessioni secessioniste mitteleuropee [...]. Certamente l’attività ceramica, con i suoi linguaggi espressivi basati sulla linea sinuosa e sul colore lussureggiante, avrà suggerito a Chini molte di queste soluzioni, che risultano singolari e nuove nell’applicazione all’affresco”<sup>3</sup>.

Per la sala del sodalizio artistico Giovane Etruria all’Esposizione di Milano del 1906 ideò un fregio continuo di cui si è conservato un pannello angolare con il motivo di putti, vasi e ghirlande di fiori (fig. 59): “nella libera trattazione, nel calligrafismo accentuato e nell’invenzione brillante, si leggono le caratteristiche ormai tipiche dello stile di Chini, ma allo stesso tempo permangono vari accenni alla cultura francesizzante del Burchi (i volti chiamati dei putti, la fresca calligrafia che delinea la corona di rose) che tuttavia per l’ultima volta ci è dato riscontrare nell’artista”<sup>4</sup>.

L’anno di svolta nella pittura decorativa chiniana è il 1907, con la Sala del Sogno alla Biennale di Venezia, liberazione “da retaggi tardo ottocenteschi, per svolgersi su un personalissimo binario di simbolismo internazionale (che in pittura egli perseguiva già da diversi anni) e di virtuosismo lineare sempre più teso e accentuato. La Sala del Sogno, ideata da Chini e Nomellini, fu uno degli episodi fondamentali del simbolismo italiano e uno dei più interessanti del gusto europeo di quegli anni: contemporanea al primo sorgere delle avan-

<sup>3</sup> Ivi, p. 20.

<sup>4</sup> Ivi, p. 24.



guardie storiche, la Sala della Biennale viene a costituire l'ultima grande espressione, l'epilogo ancora incontrastato del gusto dominante simbolista e decadente europeo; quadri di alcuni dei maggiori artisti internazionali vengono raccolti ad esprimere collettivamente uno dei temi più cari alla cultura *fin de siècle*, quello onirico. Chini coordina l'impostazione decorativa della sala, ideando un pavimento a motivi fitomorfi e pavoni, eseguito dalla Manifattura, una fascia decorativa nella parte alta delle pareti con cortei di putti e ghirlande, e sicuramente influì anche nella parte scultorea (le sovrapporte e vari fregi) eseguita da Edoardo De Albertis. [...]. Lo stile di Chini decoratore mostra ormai un definitivo scioglimento delle matrici decorative iniziali, raggiungendo una liberissima trattazione dei temi attraverso un linearismo arcuato, teso, ove si susseguono

Fig. 60. Galileo Chini, *Ad vivendum*, 1907-1908. Collezione privata.

Fig. 61. Venezia – VIII Esposizione Internazionale d'Arte. Primo sorriso de la belva umana. Decorazioni pittoriche di Galileo Chini nella Sala della cupola, 1909. Cromolitografia.



figure efebiche slanciate e angolose<sup>5</sup>.

È il vocabolario formale utilizzato per il pannello *Ad Vivendum* (fig. 60), eseguito forse per la Biennale di Faenza del 1908, da confrontare con la sopraddeata decorazione per la rassegna milanese del 1906. Data allo stesso anno della mostra faentina l'esordio di Chini scenografo teatrale in *La Maschera di Bruto* di Benelli con i costumi di Caramba.

Nel 1909 Galileo Chini fu incaricato di affrescare la volta del vestibolo della Biennale di Venezia (fig. 61), la più importante rassegna d'arte contemporanea mondiale: "da Bisanzio a Bernini, dall'Egitto faraonico a Previati, da Burne-Jones a Michelangelo, la cultura occidentale viene, nella cupola veneziana

<sup>5</sup> *Ibidem*.



del 1909, reinterpretata in chiave estetizzante, con un eclettismo originale e sempre risolto con gusto sicurissimo, che richiama alla mente gli analoghi procedimenti tecnici e linguistici caratteristici dell'immaginifico D'Annunzio. Echi e influenze di questa e successive decorazioni di Chini, a dimostrare la penetrazione del gusto dell'epoca, si possono poi riscontrare in ambito soprattutto francese, nelle opere di Bernard, di Maurice Denis, in cui l'esempio chiniano viene soprattutto colto nella peculiare sintesi di un linguaggio moderno e di elementi della tradizione figurativa italiana che gli è così congeniale. La composizione della cupola ha un forte carattere decorativo, di eleganza fastosa nel repertorio di sgargianti fondi in finta maiolica e di ghirlande vegetali sostenute da putti-cariatide; racemi di acanto popolati da uccelli multicolori e fregi geometrici di gusto secessionistico sono la cornice di scene figurate che costituiscono il fulcro narrativo, di liberissima e centrifuga griglia compositiva. Ciascuna vela è tripartita orizzontalmente e nel settore centrale si susseguono le 'sintesi' degli stili artistici occidentali. Senza dubbio il primo e l'ottavo pannello, rispettivamente raffiguranti la nascita dell'arte agli albori della civiltà e l'arte contemporanea, sono i più fascinosi e originali: il primo per estetismo estenuato, quasi rodiniano dei viluppi di corpi, per il lussuoso



Fig. 62. Galileo Chini, *Il generale Somdej Chao Phraya Mahakasatsuk, futuro re Rama I, al ritorno dal regno Khmer*, 1912-1913. Bangkok, Sala del Trono Ananta Samakhom.

