



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

*La mostra "Fiorentina Primavera" del 1922.
Ricostruzione filologica dell'esposizione e del dibattito critico*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando
Dott. Emanuele Greco

Tutore
Prof. Mattia Patti

Coordinatore
Prof. Andrea De Marchi

Anni 2014/2017

INDICE

Introduzione	p. 3
I. Dal Sesto Centenario Dantesco alla “Fiorentina Primaveraile”.	
Le origini di un grande progetto di mostre d'arte italiana contemporanea a Firenze (1920-1922).	p. 12
1. Le celebrazioni del Sesto Centenario Dantesco a Firenze e il progetto espositivo d'arte italiana contemporanea	p. 12
2. Le mostre della Società delle Belle Arti di Firenze prima del 1922	p. 30
3. Sem Benelli, presidente della Società delle Belle Arti di Firenze e organizzatore del progetto espositivo della “Fiorentina Primaveraile”	p. 37
4. Il Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo come sede della “Fiorentina Primaveraile”	p. 49
II. La “Fiorentina Primaveraile” del 1922.	
Dall'organizzazione all'allestimento.	p. 57
1. L'organizzazione della mostra: le giurie, i modi di ammissione, la politica degli inviti	p. 57
1.1 Il regolamento della mostra	p. 57
1.2 Le commissioni e la giuria di accettazione	p. 59
2. Gli artisti scelti e quelli esclusi: un'idea di arte italiana	p. 65
2.1 Gli artisti invitati: la politica degli inviti	p. 72
2.2 Le scelte della giuria di accettazione: gli artisti selezionati e gli esclusi	p. 81
3. La mostra: l'allestimento e le presenze significative	p. 95
4. Le sale retrospettive: Silvestro Lega, Telemaco Signorini e Rubaldo Merello	p. 135
III. Il gruppo di «Valori Plastici».	
Dalle esposizioni in Germania a Firenze, 1921-1922.	p. 140
1. Benelli e «Valori Plastici»: quali affinità?	p. 140
2. Il tour espositivo di «Valori Plastici» in Germania, 1921	p. 162
3. La sala di «Valori Plastici» a Firenze	p. 171
3.1 I protagonisti di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”	p. 174
3.2 Gli artisti aggregati al gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”	p. 201
3.3 Roberto Melli e Primo Conti: un fuoriuscito e un escluso da «Valori Plastici»	p. 208

IV. La ricezione della mostra: il dibattito critico, le vendite.	p. 213
1. La ricezione critica della “Fiorentina Primaveraile”	p. 213
1.1. La ricezione critica della sala del gruppo di «Valori Plastici»	p. 220
2. Una questione critica: la proposta di acquisto della <i>Vittoria</i> di Arrigo Minerbi	p. 233
3. Le vendite alla “Fiorentina Primaveraile”: gli acquisti pubblici e privati	p. 240
3.1. Le vendite delle opere del gruppo di «Valori Plastici»	p. 251
V. La “Fiorentina Primaveraile” e le altre esposizioni a Firenze e in Italia.	p. 257
1. La “Fiorentina Primaveraile” e le altre mostre a Firenze nel 1922	p. 257
1.1. Il confronto con la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento”	p. 259
2. La “Fiorentina Primaveraile” e il confronto con la situazione espositiva dell'arte contemporanea in Italia nel primo dopoguerra	p. 266
2.1. Il confronto con la Biennale di Venezia	p. 270
VI. La chiusura della “Fiorentina Primaveraile” del 1922: la fine di un ambizioso progetto espositivo biennale d'arte contemporanea. Conclusioni.	p. 279
1. La chiusura della “Fiorentina Primaveraile” del 1922	p. 279
Appendici	p. 287
Immagini	p. 326
Bibliografia	p. 423
a) Fonti	p. 424
b) Bibliografia generale	p. 461
c) Sitografia	p. 487

Introduzione

Gli studi sulle esposizioni, intese come i principali veicoli della diffusione, circolazione e commercio delle opere d'arte in età moderna e contemporanea, si sono imposti in Italia come conseguenza dell'interesse per la storia sociale dell'arte, a partire dagli anni Settanta del Novecento, trovando un ambiente particolarmente stimolante nell'ambito dei seminari di Storia della critica d'arte, diretti da Paola Barocchi, alla Scuola Normale Superiore di Pisa¹.

Attraverso questo nuovo campo d'indagine, le mostre appunto, argomento fin a quel momento non indagato come tematica autonoma, si proponeva di leggere in una chiave diversa la storia dell'arte, ovvero secondo una prospettiva relazionale, tesa a ricostruire la fitta rete di collegamenti e legami tra arte, individuo e società. Queste nuove ricerche prendevano così le distanze dalle forme allora tradizionali delle analisi storico-artistiche, allargando lo sguardo dal singolo artista e dall'attribuzionismo al complesso dei riferimenti e delle relazioni dinamiche interne e costitutive della storia dell'arte.

Come ha dimostrato in particolare Francis Haskell, con i suoi studi pionieristici sul collezionismo e sulle origini delle esposizioni² – veri e propri studi fondativi di questo metodo d'approccio alla storia dell'arte, a cui sono seguiti negli anni vari contributi specifici di altri studiosi, sia a livello nazionale che internazionale³ –, la

¹ Tra i contributi più importanti per gli studi sulle mostre in Italia si ricordano: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di F. Haskell, Bologna 1981, il primo *Quaderno del Seminario di Storia della critica d'arte*, del 1981, intitolato *Istituzioni espositive in Italia*, il fascicolo n. 18 intitolato *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita* della rivista «Ricerche di Storia dell'arte», del 1982. Per una panoramica generale sullo studio delle esposizioni in Italia si veda M.M. Lamberti, *Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti ed alcuni esempi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hausmann e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 179-198.

² Tra i più significativi studi dell'autore si ricordano F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1985; Id., *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa 2001; Id., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Londra 2000, trad. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, a cura di F. Armiraglio e R. D'Adda, Milano 2008.

³ Per una panoramica internazionale sulla storia delle esposizioni nel XX secolo, si vedano B. Althshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994; Id., *Salon to Biennial: Exhibition that Made Art History*, vol. I 1863-1959, Londra 2008; Id., *Biennals and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*, Londra 2013; e *Die Kunst der Ausstellung. Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, a cura di B. Klüser e K. Hegewisch, Francoforte sul Meno-Lipsia 1991, trad. fr. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Parigi 1998.

ricostruzione della storia delle mostre può condurre talvolta a risultati davvero originali che possono ampliare gli orizzonti delle conoscenze in ambito storico-artistico, arrivando fino alla ricostruzione della storia della cultura di un determinato periodo.

Allo stesso tempo, però, la mostra, proprio per la sua natura fluida – in essa infatti convergono le voci più varie: gli organizzatori, gli artisti, i critici, il pubblico, gli acquirenti –, è un campo complesso di studio, di cui ancora oggi non è semplice delineare i confini e le modalità di indagine.

Una valida modalità di studio di un'esposizione può essere la ricostruzione della stessa attraverso indagini filologiche, possibili principalmente attraverso l'analisi approfondita del materiale archivistico che, soprattutto in ambito novecentesco, è spesso abbondante ma non sempre sufficientemente indagato. In questo modo l'esame dettagliato di una mostra permette, attraverso uno sguardo “a posteriori”, di cogliere le sfumature delle varie tendenze artistiche e culturali di uno specifico momento storico.

L'approccio di studio sulle esposizioni può diventare illuminante se indirizzato a episodi particolarmente significativi per uno specifico contesto territoriale, cui è storicamente legata la produzione artistica italiana.

È questo il caso della “Fiorentina Primavera”, un'importante mostra dedicata all'arte italiana contemporanea che si tenne a Firenze, nel Palazzo delle Esposizioni presso il Parterre di San Gallo, tra l'aprile e il luglio del 1922, esposizione che si colloca quindi in un delicato – ma allo stesso tempo culturalmente fervido – periodo di transizione tra la fine dell'Italia liberale e gli albori dell'Italia fascista. La mostra intendeva inaugurare un progetto espositivo di portata nazionale, a cadenza biennale, e specificatamente dedicato alla produzione artistica italiana contemporanea. L'impresa fiorentina appare, quindi, come un esperimento significativo, sotto molti aspetti un *unicum*, dal punto di vista organizzativo e istituzionale. Essa infatti nasce da un'organizzazione artistica ottocentesca, di base associativa e di ambito locale, come la Società delle Belle Arti di Firenze – una delle molteplici promotrici diffuse capillarmente in quasi tutti i territori della penisola –, ma ambisce, sull'esempio e in competizione con altre istituzioni sorte proprio in quegli anni, come la Biennale romana e la Biennale napoletana, entrambe del 1921, a porsi come il principale interlocutore, per l'arte italiana contemporanea, della storica e ufficiale Biennale

veneziana, dalla vocazione prettamente internazionale. Si tratta probabilmente dell'ultimo tentativo messo in atto da una società promotrice di rinnovarsi e ambire a un progetto su scala nazionale, poiché, come è noto, con l'avvento del Fascismo, e la conseguente organizzazione delle mostre d'arte contemporanea secondo la rigida struttura sindacale, articolata secondo i diversi livelli – provinciale, regionale, nazionale –, le locali società promotrici entrarono, nella maggior parte dei casi, in una fase di decadenza, perdendo sempre di più la capacità di aggregare artisti e soci, ma anche di organizzare e promuovere eventi espositivi rilevanti.

Ideata e ordinata dallo scrittore e drammaturgo Sem Benelli, in qualità di presidente della storica Società delle Belle Arti cittadina, la “Fiorentina Primaveraile” intendeva presentare la migliore arte nazionale, ovvero opere di pittura, scultura, ma anche arti applicate, le quali fossero un segno evidente della “rinnovata genialità artistica italiana”, dopo la tragedia della Prima guerra mondiale.

La mostra vide la partecipazione di oltre trecento artisti italiani, in realtà in gran parte toscani, sia giovani che affermati, di varie tendenze. Tra essi figuravano: Libero Andreotti, Arturo Dazzi, Evaristo Boncinelli, Adolfo Wildt, Primo Conti, Lorenzo Viani, Baccio Maria Bacci. Vi erano inoltre le retrospettive dei pittori macchiaioli Silvestro Lega e Telemaco Signorini, a sancire il legame di continuità tra l'arte dell'Ottocento e del Novecento, soprattutto quella dei toscani, e infine un'intera sala dedicata esclusivamente agli artisti appartenenti al gruppo della rivista «Valori Plastici», diretta da Mario Broglio, dalla cui casa editrice fu pubblicato il catalogo dell'esposizione.