Fig. 63. Galileo Chini, *La festa dell'ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok*, 1913. Firenze, Galleria d'Arte Moderna.

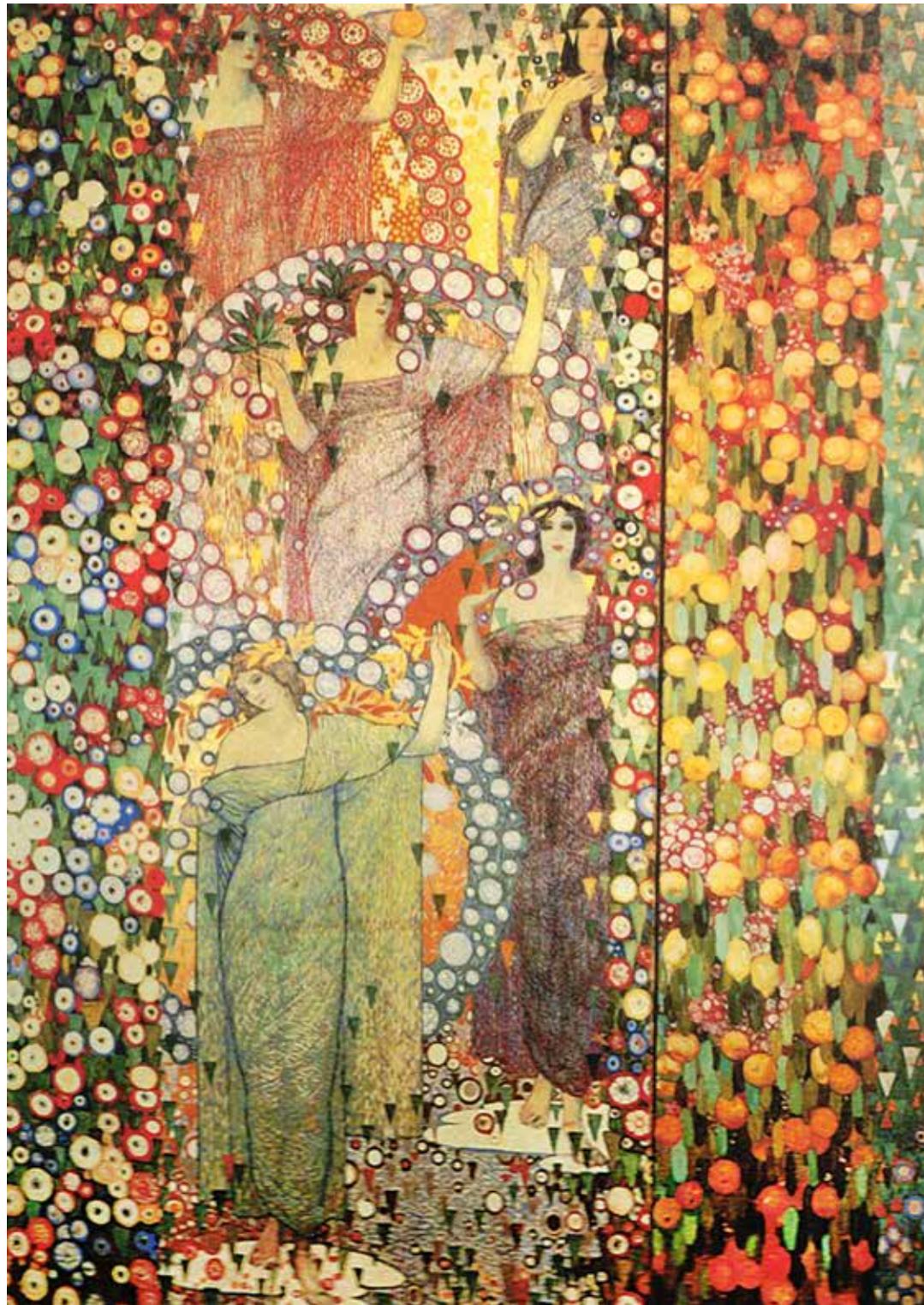


Fig. 64. *La Sala Meštrović alla Biennale di Venezia del 1914.*

Fotografia d'epoca.

Fig. 65. Galileo Chini, *La fioritura della primavera italiana*, 1914.

Collezione privata.



cromatismo imperniato tra azzurri e oro, l'ottavo per l'originalità espressiva di cui si è già parlato, ma anche per il suggestivo sfondamento delle cornici decorative da parte dell'Icaro ascendente, avvolto in un volo di colombe. Negli altri quadri, sempre caratterizzati da una composizione aperta e dinamica, che volutamente contrasta con l'ordinata simmetria delle fasce decorative, sono disseminati brani pittorici di grande originalità: in quello sull'arte egizia un vasaio gauguiniano si libra su uno sfondo in bilico tra una versione teatrale di Aida pensata da Klimt e una visione onirica alla Moreau; nel pannello su Bisanzio Chini sembra presagire le illustrazioni di Sartorio per Sibilla; in quello sull'arte cristiana costruisce un collage eclettico di iconografie medioevali contrappuntate di nudi modernissimi ed erotici, con un effetto di *accrochage* assolutamente dannunziano, o addirittura post-moderno. La vivacità creativa di Chini non conosce limiti nel rimaneggiamento di materiali culturali, secondo uno schema che ha profondamente caratterizzato il nostro secolo nelle più diverse accezioni”<sup>6</sup>.

Galileo Chini Chini era diventato uno dei massimi rappresentanti dell'estetica *art nouveau* in Europa, grazie al “successo alle grandi esposizioni d'arte d'Europa e d'America conseguendo medaglie d'oro e consensi critici vastissimi, operando nei campi che, con la ceramica, l'affresco, la decorazione, la pittura da cavalletto, vedevano l'artista ‘moderno’ sconfinare in tutti i campi del gusto e del costume, in una concezione estetica antiaccademica che non

<sup>6</sup> Ivi, pp. 34, 37.

concepisce più l'arte come prodotto astratto, ma anche come oggetto quotidiano, destinato a una fruizione più ampia e pubblica possibile”<sup>7</sup>.

Nel 1911, su invito del re del Siam, si recò – come pittore di corte – a Bangkok per la decorazione della Sala del Trono Ananta Samakhom (fig. 62)<sup>8</sup>. Nei dipinti del primo periodo in Oriente “emerge una grande libertà formale, un'uscita dal clima e dai soggetti simbolisti tipici del primo decennio del secolo, e una naturale propensione a cogliere gli aspetti lirici, intensamente emotivi della realtà. Il divisionismo, già piuttosto liberamente interpretato nel decennio precedente, si scioglie in una pennellata libera, in colori ‘di patina fosforescente’ accostati con una libertà compositiva che fa echeggiare risonanze interiori, effetti di memorie evocate e risvegliate. Inizia per Chini pittore da cavalletto un nuovo periodo, post-simbolista, che mostra una singolare analogia con quello di Bonnard, Vuillard e gli altri pittori dell'ex gruppo dei *Nabis*, che nel nuovo secolo abbandonarono anch'essi le matrici simboliste per entrare in uno scavo della realtà scoperta nelle sue risonanze ‘interiori’. I quadri eseguiti nel 1911 e all'inizio del 1912 sono paesaggi intimi e luminosi, animati da accensioni e bagliori misteriosi [...]. Negli affreschi eseguiti durante il secondo soggiorno siamese traspare maggiormente la cadenza ‘fiorentina’ dell'artista, in una visione più razionale e stilisticamente italianeggiante: nella cupola ellittica dello scalone gruppi di nudi michelangioleschi rimandano all'esperienza della cupola della Biennale veneziana del 1909, così come il centro a nubi concentriche. Gli orizzonti naturalistici e la presenza di cicli invasi da nuvole monsoniche danno un senso più ‘occidentale’ della composizione, in cui tuttavia non mancano episodi esotici dominanti, come il grande elefante bardato o le processioni di personaggi che nel loro aggruppamento e nell'esecuzione sciabolata e sommaria ricordano lo spirito de *La festa dell'ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok*”<sup>9</sup>.

Quest'ultima tela (fig. 63) si rivela un capolavoro pittorico “nell'ambientazione notturna della scena, nella moltiplicazione dei punti di luce artificiale che inondano di bagliori filamentosi e colorati la composizione. Chini si avvicina a soluzioni dell'ultimo periodo divisionista di Boccioni e che certamente gli furono funzionali nel descrivere con espressionistica sommarietà i lineamenti dei personaggi, come sciolti e plasmati dal movimento e dai riflessi”<sup>10</sup>.