Come è noto, i membri effettivi di «Valori Plastici» erano, oltre ai pittori Carlo Carrà e Giorgio de Chirico – i due artisti più rappresentativi della compagine –, Giorgio Morandi, Edita Walterowna Zur Muehlen e lo scultore Arturo Martini. Inoltre, nella stessa sala della mostra fiorentina, che fu anche l'ultima occasione in cui il gruppo si presentò in modo unitario, esponevano artisti tra loro molto diversi, ma tutti di ambito romano: Riccardo Francalancia, Amerigo Bartoli, Ugo Giannattasio, Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, Carlo Socrate e Quirino Ruggeri.

La “Fiorentina Primaveraile” si svolse in un momento particolarmente stimolante per Firenze. Essa infatti fu solo la prima di una serie di rilevanti eventi artistici previsti per quell'anno in città, tra cui la grandiosa mostra allestita a Palazzo Pitti –

ideata e curata da Ugo Ojetti, con il contributo di vari studiosi e specialisti – dedicata alla riscoperta della pittura italiana del Seicento e del Settecento, e subito dopo la “Prima Fiera Internazionale del Libro”.

La “Fiorentina Primavera” fu presto riconosciuta dagli studiosi come un evento particolarmente significativo della storia dell'arte del Novecento, soprattutto in ambito toscano. Infatti, a partire almeno dagli anni Cinquanta⁴, si trovano riferimenti alla mostra fiorentina, seppur brevi e occasionali, all'interno di saggi più ampi dedicati specialmente alla vita artistica in Toscana negli anni Venti, o nelle biografie di alcuni di quegli artisti che parteciparono all'esposizione⁵. A partire dagli anni Ottanta la “Fiorentina Primavera” trovò un nuovo interesse specialmente negli studi dedicati alla rivista «Valori Plastici» e agli artisti a essa afferenti, i quali, come si è detto, parteciparono riuniti in gruppo alla mostra fiorentina, poco prima della definitiva cessazione della pubblicazione della rivista⁶. In questo modo la “Fiorentina Primavera” fu indagata soltanto dal punto di vista, limitato, della partecipazione del gruppo di «Valori Plastici», e così furono trascurati tutti gli altri aspetti relativi all'ideazione, all'organizzazione e alla sua ricezione.

È tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta, in un momento di pionieristico interesse per i contesti artistici territoriali, anche di quelli meno esplorati, che compaiono nuovi studi che intendono indagare la “Fiorentina Primavera”, con una prospettiva più ampia, e non limitata soltanto alla partecipazione di «Valori Plastici». In particolare sono gli studi di Giovanna Uzzani⁷ che affrontano il tema della mostra inserendola nella ricostruzione storica del contesto toscano dei primi anni Venti, e soprattutto mettendo in relazione la mostra d'arte contemporanea con la concomitante “Mostra della Pittura Italiana del Seicento

⁴ Cfr. R. Salvini, *Per una definizione di «Valori Plastici»*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. 2, Roma 1956, pp. 215-222; e G. Colacicchi, *Incontro di correnti artistiche alla “primavera” del 1922*, in «La Nazione», 19 luglio 1959, p. 42.

⁵ A tal proposito si vedano, tra le altre schede, quelle dedicate a Baccio Maria Bacci ed Edita Broglio, in *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

⁶ Ci si riferisce in particolare agli studi di Paolo Fossati, a cominciare da P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922, Torino 1981; Id., *Firenze 1922*, in Id., *La «pittura metafisica»*, Torino 1988, pp. 176-186. Si veda inoltre *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988, p. 302.

⁷ Cfr. G. Uzzani, *Firenze primavera 1922*, in «Antichità viva», XXVIII, 4, maggio-giugno 1989, pp. 40-46, poi con alcune aggiunte in Id., *Primavera fiorentina*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp. 113-126. Al 1991 risale anche un volume di Tommaso Paloscia dedicato all'arte in Toscana tra le due guerre, dove, non a caso, compaiono alcune parti dedicate alla mostra del 1922. Cfr. T. Paloscia, *Accadde in Toscana. L'arte visiva dal 1915 al 1945*, Milano 1991, pp. 23-25.

e del Settecento” di Palazzo Pitti, che, non molti anni prima, era stata studiata, alla luce della più ampia prospettiva della polemica sul Seicento, da Fernando Mazzocca⁸.

Da questo momento in poi il legame tra le due esposizioni avrebbe portato gli studiosi a considerare la “Fiorentina Primavera” come una manifestazione di arte contemporanea, calata nel più vasto clima di riscoperta seicentesca degli inizi degli anni Venti, di cui la mostra a Palazzo Pitti fu l'episodio più significativo, senza però riconoscere alla Primavera una sua specificità. Non a caso, sebbene la “Fiorentina Primavera” sia citata in quasi tutti i testi anche recenti riguardanti l'arte in Toscana negli anni Venti, a tutt'oggi non esiste uno studio dedicato specificatamente a essa.

Di conseguenza non è così raro, ancora oggi, trovare delle inesattezze riferite alla mostra, tra cui persino relativamente all'anno in cui si svolse. L'errore di datazione, in particolare, si deve al catalogo stesso della mostra, nella cui copertina è riportato l'anno 1922, mentre nel frontespizio il 1921. Questa ambiguità nell'anno non si spiega solo con un semplice refuso, bensì, come si è scoperto, con la storia stessa della mostra.

Si intende ora, con questa ricerca, contribuire alla ricostruzione storica e critica della “Fiorentina Primavera” del 1922, partendo principalmente da nuove basi archivistiche e documentarie. In questo modo si vuole porre l'attenzione specificatamente sulla “Fiorentina Primavera”, offrendo quindi un nuovo punto di vista che si spera possa arricchire il dibattito sui primi anni Venti nell'ambito toscano e, in prospettiva, in quello nazionale, provando così a uscire dalla lettura dell'esposizione come una sorta di *pendant* “accessorio”, dedicato all'arte contemporanea, della riscoperta d'interesse per due secoli “dimenticati”, quali il Seicento e il Settecento, sancita dalla mostra di Palazzo Pitti.

Per questo nuovo approccio alla questione è stato di primaria importanza lo studio del ricco materiale d'archivio relativo alla “Fiorentina Primavera”, ancora inedito e catalogato solo in modo sommario, ritrovato presso la Società delle Belle Arti di Firenze, organizzatrice della mostra. Il materiale d'archivio comprende tra i quattromila e i cinquemila documenti, tra cui i verbali delle assemblee, i verbali delle giurie e, soprattutto, documenti vari divisi per ogni artista che partecipò o anche solo

⁸ Cfr. F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, 2, 1975, pp. 837-901.

si presentò alla mostra. Grazie allo studio di questi documenti è stato possibile comprendere e tracciare un profilo storicamente più definito della “Fiorentina Primaveraile”: dall'ideazione all'organizzazione, dallo svolgimento alla chiusura, fino alle conseguenze negli anni successivi alla fine dell'evento.

In questo modo è emersa la centralità della figura di Sem Benelli come ideatore, ma anche come vero e proprio animatore e promotore della “Fiorentina Primaveraile”, che lo scrittore considerò come una sua “creazione”, instaurando con essa un legame particolarmente profondo, in cui probabilmente è da individuare una delle debolezze dell'organizzazione della mostra, e di conseguenza una delle cause del fallimento della continuazione del progetto. Lo studio, quindi, apporta un ulteriore contributo alla ricostruzione del rapporto tra Sem Benelli e le arti figurative – che si è approfondito attraverso indagini presso gli archivi dello scrittore conservati a Prato e a Chiavari –, rapporto che fino a non molti anni fa era pressoché sconosciuto agli studi⁹.

Appurata la centralità del ruolo di Benelli nell'ideazione della mostra, le analisi dei documenti archivistici conservati presso la società, insieme ad alcune mirate verifiche presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze, hanno altresì fornito indicazioni importanti sulla genesi – che si è scoperta assai travagliata – di questo progetto di mostra d'arte contemporanea. Pensata per il Sesto Centenario della morte di Dante Alighieri del 1921, insieme ad altri eventi espositivi dall'intento celebrativo e dal tono nazionalistico, poi non realizzati – tra cui in particolare la prevista Mostra sull'arte italiana del Trecento –, l'esposizione fu rinviata al 1922, anno in cui, ormai scollegata definitivamente dal tema dantesco, e assunti il nome e la fisionomia della “Fiorentina Primaveraile”, fu realizzata grazie alla tenacia di Benelli, nel frattempo divenuto presidente della Società delle Belle Arti.

La “Fiorentina Primaveraile”, così come progettata da Benelli e con l'aiuto delle varie commissioni, si presentava come un'esposizione esplicitamente “eclettica”, ovvero si proponeva di ospitare, secondo un'ottica di affermazione dell'identità nazionale, tutte le principali tendenze artistiche allora presenti in Italia, a esclusione però di quelle più radicalmente d'avanguardia. Non a caso, il legame che sembrava

⁹ Fondamentale in tal senso è il lavoro di Ferruccio Canali, il quale ha il merito di aver tracciato un primo profilo del rapporto tra Benelli e le arti figurative. Cfr. F. Canali, *Lecture benelliane. Sem Benelli critico e promotore delle arti* (Firenze, Istituto d'arte di Porta Romana, 10 maggio 2003), Firenze 2003.

unire tutte le presenze nella mostra, allestita sostanzialmente secondo la storica suddivisione in ambiti regionali, era il rapporto di aperto dialogo con la tradizione artistica italiana. Tuttavia nelle opere esposte in mostra questo legame con la tradizione si manifestava in molteplici sfumature: se da una parte si trovavano opere dei maestri delle varie scuole regionali ottocentesche, e dei loro allievi – si vedano a tal proposito il gruppo dei pittori napoletani, dei paesaggisti veneziani, e dei postmacchiaioli toscani –, dall'altra vi erano opere di artisti, per lo più giovani, che vedevano in altri periodi storici della tradizione nazionale, dai primitivi del Trecento e Quattrocento alla pittura da poco riscoperta del Seicento, uno stimolo alla ricerca linguistica. È questo il caso di un nutrito gruppo di artisti toscani, tra cui Primo Conti, Baccio Maria Bacci, Libero Andreotti. Ma l'esempio più eclatante in tal senso è sicuramente quello di «Valori Plastici», la cui presenza in mostra, che potrebbe risultare per certi aspetti sorprendente, si spiega soltanto con questo legame diretto con la tradizione nazionale, che era, come si è detto, il filo conduttore di tutta l'esposizione. Inoltre, nella complessa varietà di linguaggi espressivi presentati, emergono talvolta alcuni filoni significativi riconducibili al gusto e alle scelte degli organizzatori. Assai evidente, in tal senso, era la presenza di opere, realizzate in prevalenza da artisti toscani, come Arturo Checchi, Alfredo Muller, Raffaele De Grada, influenzate dal linguaggio di Fattori filtrato attraverso Cézanne, una tendenza che trovava sostegno tra molti dei membri delle varie commissioni della mostra. Infine sono probabilmente da attribuire al gusto di matrice idealista-spiritualista di Benelli alcuni importanti omaggi tributati ad artisti ancora legati a un linguaggio fortemente evocativo e simbolista, come Adolfo Wildt e in particolare Arrigo Minerbi.