*La festa dell'ultimo giorno dell'anno cinese a Bangkok* apparve con altre ope-

7 Ivi, p. 24.

8 N. Lohapon, *Decorazioni monumentali di Galileo Chini nel Siam*, in *Ad vivendum cit.*, pp. 109-119.

9 Benzi, *Galileo Chini cit.*, pp. 46, 54.

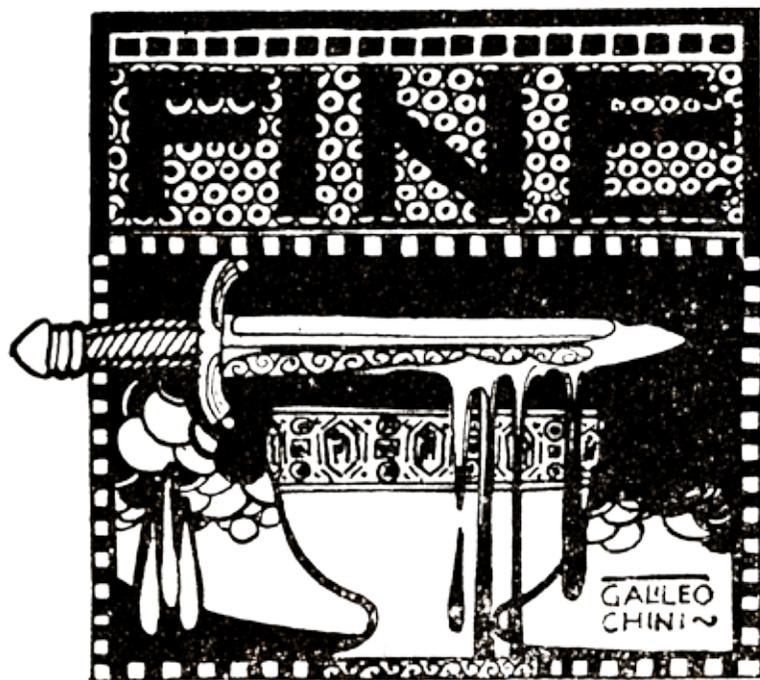
10 Ivi, p. 34.

re siamesi alla mostra personale di Galileo Chini alla Biennale veneziana del 1914. Nella stessa kermesse espositiva l'artista provvide pure alla decorazione parietale della sala dedicata allo scultore Ivan Meštrović (figg. 64-65), “in cui le astrazioni formali orientaleggianti, incrociate ai secessionismi viennesi, gli permettono di esprimere il flusso rigoglioso e naturale dell'esistenza: in cui anche il soggetto, *La Primavera che perennemente si rinnova*, riassume il senso di misticismo panico che l'Oriente gli aveva donato, attraverso l'inedita sensibilità spirituale del buddismo. In quest'opera, giustamente famosa e nota come una delle realizzazioni più significative del liberty italiano, l'artista si ispirò, con una libertà assoluta, ad alcuni allestimenti di una delle più famose edizioni della Secessione viennese, quella del 1902, dedicata alla figura e alla memoria di Beethoven. I pannelli per la sala Meštrović, comunemente definiti klimtiani dalla critica, hanno riferimenti in realtà diversi e più ampi: ad Adolf Böhm, ad esempio, che decorò il muro nord della sala del Beethoven di Klinger con il soggetto del *Sole nascente*, Chini ripensò per realizzare i due pannelli abbinati che ripetono il motivo dell'immensa ala contornata da losanghe geometriche, e dalla banda fiammeggiante (‘pilastro’ in Chini) che scandisce la composizione; e da Ferdinand Kolnig, che eseguì i due affreschi rettangolari ai lati della porta del vestibolo della stessa sala, Chini derivò il tema delle fanciulle coi pepli, sovrapposte scalarmente. Nella decorazione architettonica della sala veneziana, che curò lo stesso Chini, l'artista fa poi riferimento a diversi allestimenti di J. Hoffmann. Ma soprattutto il tema fondamentale di questa decorazione astrattizzante, è un richiamo simbolico ed esplicito alla Secessione: la *Primavera*, il *Ver Sacrum* degli artisti *giovani (jugend)* viennesi”<sup>11</sup>.

La Sala Meštrović fu, all'albeggiare della Grande Guerra, l'apice di una parabola creativa che continuò nei due decenni seguenti, con interessanti e noti episodi come il Salone centrale della Biennale del 1920 (fig. 44) o il complesso delle Terme Berzieri a Salsomaggiore: “in cinquant'anni di appassionata creazione decorativa Chini segnò con gusto sicuro un'intera epoca, caratterizzandola attraverso opere emblematiche, muovendosi attraverso percorsi stilistici irrequieti ma sempre di largo raggio culturale: pronto a cogliere fermenti, a sintetizzarli ma anche ad anticiparli, in uno stile inconfondibile e allo stesso tempo vario, intenso, della stessa mobile e cangiante poesia di cui sono fatti i sogni, tema prediletto di tutta la sua opera”<sup>12</sup>.

11 Ivi, pp. 55, 58.

12 Ivi, p. 90.



finito di stampare  
febbraio 2024



ISBN 979-12-81023-18-5



9 791281 023185