Lo studio qui presentato ripercorre le presenze artistiche più significative della mostra, ponendo particolare attenzione alla partecipazione del gruppo di «Valori Plastici», di cui si è tentato di capire le finalità e le caratteristiche della presenza proprio nella mostra fiorentina, attraverso indagini archivistiche mirate, principalmente, nei fondi Valori Plastici conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma e presso la Fondazione Primo Conti a Fiesole.

Inoltre si sono messi a fuoco gli esiti critici sollevati dalla mostra, riletti attraverso le fonti storiche, ampiamente riportate nello studio, tra cui gli articoli, le interviste e

le recensioni apparsi su quotidiani, riviste divulgative e specialistiche. L'obiettivo era ricostruire la cronaca di alcuni significativi avvenimenti, specialmente relativi all'organizzazione della mostra, ma soprattutto individuare ed esaminare le più importanti recensioni dell'esposizione scritte da critici, studiosi, artisti e giornalisti, in modo tale da tracciare un quadro completo della ricezione della mostra, in cui rientrano anche le vendite delle opere sia a livello pubblico che privato. La "Fiorentina Primavera" è stata indagata quindi alla luce del contesto storico toscano e italiano del tempo, attraverso raffronti con altre importanti mostre d'arte antica, come in primo luogo quella sul Seicento, e, soprattutto, con le esposizioni d'arte contemporanea. In particolare la si è confrontata con la Biennale di Venezia, in modo tale da tracciare un quadro preciso delle affinità e le differenze tra le due esposizioni.

La mostra fiorentina si conclude alla fine del mese di luglio del 1922 con un successo di pubblico e di vendite. Nonostante questo però il progetto espositivo a cadenza periodica, dedicato specificatamente all'arte italiana contemporanea, non avrebbe visto altre edizioni. Nello studio si è tentato di chiarire quali siano stati i principali motivi del naufragio del progetto, indicandoli sostanzialmente da una parte nella fragilità della natura stessa della mostra, nata, come si è detto, come una "creazione" personale di Benelli, e per questo non sufficientemente solida per proseguire nel tempo senza la guida dello scrittore; dall'altra nei cambiamenti storici recati dall'avvento del Fascismo, che portava con sé un mutamento di sensibilità che si sarebbe presto evidenziato con la precisa volontà di superare, in tutta Italia, le ottocentesche istituzioni delle promotrici, a favore della nuova istituzione del Sindacato e della sua rigida struttura organizzativa per la gestione delle esposizioni d'arte contemporanea.

In ogni caso la memoria del successo della "Fiorentina Primavera", per le scelte artistiche e per quelle organizzative, non sarebbe andata del tutto dispersa. A distanza di anni, varie mostre tenutesi a Firenze avrebbero preso ispirazione da quell'illustre precedente, per il nome scelto, per il periodo espositivo (i mesi primaverili) in cui si svolsero, e per la predominanza toscana nella selezione degli artisti.

Infine è forse possibile leggere anche nella fortunata e longeva rassegna espositiva fiorentina dedicata all'artigianato, nata con alcune edizioni sporadiche nei primi anni Venti, e poi a partire dagli inizi degli anni Trenta a cadenza regolare fino ad oggi, una memoria della "Fiorentina Primavera". Era stato proprio Benelli, infatti, a volere che nella mostra fiorentina del 1922 non vi fossero soltanto opere di pittura, scultura

e grafica, ma anche le produzioni d'arte decorativa e artigianale, assai care allo scrittore per la loro sapienza creativa e manuale, in modo tale che alla Primaveraile fossero rappresentate tutte le manifestazioni della “genialità artistica italiana”.

I. Dal Sesto Centenario Dantesco alla “Fiorentina Primaveraile”.

Le origini di un grande progetto di mostre d'arte italiana contemporanea a Firenze (1920-1922).

1. *Le celebrazioni del Sesto Centenario Dantesco a Firenze e il progetto espositivo d'arte italiana contemporanea.*

Il 16 gennaio 1921, nella prima adunanza tenuta da presidente neoeletto della Società delle Belle Arti di Firenze¹, Sem Benelli – poeta, scrittore, drammaturgo, nonché a quel tempo deputato del Regno d'Italia – iniziava il suo discorso esponendo al consiglio le linee generali del suo programma, che prevedeva in primo luogo l'organizzazione, per quell'anno, di un'edizione particolarmente grandiosa dell'annuale mostra della Società, necessaria, a suo avviso, per la concomitanza con il Sesto Centenario della morte di Dante Alighieri, che ricorreva proprio nel 1921. Benelli pensava ad una mostra che raccogliesse «tutte le manifestazioni sincere dell'arte [...] tutte rappresentate armonicamente in modo che nel loro insieme esse rappresentino ecletticamente lo sviluppo artistico del momento insieme alle altre che hanno segnato nel passato un periodo storico dell'arte»².

Il progetto espositivo di Benelli accoglieva generosamente una parte di quanto era stato elaborato e proposto circa un anno prima, nella primavera del 1920, dalla Commissione Provvisoria per il Centenario Dantesco, che si era costituita poco tempo addietro a Firenze³. L'occasione era quella di celebrare, nel 1921, il Sesto

¹ Secondo quanto riportato nel *Registro dei verbali del consiglio* relativamente alla seduta del 5 novembre 1920, l'ultima del vecchio consiglio, l'elezione del nuovo presidente della Società delle Belle Arti di Firenze si sarebbe dovuta tenere il 28 novembre presso l'Aula Magna dell'Accademia cittadina. La prima adunanza del nuovo consiglio eletto si svolse il 22 dicembre 1920. In quella occasione fu comunicato ufficialmente che Sem Benelli, non presente all'adunanza, aveva accettato definitivamente la presidenza della Società. Da quella data si tennero altre tre adunanze senza Benelli (29 dicembre 1920; 5 gennaio 1921; 12 gennaio 1921), che presenziò la sua prima seduta da presidente il 16 gennaio 1921. Cfr. Adunanze del consiglio del 5 novembre 1920; 22 dicembre 1920; 29 dicembre 1920; 5 gennaio 1921; 12 gennaio 1921; 16 gennaio 1921, Archivio della Società delle Belle Arti, Firenze (d'ora in poi ASBAF), 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

² Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³ Riferimenti temporali alla costituzione della commissione, alla fine del mese di febbraio, si trovano in una lettera di Ugo Ojetti a Giulio Nencetti, commissario regio del Comune di Firenze. Cfr. Lettera di U. Ojetti a G. Nencetti, 29 aprile 1920, manoscritta, Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in poi ASCFi), CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1: «Non ho più saputo altro del Comitato per le feste dantesche. Fin dalla prima seduta, due mesi fa, feci notare ai colleghi che ogni

Centenario della morte di Dante⁴ – di cui si era iniziato a discutere in sede ufficiale dal 1918⁵ –, ma in quel difficile frangente storico del primo dopoguerra italiano – segnato da un malcontento crescente, che si manifestava in gravi episodi di agitazione popolare, tra cui scioperi e occupazioni di fabbriche e di terre da parte di operai e braccianti, ma anche in violenti scontri soprattutto tra le neonate squadre fasciste e i militanti socialisti – la ricorrenza poteva rappresentare un momento utile per ritrovare, nell'esaltazione dell'identità nazionale incarnata dalla figura di Dante, “padre” della lingua italiana, l'unità e la pacificazione.

Della commissione facevano parte vari intellettuali e personalità del tempo, tra cui Isidoro Del Lungo, Ugo Ojetti, Giovanni Poggi, Carlo Gamba Ghiselli, Guido Biagi, Sem Benelli, Angiolo Orvieto, Guido Treves, Luigi Abeni, Gaetano Biasutti, Girolamo Vitelli, Ermenegildo Pistelli, Emilio Pavolini, Alfredo Lensi, e Giulio Nencetti, commissario regio del comune di Firenze⁶.

Dai verbali ritrovati nell'Archivio Storico del Comune di Firenze, risulta però evidente che l'anima dell'impresa fu, fin dall'inizio, Sem Benelli, da sempre ammiratore entusiasta della poesia “popolare” dantesca⁷. Non sorprende quindi che lo stesso scrittore fosse stato anche il primo a proporre un programma dell'evento, seppur vago e “utopico”. Nel verbale della prima seduta della commissione, del 9 marzo 1920, si legge come riferito da Benelli:

[...] per onorare Dante, occorre una manifestazione grandiosa e solenne che riaccenda ed esalti la vittoriosa energia nazionale, mortificata dalle vicende politiche presenti. Con questo

indugio sarebbe stato dannoso alla serietà dell'impresa; e che in ogni modo, alla ripresa delle Mostre biennali in Palazzo Vecchio, secondo noi del comitato promotore, occorreva dedicarsi subito. Invece s'è perduto il marzo e l'aprile.»

⁴ Il materiale archivistico relativo al Secentenario Dantesco del 1921, suddiviso in dieci buste (CF 5064-5073), è conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze.

⁵ Le prime azioni ufficiali per la messa a punto di un progetto per il Secentenario Dantesco furono avviate dal ministro della Pubblica Istruzione, Agostino Berenini, tra l'ottobre e il novembre del 1918, come è emerso dal materiale (lettere e ritagli di giornale) conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Firenze. Cfr. Lettera di A. Berenini al sindaco di Firenze [P.F. Serragli], dattiloscritta, Roma, 23 ottobre 1918; lettera di G. Filippi, direttore generale per la Istruzione Superiore, all'onorevole signore [il sindaco P.F. Serragli?], Roma 25 novembre 1918, manoscritta; ritaglio di giornale intitolato: *Per il centenario di Dante. La prima riunione* [tratto da «Il Giornale d'Italia», 29 novembre 1918]; ritaglio di giornale intitolato: *Il programma delle onoranze della “Dante Alighieri”* [testata e data non specificata], ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

⁶ L'elenco delle personalità facenti parte del comitato è stato ripreso da un documento dattiloscritto con aggiunte manoscritte, non datato, intitolato “Commissione Provvisoria per il Centenario Dantesco”, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

⁷ Cfr. G.A. Borgese, *Il Mantellaccio di Sem Benelli*, in Id., *La vita e il libro, terza serie e conclusione*, Milano-Roma 1913, pp. 405-426, p. 424: «Dante è poeta popolare; popolare e di scuola dantesca è Benelli».

intendimento [Benelli] ha concepito un programma di festeggiamenti ai quali tutto il popolo dovrà prender parte: cori e rappresentazioni all'aperto, cortei e rievocazioni di antiche feste fiorentine, rappresentazioni sacre in Santa Croce, insomma una serie di manifestazioni che da Maggio a Settembre dovranno tenere il popolo in una vera esaltazione spirituale.⁸

L'iniziale progetto che Benelli aveva immaginato per produrre una “esaltazione spirituale”, di cui conosciamo solo le linee generali, sarebbe stato in seguito modificato e ampliato dal confronto e dallo scambio con gli altri membri della commissione, tra cui in particolare Isidoro Del Lungo, presidente della Società Dantesca Italiana, che propose iniziative di natura prevalentemente letteraria (come convegni di studi e pubblicazioni di opere dantesche), e soprattutto Ugo Ojetti, presidente del rinato Comitato delle Biennali d'Arte Antica⁹, che presentò invece un ambizioso piano espositivo incentrato, in un primo momento, esclusivamente su una grandiosa mostra d'arte retrospettiva che avrebbe dovuto seguire idealmente la fortunata “Mostra del Ritratto Italiano” tenutasi nel 1911.

Dopo molti incontri, tenutisi nella sala di Giovanni dalle Bande Nere in Palazzo Vecchio¹⁰, si arrivò nel maggio del 1920 a redigere un programma particolareggiato – stilato, tra l'altro, dallo stesso Benelli – delle feste dantesche, che si sarebbero dovute svolgere a Firenze, dal maggio al settembre del 1921. Il variegato e ambizioso programma – che sarebbe stato approvato in massima parte nell'adunanza generale del 24 maggio 1920, e divulgato in sintesi alla stampa¹¹ – comprendeva le più disparate iniziative: dalle letture dantesche alle pubblicazioni delle opere del poeta, dai restauri di edifici storici (tra cui la Torre della Castagna, la Torre dei Donati, la chiesa di Santa Margherita) alle gite in luoghi legati alla figura di Dante, dall'inaugurazione della Tribuna dedicata al poeta nella Biblioteca Nazionale a spettacoli all'aperto in costume, dai cortei ai concerti, dagli spettacoli teatrali alle

⁸ Verbale della prima adunanza per il Centenario Dantesco, 9 marzo 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

⁹ Sull'argomento, si rimanda a M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 411-474.

¹⁰ Secondo i verbali furono quattordici le adunanze tenute dalla “Commissione Provvisoria per il Centenario Dantesco” tra marzo e luglio 1920: esse si tennero, segnatamente, nei giorni 9, 12, 22, 30 marzo, 2 aprile, 3, 18 (una la mattina e una il pomeriggio), 20 maggio, 1, 2, 14, 23 giugno, e 8 luglio 1920. Cfr. Verbali delle adunanze per il Centenario Dantesco, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

¹¹ Cfr. *Feste in Firenze nel 1921 pel sesto centenario dantesco*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1920, p. 2; *Per il VI Centenario della morte di Dante*, in «La Nazione», 27 maggio 1920, p. 3. Nell'archivio del Comune di Firenze si conserva il dattiloscritto del comunicato stampa pubblicato su «La Nazione». Cfr. *Per il VI Centenario della morte di Dante*, 26 maggio 1920, dattiloscritto, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

gare sportive, fino alle esposizioni artistiche.

Le mostre, in particolare, sarebbero state tre, e avrebbero riguardato sia l'arte antica che l'arte moderna. Nel programma – inviato da Benelli sotto forma di lettera ad Andrea Torre, ministro della Pubblica Istruzione, il 4 maggio 1920 –, le mostre erano così descritte:

Saranno infine aperte, da Maggio a Settembre, tre Esposizioni:

La prima sarà una Mostra dell'Arte del '300, cioè del tempo più vicino a Dante e riunirà, per quanto sarà possibile, opere d'arte maggiore e minore di quel tempo.

La seconda sarà una Mostra di Arte Moderna scelta e ordinata con severità scrupolosa perché dovrà stare degnamente accanto all'antica e gloriosa.

La terza sarà una Esposizione dell'opera degli italiani oltre monte e oltre mare che raccoglierà i ricordi anche delle minime opere compiute fuori d'Italia dal nostro genio e dal popolo nostro in ogni genere di prove e di attività.¹²

Maggiori dettagli relativi alle tre esposizioni si ricavano dai verbali delle adunanze della commissione, che si svolsero, come si è detto, tra il marzo e il luglio del 1920.

La mostra del Trecento, o – come si chiarisce nell'adunanza del 18 maggio – dell'«arte italiana del Trecento»¹³, era considerato l'evento di maggior rilievo delle feste dantesche. Infatti, riprendendo la struttura e il programma delle Biennali d'Arte Antica, ma cambiandone opportunamente il tema – dall'iniziale idea dell'arte del Seicento, infatti, si passava ora al Trecento –, gli organizzatori avevano pensato ad una mostra grandiosa, che, nelle loro intenzioni, avrebbe dovuto comprendere un nutrito gruppo di opere: dipinti, sculture, oreficerie, miniature, avori, smalti, stoffe, da richiedere a chiese, musei, biblioteche italiane, ma anche straniere¹⁴.

La mostra d'arte moderna, invece, proposta strategicamente da Ojetti già dalla seconda adunanza del 12 marzo¹⁵, avrebbe dovuto creare, secondo un principio da

¹² Lettera di S. Benelli ad A. Torre, copia dattiloscritta, 4 maggio 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7. La lettera riporta il programma concordato dai vari membri della commissione e stilato in prima persona da Benelli.

¹³ Verbale della settima adunanza per il Centenario Dantesco, 18 maggio 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

¹⁴ Nello studio pubblicato nel 2011, Marta Nezzo segnala nel fondo Ojetti la presenza di un dattiloscritto su carta intestata “Comune di Firenze, Mostra d'arte italiana del Trecento (Seconda biennale d'arte antica)” con un elenco di circa 250 pezzi da richiedere a collezioni statali nonché ad enti pubblici e privati. Cfr. M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare* cit., p. 440, nota 69.

¹⁵ Cfr. Verbale della seconda adunanza per il Centenario Dantesco, 12 marzo 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1: «[U. Ojetti] Ritiene che il Comitato non possa escludere dal

sempre caro al critico, un interessante dialogo con l'esposizione d'arte antica, ospitando opere di pittura, scultura, ma anche arte applicata di autori italiani contemporanei.

La definizione della struttura di questa mostra avvenne in modo graduale. Uno dei primi punti ad essere chiariti fu la scelta dell'ente organizzatore dell'evento, che, su proposta dello stesso Ojetti¹⁶, fu individuato nella Società delle Belle Arti di Firenze, coadiuvata però da personalità ad essa esterne. Il luogo designato per l'allestimento della mostra, invece, fu da subito il Palazzo delle Esposizioni, allora ancora in fase di costruzione.

Per quanto riguarda la commissione ordinatrice dell'esposizione, dopo una prima indicazione generale – molto simile a quella definitiva¹⁷ –, essa fu indicata nell'adunanza del 1 giugno 1920, e risultava così composta: Giovanni Rosadi presidente, Galileo Chini, Luigi Gioli, Ruggero Panerai, Domenico Trentacoste, Llewelyn Lloyd, Alfredo Muller, Libero Andreotti, Oscar Ghiglia, Emilio Mazzoni Zarini, Antonio Maraini, Ferdinando Paolieri, Mario Tinti, Ugo Ojetti, Luigi Dami, Ardengo Soffici, Nello Tarchiani, Giannino Marchig, Celestino Celestini, Guido Ferroni, Gustavo Sforzi¹⁸.

Tra i primi aspetti definiti della mostra, vi fu quello relativo alla presenza di opere d'arte decorativa. Infatti, fin dalla terza adunanza, del 22 marzo 1920, fu proposto di esporre oltre che opere di pittura e scultura, anche la produzione di arti applicate, ma solo di artigiani toscani contemporanei. Tale iniziativa avrebbe avuto luogo in una specifica mostra – come sostenuto da Ojetti – o all'interno della stessa esposizione d'arte moderna – come proposto da Benelli. La commissione sembrò alla fine

proprio programma una Esposizione di arte moderna, sia per evitare una insurrezione di artisti la propaganda de' quali potrebbe anche nuocere all'esecuzione del nostro programma, sia anche per evitare che gli artisti stessi indicano per proprio conto delle Esposizioni al di fuori del nostro programma».

¹⁶ Per la commissione esecutiva della mostra, Ojetti aveva pensato di far riferimento anche ai soci della Società delle Belle Arti già dalla terza adunanza, del 22 marzo 1920. La fiducia del critico nelle capacità organizzative della Società artistica fiorentina trovò maggior riscontro dopo la sua visita della mostra organizzata dalla Società, di cui ebbe modo di lodare apertamente la riuscita nell'ottava adunanza, tenutasi nel pomeriggio del 18 maggio. Cfr. Verbale della terza e della ottava adunanza per il Centenario Dantesco, 22 marzo; 18 maggio 1920 (pomeriggio), ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

¹⁷ La commissione esecutiva della mostra d'arte moderna, nell'adunanza del 22 marzo 1920, risultava composta da Galileo Chini, Luigi Gioli, Ruggero Panerai, Raffaello Romanelli, Domenico Trentacoste, Llewelyn Lloyd, Alfredo Muller, Libero Andreotti, Oscar Ghiglia, Emilio Mazzoni Zarini, Antonio Maraini, Ferdinando Paolieri, Mario Tinti, Ugo Ojetti, Luigi Dami, Ardengo Soffici, Nello Tarchiani, Giannino Marchig, Celestino Celestini. Cfr. Verbale della terza adunanza per il Centenario Dantesco, 22 marzo 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

¹⁸ Cfr. Verbale della decima adunanza per il Centenario Dantesco, 1 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

orientarsi verso un'unica esposizione¹⁹, in cui, secondo il suggerimento di Poggi, le arti applicate avrebbero potuto essere disposte «quasi a decorazione delle sale stesse»²⁰. Nell'adunanza del primo giugno, infine, fu indicata la commissione della mostra dell'artigianato toscano, che avrebbe compreso i gioielli, i libri, i tessuti, i ricami, i ferri battuti, le ceramiche, le pietre dure. Tra i membri figuravano Luigi Abeni, Guido Biagi, Guido Balsamo Stella, Filiberto Smorti, Galileo Chini, Guido Colucci, Edoardo Marchionni, Libero Andreotti, Giacomo De Nicola, Luigi Grassi, Giuseppe Salvadori, Sem Benelli e Flavia Farina²¹.

La terza esposizione prevista, infine, era dedicata all'opera degli italiani “oltre monte e oltre mare”. Fortemente voluta da Benelli per la sua valenza politica, ma difficilmente realizzabile per motivi logistici, la mostra avrebbe dovuto raccogliere alcune delle più significative opere compiute dagli italiani emigrati all'estero.

Fin dai primi incontri preparatori, avvenuti a Roma nel marzo del 1920, tra Sem Benelli e Andrea Torre, ministro della Pubblica Istruzione, quest'ultimo – secondo i resoconti riportati dallo stesso scrittore nelle adunanze in Palazzo Vecchio – si era dimostrato entusiasta del progetto del comitato fiorentino, e si era impegnato a provvedere allo stanziamento dei tre milioni di lire richiesti da Benelli²². Ben presto, però, il comitato fiorentino, e in particolare Benelli, si resero conto della difficoltà di ottenere dal ministro la somma richiesta in quel difficile momento, tanto da pensare di coinvolgere finanziatori privati, come banche e istituti di credito, e addirittura produttori di film, e di sottoscrivere pubbliche raccolte di fondi, anche tramite lotterie e la creazione di un francobollo speciale. Pochi mesi dopo, a fine maggio, il ministro Torre riferiva di aver ottenuto dal governo lo stanziamento di due milioni di lire per le commemorazioni dantesche, da ripartirsi tra i comitati organizzatori di Firenze – a cui era riservata grandissima parte –, Ravenna e Roma²³. Ma si era

¹⁹ È da segnalare che già nell'agosto del 1920, riassumendo il programma degli eventi danteschi, Benelli parlava di tre esposizioni distinte: la mostra del Trecento, la mostra d'arte moderna e la mostra dell'artigianato. La stessa divisione sarà riproposta, il mese dopo, nel programma delle celebrazioni riportato alla stampa dal commissario Nencetti. Cfr. *Per le onoranze al Poeta: consensi e dissensi*, in «Il Nuovo Giornale», 10 agosto 1920; *Il programma del Comitato Fiorentino in una lettera del R. Commissario*, in «La Nazione della Sera», 16 settembre 1920, p. 1.

²⁰ Verbale della terza adunanza per il Centenario Dantesco, 22 marzo 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²¹ Cfr. Verbale della decima adunanza per il Centenario Dantesco, 1 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²² I dettagli di questi incontri tra Benelli e il ministro Torre sono deducibili dalle adunanze. Cfr. Verbali della quarta e della quinta adunanza per il Centenario Dantesco, 30 marzo; 2 aprile 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²³ Le notizie, anticipate da Ogetti con una lettera al commissario Nencetti il 27 maggio 1920, furono

arrivati ormai all'apice di un momento politico particolarmente delicato e instabile. Per questo motivo, per assicurare il comitato fiorentino, il ministro Torre, nel giorno precedente alla fine del suo mandato, il 14 giugno 1920, confermava che «con decreto in corso *erano* stati concessi due milioni per le feste dantesche»²⁴.

La situazione però prese presto un'altra piega²⁵. Alla metà del mese di giugno del 1920, cadde il secondo governo guidato da Francesco Saverio Nitti, e così Giovanni Giolitti tornò nuovamente Presidente del Consiglio. Come ministro della Pubblica Istruzione fu nominato Benedetto Croce che, dopo aver preso contatti con alcuni esponenti del comitato fiorentino, e in particolare con Benelli²⁶, si dimostrò subito scettico nei confronti del programma delle feste dantesche²⁷. Il motivo del disaccordo era ufficialmente l'eccessivo costo delle iniziative, non opportune, secondo il ministro, in quel momento particolarmente complesso per le finanze pubbliche. Ma, come suggerisce anche Marta Nezzo, le ragioni erano probabilmente ben più profonde. Infatti, sembra evidente che il ministro filosofo non potesse condividere quel tono “popolare” e “spettacolare” dato ai festeggiamenti del poeta, che, a suo avviso, riduceva la cultura non a divulgazione colta, ma ad intrattenimento per le masse²⁸. Il 2 luglio, quindi, Croce comunicava in due lettere, una indirizzata a Isidoro

referite da Ogetti alla commissione nell'adunanza del 1 giugno. Cfr. Lettera di U. Ogetti a G. Nencini, 27 maggio 1920, manoscritta, e verbale della decima adunanza per il Centenario Dantesco, 1 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²⁴ Telegramma di A. Torre a I. Del Lungo, 14 giugno 1920, riportato nel verbale dell'adunanza del 14 giugno 1920. Cfr. Verbale della dodicesima adunanza per il Centenario Dantesco, 14 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²⁵ Si leggano a tal proposito le parole contenute in una lettera di Benelli a Nencetti, datata Roma, 13 giugno 1920, e riportata nel verbale dell'adunanza del 14 giugno 1920. Scrive Benelli: «Debbo pregarla di comunicare al Comitato che S.E. il Ministro Torre, alcuni giorni sono, mi comunicò lo stanziamento del Governo di 2 milioni per le feste dantesche. In questi giorni di crisi il Ministro Torre non ha potuto disporre perché la somma fosse ripartita fra le varie città che preparano le onoranze. Sarà questo il compito del nuovo Ministro col quale avrò un colloquio (possibilmente alla presenza dell'on. Torre) appena sarà risolta la crisi. [...] Le darò notizia del mio colloquio col nuovo ministro. [...]». Cfr. Lettera di S. Benelli a G. Nencetti, Roma, 13 giugno 1920, manoscritta, ASCFi, CF 5072, Secentenario Dantesco 1921; e verbale della dodicesima adunanza per il Centenario Dantesco, 14 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²⁶ Nell'adunanza del 23 giugno, Benelli riferì di aver avuto un colloquio con Croce, durante il quale egli aveva illustrato le linee generali del programma delle feste al ministro, e, allo stesso tempo, aveva fatto pressioni perché la quasi totalità dei due milioni stanziati fosse assegnata a Firenze. Cfr. Verbale della tredicesima adunanza per il Centenario Dantesco, 23 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²⁷ È Benelli a comunicarlo in una lettera a Nencetti il 30 giugno 1920: «Avrei bisogno urgente di quelle indicazioni che mi servano a fissare il definitivo programma delle feste. Questo le dico perché il nuovo ministro pare sia contrario a concedere denaro, né l'altro fece a tempo a concludere con un decreto legge. Quanto le chiedo mi servirà per lo meno per rivendicare il nostro diritto a dire il fatto serio a chi è contrario.» Cfr. Lettera di S. Benelli a G. Nencetti, 30 giugno 1920, manoscritta, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

²⁸ La Nezzo interpreta la forte opposizione di Croce alle feste dantesche anche come un più generale rifiuto da parte del ministro alla ripresa del progetto ogettiano delle Biennali d'Arte Antica. Questo intento troverebbe conferma nel contenuto di due lettere inviate, tra maggio e giugno, al commissario

Del Lungo, presidente della Società Dantesca²⁹, e l'altra a Giulio Nencetti, presidente del comitato generale per il Secentenario³⁰ – entrambe riportate al comitato nell'adunanza dell'8 luglio³¹ –, di non essere in grado di erogare i finanziamenti promessi dal ministro precedente, facendo così naufragare l'ambizioso programma delle feste.

Infatti, dopo un breve chiarimento epistolare tra Nencetti e Croce³², che però non mutò la posizione del ministro, a fine di luglio del 1920, i membri del comitato esecutivo presentarono al commissario regio le loro dimissioni, pubblicate anche dalla stampa:

I sottoscritti invitati dalla S.V. a far parte di un Comitato per le onoranze a Dante Alighieri nel Sesto centenario della morte, avendo accettato l'incarico e dato inizio ai lavori perché pensavano fosse doveroso per Firenze e per l'Italia celebrare degnamente quella data, per dimostrare al mondo che pur nelle divisioni e tra le presenti strettezze la nazione è unanime

regio e al comitato fiorentino dal sottosegretario Giovanni Rosadi prima e, soprattutto, dal direttore generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti. Nelle due lettere, che rispondevano ad una precedente missiva inviata da Nencetti per chiedere l'appoggio dello Stato alla mostra del Trecento, Rosadi e Colasanti esprimevano preoccupazione riguardo l'idea di tenere ogni due anni a Firenze una mostra d'arte antica, perché il trasporto delle opere avrebbe potuto causare danni alle stesse. Cfr. M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare* cit., pp. 449-450. Le lettere di Nencetti, Rosadi, e Colasanti (quest'ultima in parte riportata anche dalla Nezzo, che però la ricava da un articolo di Ferdinando Paolieri) sono conservate nell'Archivio Storico del Comune di Firenze. Cfr. Lettera di G. Nencetti a G. Rosadi, dattiloscritta, 22 maggio 1920; lettera di G. Rosadi a G. Nencetti, dattiloscritta, Roma 27 maggio 1920; lettera di A. Colasanti a G. Nencetti, dattiloscritta, Roma, 24 giugno 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

²⁹ Lettera di B. Croce a I. Del Lungo, 2 luglio 1920, manoscritta, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7: «Circa la somma che un telegramma del mio predecessore Le annunciava essere stata destinata alle onoranze dantesche, io debbo far notare alla S.V. Ill.ma che veramente dal Ministero del Tesoro si ottenne risposta non negativa alla richiesta di stanziamenti in bilancio di un fondo straordinario di due milioni per le onoranze da tributare alla memoria di Dante nel VI Centenario della sua morte; ma detto fondo non è stanziato né disponibile, bensì occorre, per averlo, un'apposita legge. Ora, per diverse considerazioni e circostanze non sembra sia in questi momenti opportuno far presentare al Parlamento un disegno di legge, con cui chiedere due milioni per le spese straordinarie suaccennate. / Onde io mi trovo nella necessità non soltanto di non potere, ora, concedere o confermare la concessione di alcuna somma, ma anche di non poter dare alcun affidamento al riguardo».

³⁰ Lettera di B. Croce a G. Nencetti, dattiloscritta, 2 luglio 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7: «Questo Ministero non dispone ancora di alcun fondo in bilancio per contribuire alle spese delle onoranze, che saranno tributate alla memoria di Dante, nel VI centenario della sua morte, in codesta e in altre città. / La somma di due milioni cui accenna la S.V.I., non può venire iscritta in bilancio, ed essere quindi disponibile, se non per disposizione di legge speciale; e le presenti circostanze non consentono di presentare al Parlamento un disegno di legge per la richiesta della predetta somma. / Pertanto io non posso, ora, fare alcuna promessa o dare affidamento per la concessione di fondi a codesto Comitato esecutivo per i festeggiamenti con cui Firenze si propone, nel prossimo anno, di solennizzare il VI Centenario della morte dell'Allighieri [sic].»

³¹ Cfr. Verbale della quattordicesima adunanza per il Centenario Dantesco, 8 luglio 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

³² Cfr. Bozza di lettera di G. Nencetti a B. Croce, dattiloscritta, 9 luglio 1920; lettera di G. Nencetti a B. Croce, copia dattiloscritta, 12 luglio 1920; lettera di B. Croce a G. Nencetti, dattiloscritta, 24 luglio 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

nell'onorare i suoi grandi e capace di commuoversi ed esaltarsi per motivi puramente ideali, ricevuta comunicazione dalla S.V. delle due lettere di S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione, con le quali si annunzia che lo Stato non intende più mantenere il contributo concesso dal Ministro della Pubblica Istruzione e da quello del Tesoro con decreto già in corso e fissato nella somma di L. 2.000.000 da ripartirsi fra le città di Firenze, Ravenna e Roma, mentre protestano per la improvvisa ed ingiustificata mancanza ad un esplicito impegno del Governo e confidano che la città di Firenze troverà modo di manifestare il proprio rammarico con la voce della stampa, delle autorità e del Parlamento, sicuri di interpretare la volontà anche dei colleghi assenti, rinunziano all'incarico a loro affidato, affinché la S.V. abbia maggiore speditezza per prendere nell'interesse e in rappresentanza del Comune quei provvedimenti che riterrà opportuni.³³

Come sostenuto anche dalla Nezzo, la scelta dimissionaria del comitato non va intesa come un dimesso abbandono dell'impresa, ma al contrario come una fiera rivendicazione dei propri diritti nei confronti del governo e soprattutto della scelta di Croce. Tanto è vero che, poco dopo aver presentato le dimissioni, a partire dal mese di agosto fu montata una campagna di stampa contro il ministro, guidata in particolar modo da Ojetti³⁴, che prendeva spunto da alcune dichiarazioni rilasciate da Croce in quel frangente.

Il filosofo infatti, prima in un comunicato stampa ufficiale³⁵, e in seguito in un'intervista più ampia al «Nuovo Giornale»³⁶, aveva dichiarato in modo vago di voler limitare l'intervento governativo al restauro di alcuni monumenti legati alla memoria dantesca, e all'edizione critica delle opere del poeta, promettendo però, al tempo stesso, di vagliare tutte le proposte avanzate dai comitati locali, e di avallarle se ritenute degne³⁷. Nella stessa intervista, inoltre, Croce aveva evidenziato la volontà del comitato fiorentino di pretendere per sé la più ampia parte dei finanziamenti per realizzare eventi poco consoni alle celebrazioni di un poeta. Aveva infatti affermato Croce:

³³ Lettera di dimissioni firmata da I. Del Lungo, G. Biagi, A. Orvieto, U. Ojetti, G. Poggi, C. Gamba, E. Pistelli presentata a G. Nencetti, in due copie, dattiloscritte, non datate [fine luglio 1920], ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1. La lettera è pubblicata in F. Paolieri, *L'improvviso crollo delle feste del '21*, in «La Nazione», 1 agosto 1920, p. 4.

³⁴ Cfr. M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare* cit., p. 445.

³⁵ *Ciò che farà il Ministero della P.I. per onorare Dante*, in «Il Nuovo Giornale», 4 agosto 1920.

³⁶ Cfr. R. Rocco, *Il concorso dello Stato per il centenario dantesco (Nostra intervista col Ministro della P.I.)*, in «Il Nuovo Giornale», 6 agosto 1920.

³⁷ Nel comunicato stampa ufficiale, tra le varie iniziative finanziate dallo Stato, si faceva menzione anche di un «concorso artistico presso la regia calcografia per un ritratto del poeta da distribuire a tutte le scuole e a tutti gli istituti scientifici e artistici del regno». Cfr. *Ciò che farà il Ministero della P.I.* cit.

E sempre su quei due milioni inesistenti mi sono sfilate innanzi in questi giorni le più varie, strane proposte da quella di chiamare a Firenze i maggiori letterati stranieri, Kipling, Hauptmann, Barbusse ed altri [...] a parlare di Dante, a l'altra [sic] di promuovere visioni cinematografiche per fare conoscere Dante al popolo ed ai fanciulli. Dante? Il poeta della interiorità e sublimità morale ridotto spettacolo per cinematografi? Lo Stato non può promuovere mascherate e carnevali. Le facciano se mai i privati e le loro associazioni.³⁸

Le posizioni di Croce scatenarono le vivaci reazioni di molte personalità del mondo della cultura e della politica, spesso riportate sui quotidiani³⁹, dove furono messe in evidenza anche alcune clamorose sviste storico-artistiche del ministro⁴⁰. In particolare «Il Nuovo Giornale», che aveva pubblicato l'intervista di Croce, indisse addirittura una sorta d'inchiesta invitando autorevoli intellettuali e parlamentari ad esprimere il loro parere su quale fosse il modo migliore per onorare l'anniversario dantesco, se in modo “grandioso”, come aveva previsto il comitato fiorentino, o in modo sobrio e austero, come aveva affermato invece il ministro Croce⁴¹. All'appello risposero nei giorni successivi, tra gli altri, l'ex ministro Andrea Torre, l'onorevole Guido Marangoni, Giulio Nencetti, Pio Rajna, Giovanni Poggi, Flaminio Pellegrini, Marco Praga, Silvio Zambaldi, Isidoro Del Lungo, Ferdinando Martini, Antonio Garbasso, Renato Fucini, Filippo Turati, Alessandro Chiappelli, Guido Mazzoni, Pio Schinetti, Ermenegildo Pistelli, Giuseppe Zucca, Alberto La Pegna, Luigi Gasparotto, Ugo Ojetti⁴², Valentino Soldani, Francesco Innamorati, Enrico Ferri e Sem Benelli⁴³.

³⁸ R. Rocco, *Il concorso dello Stato* cit.

³⁹ Tra gli articoli pubblicati sulla «Nazione» si segnala: *La letteratura in armi pel Secentenario Dantesco*, in «La Nazione», 11 agosto 1920, p. 1.

⁴⁰ In una lettera a Nencetti, Croce propose di riportare l'antico pulpito da cui Dante aveva arringato il Consiglio di Firenze, dalla chiesa di San Leonardo in Arcetri alla sua sede originaria (la chiesa di San Pier Scheraggio), dimenticando però che quest'ultima era stata demolita nel XVI secolo. Cfr. Lettera di B. Croce a G. Nencetti, dattiloscritta, 24 luglio 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

⁴¹ M. Tinti, *Fervore di discussioni e palpiti di fede*, in «Il Nuovo Giornale», 8 agosto 1920: «Ma il problema trascende l'entità della cifra, che si diceva stanziata – e che il Governo ora nega – per investire una più alta e più importante questione: in un momento come questo, in tanta miseria di sentimenti elevati e di nobili passioni – deve Dante commemorarsi nel modo più largo e più grandioso – organizzando feste a cui possa partecipare nella misura più ampia, materialmente e spiritualmente, il popolo nostro che ha così urgente bisogno d'essere rieducato al culto delle nostre glorie più pure: o deve Dante esser ricordato nella austerità e nella meditazione, a cui ci invita, colla intervista di ieri l'altro, il senatore Benedetto Croce? / Intorno all'appassionato dibattito il *Nuovo Giornale* ha iniziato un'inchiesta.»

⁴² U. Ojetti, *Dante nel 1865, Dante nel 1921*, in «Corriere della Sera», 7 agosto 1920, p. 3.

⁴³ Cfr. M. Tinti, *Fervore di discussioni* cit.; *Per le onoranze al Poeta: consensi e dissensi*, in «Il Nuovo Giornale», 10 agosto 1920; *Tutto il mondo politico e letterario d'Italia partecipa al dibattito sollevato*

Quest'ultimo, in particolare, fu una delle personalità maggiormente impegnate a contrastare l'ostilità del ministro, non solo con appassionate dichiarazioni rilasciate alla stampa – da cui emergeva chiaramente il valore nazionale che egli attribuiva alle celebrazioni dantesche⁴⁴ –, ma anche, in quanto deputato, attraverso azioni politiche più concrete. Infatti Benelli presentò prima un'interrogazione parlamentare, svoltasi il 31 luglio 1920⁴⁵, e in un secondo momento propose, insieme con il deputato socialista Guido Marangoni⁴⁶, giornalista e critico d'arte⁴⁷, un progetto di legge atto a ripristinare il finanziamento di due milioni di lire, la cui gestione sarebbe stata affidata ad un apposito comitato formato da sei deputati, sei senatori e i sindaci delle tre città in cui si sarebbero svolti i festeggiamenti (Firenze, Ravenna e Roma). Il testo

dal “Nuovo Giornale” per le onoranze al Divino Poeta, in «Il Nuovo Giornale», 11 agosto 1920; *I più chiari ingegni d'Italia partecipano alla nostra polemica dantesca*, in «Il Nuovo Giornale», 12 agosto 1920; *La polemica sulle onoranze dantesche appassiona sempre più l'Italia intellettuale*, in «Il Nuovo Giornale», 13 agosto 1920; *Le conclusioni della nostra inchiesta sulla celebrazione secentenaria di Dante*, in «Il Nuovo Giornale», 18 agosto 1920. Rispetto a questi, si distinguevano i commenti di Guido da Verona e Filippo Tommaso Marinetti, sostanzialmente contrari alla celebrazione dell'anniversario dantesco. In particolare Marinetti considerava assurdo commemorare il poeta, al contrario riteneva più giusto che il governo si impegnasse a creare l'atmosfera intellettuale «favorevole allo sviluppo d'un Poeta più alto e più potente di Dante». Cfr. *Echi del referendum Dantesco. Due risposte originali di Guido da Verona e F.T. Marinetti*, in «Il Nuovo Giornale», 25 agosto 1920.

⁴⁴ Cfr. *L'aspra polemica politico-letteraria nel centenario dantesco*, in «La Nazione», 10 agosto 1920, p. 2; intervista di R. Rocco a S. Benelli, in *Per le onoranze al Poeta* cit.: «[...] il Ministro Croce ha dimostrato di non comprendere affatto l'importanza nazionale, umana, mondiale dell'avvenimento, resa maggiore e più politicamente espressiva dal tempo in cui cade la ricorrenza. / Egli invece crede che si tratti di una questione meramente letteraria e la immiserisce in una maniera così miope, così falsamente morale, che se egli non fosse in questo momento un ministro d'Italia, non metterebbe conto nemmeno di ragionare intorno a quello che ha detto. / Inoltre, come un letterato qualsiasi, è riuscito a formare il pettegolezzo intorno a una idea, che era elementare e nitida: onorare Dante ed in Dante la stirpe nostra, onorarlo per il passato e per l'avvenire con un solenne esempio di religione e d'amore, in questa ora in cui per la pace e per la guerra le nazioni tutte si stringono intorno ai segni più alti della loro tradizione. [...] / Egli non capisce, quasi preoccupato di essere creduto troppo corrivo, che tutto il popolo d'Italia – e specialmente quello di Firenze – sente che bisogna nel nome di Dante riaprire alla gioia, alla fede, alla convinzione nei nostri destini, l'animo oppresso e stanco. / Egli non intende che per gli italiani Dante è più della Divina Commedia, è più di tutta l'opera sua, perché significa in sintesi sublime la giustizia, la grazia, la poesia del sentire italico ed è il simbolo della nostra missione nel mondo.»

⁴⁵ Cfr. *Atti parlamentari della Camera dei deputati*, I sessione – discussioni – tornata del 31 luglio 1920, p. 4504: «I sottoscritti chiedono d'interrogare il presidente del Consiglio dei ministri, ministro dell'interno, e il ministro dell'istruzione pubblica, per sapere se e come intendano onorare la memoria di Dante Alighieri nella ricorrenza del sesto centenario della sua morte. Benelli, Marangoni». Gli atti parlamentari sono consultabili sul sito web storia.camera.it.

⁴⁶ Il solo Marangoni presenterà ancora un'interrogazione parlamentare il 4 agosto 1920 sul tema del centenario dantesco. In quella occasione, il deputato socialista chiederà al ministro Croce dettagli sui fondi promessi per i restauri architettonici, domandando inoltre se non fosse più opportuno destinare quei finanziamenti alle iniziative celebrative organizzate in varie città. Cfr. *Atti parlamentari della Camera dei deputati*, I sessione – discussioni – 2ª tornata del 4 agosto 1920, p. 4817.

⁴⁷ Guido Marangoni (1872-1942), oltre che deputato socialista, fu anche giornalista e critico d'arte. Tra gli altri incarichi, egli ricoprì a Milano quello di conservatore del Museo Sforzesco e di sovrintendente dei Musei civici. È noto soprattutto per il suo interesse per le arti decorative, in particolare fu promotore dell'Università delle Arti Decorative e direttore artistico delle prime tre Biennali di Arte Decorativa, entrambe con sede alla Villa Reale di Monza.

della proposta di legge, ben presto condiviso e firmato da vari deputati, soprattutto toscani⁴⁸, fu riportato precisamente nell'edizione del «Nuovo Giornale» del 10 agosto:

Eccovi il testo preciso della proposta di legge dell'on. Sem Benelli per la celebrazione del centenario dantesco.

Art. 1 – Per commemorare degnamente nelle città di Firenze, Roma e Ravenna il 6.º centenario della morte di Dante Alighieri e sussidiare le iniziative che sono sorte o possono sorgere in questi o in altri comuni d'Italia allo scopo di divulgare e celebrare l'opera di Dante Alighieri e la significazione morale ed intellettuale della sua persona nel mondo è stanziata una somma che non potrà superare i due milioni.

Art. 2 – Sarà nominata dai rispettivi rami del parlamento una commissione composta di sei deputati e sei senatori i quali unitamente ai sindaci di Firenze, Ravenna e Roma costituiranno il Comitato centrale per l'approvazione e la coordinazione dei vari disegni di celebrazione che le perverranno dai comuni e dai comitati, tra i quali distribuirà la somma destinata dallo Stato⁴⁹.

Pochi giorni dopo Benelli scriveva ad Ojetti per avere notizie sul progetto della mostra del Trecento:

⁴⁸ L'elenco dei numerosi firmatari, di appartenenza politica varia, fu riportato puntualmente dalla stampa. Cfr. *Il testo della legge proposta dall'on. Benelli per il centenario dantesco*, in *Per le onoranze al Poeta* cit.: «Oltre ai due presentatori on. Sem Benelli e Marangoni, il progetto di legge è firmato dai due ex presidenti del Consiglio on. Orlando e Nitti, dai due ex ministri della P.I. Torre e Berenini, dagli ex ministri e SS. Chimienti, Perrone, La Pegna, Grassi, Nava, De Nava, Visocchi, De Vito, Amendola, Miliani, Riccio, Ruini, Nunzianta, Luciani, inoltre autorevoli deputati toscani come Caroti, Mancini, Martini, Sarrocchi, Bacci, Signorini, Negretti, Philipson, Gronchi e infine dai deputati di tutta Italia fra i quali i socialisti Zibordi, Trozzi, Ettore Croce, Volpi, Lollini e altri di partiti misti tra i quali sono da notarsi Federzoni, Casertano, Cameroni, Pellegrino, Albanese, Drago, Bevione, Crispolti, Beneduce, Chiesa, Tosti di Valminuta, Camera, Andrea Finocchiaro Aprile, Emanuele Finocchiaro Aprile, Pietravalle, Di Giorgio, Mauri, De Ruggeri [De Ruggieri?], Susi, Merighi [Merizzi?], Sandrini, Farina, Cutti [Curti?], Paparo, Rocco, Borgiano Pito [Boggiano Pico?], Ascale [?], Strancoli [?], Guaccero, Barrese, Sifola, Amato, Vassallo, Coris, Baldassarre, Vislandi [Ghislandi?], Mazzarella, Russo, Murgio [Muriga?], Angelo Mauri, Reale, Pulci [?], Ceratona, [Cerabona?] Baratta, Lembo, Basile, Cutrufelli, Pancamo, Armoni, Lo Piano, Ciccotti Scozzese, Gentile, Cuomo, Flesi [Filesì?], Cascino, Cocuzza e molti altri.»

⁴⁹ Cfr. *Il testo della legge proposta dall'on. Benelli per il centenario dantesco*, in *Per le onoranze al Poeta* cit. È da segnalare che un articolo pubblicato l'8 agosto 1920 su «Il Nuovo Giornale» riporta una proposta di legge leggermente diversa. Cfr. *Sem Benelli insiste nel chiedere 2 milioni. Proposta d'un disegno di legge*, in M. Tinti, *Fervore di discussioni* cit.: «Come ieri sera vi dicevo, l'on. Sem Benelli ha elaborato una proposta di legge di iniziativa parlamentare, alla quale hanno aderito i più eminenti uomini della Camera, ex presidenti di Consiglio ed ex Ministri. / Ecco il testo della proposta di legge: / Art. 1 – È stanziato per una sola volta sul bilancio del tesoro per l'esercizio 1920-21, la somma di 2 milioni di lire, allo scopo di celebrare il centenario dantesco nelle città di Firenze, Ravenna e Roma; / Art. 2 – Una commissione di 5 membri nominati dalla Camera, stabilirà il programma della celebrazione e provvederà alla ripartizione della somma deliberata.»

Caro Ojetti,

ti sarei grato se tu volessi dirmi qualcosa intorno alla rovina del vostro povero comitato sorto con tanto fervore e se alla morte è sopravvissuta l'Esposizione del '300.

Questo ti chiedo per sapere se l'approvazione probabile del progetto di legge, che conoscerai, servirà, sia pur tardi, a qualche iniziativa cominciata, non essendo forse possibile, a dicembre, quando cioè si avranno, per bene che vada, i denari, che nuove od improvvise imprese sorgano che non siano leggere e avventate.

In tal caso se col progetto di legge avrò svegliato l'Italia, e forse non il ministro caparbio [Croce], avrò reso ben poco utile alla dignitosa idea di onorare Dante; ma non per colpa mia. [...]⁵⁰

Malgrado l'impegno di Benelli, i tempi non erano ancora maturi per una rapida risoluzione della questione. Infatti, dopo le accese polemiche di agosto, il dibattito sui festeggiamenti danteschi continuò ancora a settembre, sollevando anche qualche discussione⁵¹, e addirittura, agli inizi di ottobre, il commissario regio Nencetti, ormai in scadenza di mandato, arrivò a proporre *in extremis* al ministro Croce un nuovo programma, assai ridimensionato, dei festeggiamenti fiorentini, incentrato principalmente sui restauri dei monumenti storici, su alcune conferenze, e sulla sola mostra dell'artigianato toscano⁵². Ma anche questa proposta non trovò seguito. Ben presto infatti la questione dei festeggiamenti danteschi passò in secondo piano, lasciando spazio all'importante appuntamento rappresentato dalle elezioni amministrative nazionali, le prime dopo la conclusione della guerra, che si svolsero tra l'ottobre e il novembre del 1920.

La tornata elettorale era particolarmente significativa per Firenze, che attraversava allora una difficile situazione politica e istituzionale. Infatti dal gennaio del 1919, la

⁵⁰ Lettera di S. Benelli a U. Ojetti, 18 agosto 1920, manoscritta, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma (d'ora in poi GN), *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 2: Corrispondenti: Letterati e politici, fasc. Benelli Sem.

⁵¹ Cfr. *Il R. Commissario di Firenze dal ministro Croce per il centenario dantesco*, in «La Nazione», 4 settembre 1920, p. 3; E. Pistelli, *Commenti e frammenti. E il convegno degli studi classici del '21?*, in «Il Marzocco», XXV, 36, 5 settembre 1920, pp. 3-4; L. Beltrami, *Per il centenario dantesco*, in «La Tribuna», 7 settembre 1920; *Il programma del Comitato Fiorentino* cit. Gli articoli tratti da giornali sono conservati nell'Archivio Storico del Comune di Firenze. Si veda ASCFi, CF 5067, Secentenario Dantesco 1921, categorie 8-9.

⁵² Cfr. Lettera di G. Nencetti a B. Croce, dattiloscritta, 4 ottobre 1920, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7. Il progetto della mostra dell'artigianato toscano avrebbe avuto, nel mese di novembre, anche un finanziamento da parte del ministero dell'Industria e del Commercio, ma nonostante ciò, esso non sarebbe stato realizzato. Cfr. Lettera di G. Alessio, ministro dell'Industria e del Commercio, a G. Rosadi, dattiloscritta, Roma 25 novembre 1920; lettera dell'Ispettorato Generale dell'Industria, a G. Nencetti, dattiloscritta, Roma 27 novembre 1920; lettera di A. Garbasso al ministro per l'Industria e il Commercio, dattiloscritta, 6 luglio 1921, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

città era priva di un governo comunale – dimessosi in seguito a un scandalo relativo all'acquisto di una partita di stoffe –, ed era affidata ad un'amministrazione commissariale⁵³.

La situazione si sarebbe sbloccata solo dopo l'elezione, avvenuta il 29 novembre 1920, del nuovo sindaco di Firenze, Antonio Garbasso, che avrebbe guidato la città quasi ininterrottamente fino al 1928⁵⁴. Da quel momento, infatti, i lavori per i festeggiamenti danteschi ripresero speditamente.

Nel frattempo anche la situazione politica nazionale era mutata. Infatti, il ministro Croce era stato alla fine indotto a presentare, il 17 novembre, una legge “per spese straordinarie per le celebrazione del sesto centenario della morte di Dante”, con cui veniva predisposto un esiguo stanziamento governativo, limitato a interventi di tutela e restauro di monumenti, edizioni di opere dantesche, nonché letture e conferenze⁵⁵.

Tra la fine di dicembre del 1920 e il gennaio del 1921, fu così costituito, e ufficializzato attraverso le delibere comunali⁵⁶, un nuovo comitato dedicato alla gestione della parte dei festeggiamenti danteschi previsti a Firenze, in accordo con i comitati di Ravenna e Roma⁵⁷. Del comitato fiorentino, ridimensionato rispetto al

⁵³ Sulla situazione politica fiorentina di quegli anni, si rimanda a F. Taddei, *Le forze politiche a Firenze alla vigilia del fascismo*, in *La Chiesa del concordato, anatomia di una diocesi, Firenze 1919-1943*, vol. I, a cura di F. Margiotta Broglio, Bologna 1977.

⁵⁴ Antonio Garbasso (Vercelli 1871-Firenze 1933) fu uno studioso di fisica e un uomo politico. Dapprima professore di fisica matematica all'Università di Pisa, dal 1895 al 1897, insegnò in seguito fisica sperimentale in varie università italiane: a Torino, dal 1897 al 1903, a Genova, dal 1903 al 1913, e infine a Firenze. Nel novembre del 1920 fu eletto sindaco di Firenze, carica che ricoprì fino al gennaio del 1927, tranne per un breve periodo (dall'aprile al giugno del 1923), quando fu sostituito dal commissario prefettizio Bruno Fornaciari. Dal gennaio 1927 al settembre 1928 fu il primo podestà di Firenze. Parallelamente a questo ruolo, dal 1924 al 1933, fu senatore del Regno. Cfr. G. Peruzzi, ad vocem *Antonio Garbasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 254-257.

⁵⁵ Cfr. U. O. [U. Ojetti], *Dante e un'altra disgrazia del ministro Croce*, in «Corriere della Sera», 16 dicembre 1920, p. 3: «Ed ecco che presenta egli stesso [Croce] la legge da lui deprecata “per spese straordinarie per la celebrazione del sesto centenario della morte di Dante”: restauro di monumenti più o meno danteschi, edizioni delle opere di Dante, pubblicazioni, letture, e conferenze, ecc. Un milione e duecentocinquantamila lire. Anzi onestamente la relazione alla Camera avverte che, oltre quella somma, “il Governo ha assunto e in gran parte eseguito altre opere per la stessa celebrazione che importano la spesa di circa un milione”. Totale: due milioni e duecentocinquantamila lire. Meglio ancora». Altri dettagli si ricavano dall'articolo: *Il centenario dantesco. La relazione Boselli per le onoranze al Poeta*, in «La Nazione», 10 febbraio 1921, p. 1.

⁵⁶ Il primo nucleo del comitato si costituì ufficialmente il 20 dicembre 1920, a questo si aggiunsero progressivamente altre personalità, come si capisce dalle delibere comunali del mese di gennaio del 1921. Cfr. Deliberazioni della Giunta Comunale del 20 dicembre 1920; 10, 15, 24 gennaio 1921, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

⁵⁷ Il programma delle onoranze del Sesto Centenario della morte di Dante fu, alla fine, pensato come un evento che coinvolgesse, nel mese di settembre, le tre città maggiormente legate alla vita del poeta: Ravenna, Firenze e Roma. Il programma unitario ufficiale delle feste, di cui una copia è conservata nell'Archivio del Comune di Firenze, era così diviso: dall'11 al 14 settembre a Ravenna; dal 15 al 18 a Firenze; e dal 20 al 21 a Roma. Cfr. *Secentenario della morte di Dante. Programma delle onoranze*, ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7. Gli organizzatori delle feste fiorentine, però, riprendendo una parte del primitivo programma, non rinunciarono a dedicare tutto il 1921 a eventi danteschi paralleli, che si svolsero in città, oltre che a settembre, anche nel periodo

precedente, fecero parte fin dall'inizio Antonio Garbasso (che ne era il presidente), Luigi Parenti, assessore per le Belle Arti e l'Istruzione (che ne era il vicepresidente), Luigi Abeni, Galileo Chini, Adolfo Coppedé, Enrico Lusini, Ugo Ojetti, Agenore Socini, Isidoro Del Lungo, Guido Biagi, Felice Ramorino, e Alfredo Lensi, capo dell'Ufficio di Belle Arti del comune, e segretario. Nel mese di gennaio furono chiamati inoltre Angelo Orvieto, Filippo Corsini, Sebastiano Del Buono e Arturo Linacher.

Tra i membri mancava Sem Benelli, il primo animatore, e il più strenuo difensore dell'evento, specialmente dopo la “bocciatura” crociana. Infatti, sebbene fosse stato chiamato a far parte del comitato, ma solo dal 15 gennaio 1921⁵⁸, lo scrittore non risulta presente – forse come un esplicito atto di disaccordo – in nessuna delle quattro adunanze del comitato, durante le quali, dal gennaio al marzo del 1921⁵⁹, furono decisi i dettagli del programma ufficiale dei festeggiamenti danteschi a Firenze [figg. 1-2], che alla fine si limitarono a pochi eventi: la visita ai monumenti storici restaurati, l'inaugurazione di due colonne commemorative (una a Campaldino, e l'altra al “Cantone d'Arezzo”, a Firenze), l'organizzazione di cortei storici in costume, la recitazione di canti, e l'apertura di una mostra dedicata ad alcuni codici danteschi presso la Biblioteca Medicea Laurenziana⁶⁰.

A Benelli, tuttavia, sarebbe stato riservato uno spazio, ma fuori dai festeggiamenti danteschi ufficiali. Infatti, il 6 novembre 1921, per la celebrazione della vittoria dell'ultima guerra, il poeta fu invitato a tenere un discorso commemorativo nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, che fu anche l'occasione per inaugurare il simbolico trasferimento, dal Bargello a quella sala, del gruppo scultoreo di

compreso tra maggio e giugno, e tra ottobre e novembre. Fra gli eventi collaterali più rilevanti era prevista la commemorazione di Dante da parte di Gabriele D'Annunzio, che si sarebbe dovuta tenere, a fine maggio, a Palazzo Vecchio. Nonostante l'impegno del vate, riportato dalla stampa, la celebrazione alla fine non si tenne. Si vedano a riguardo gli articoli pubblicati su «La Nazione»: *Le solenni onoranze per il secentenario di Dante*, 21 maggio 1921, p. 4; *Secentenario Dantesco. G. D'Annunzio parlerà ai legionari fiumani*, 22 maggio 1921, p. 4; *Le onoranze a Dante. La solenne cerimonia militare nel giorno dello Statuto*, 24 maggio 1921, p. 3; *Gabriele D'Annunzio conferma la sua decisione di non venire a Firenze*, 31 maggio 1921, p. 3.

⁵⁸ Cfr. Deliberazione della Giunta Comunale del 15 gennaio 1921, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

⁵⁹ Cfr. Verbali delle adunanze del “Comitato per il Secentenario della morte di Dante”, 8, 12, 19 gennaio, 17 marzo 1921, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1. È da segnalare però che in una intervista rilasciata a Clurgi (pseudonimo di Luigi Bonelli), e pubblicata su «La Nazione» il 20 febbraio 1921, Benelli dichiarava di far parte del comitato dantesco. Si veda Clurgi, *A colloquio con Benelli. Centenario Dantesco, Palazzo delle Esposizioni e la Grande Mostra della Società di Belle Arti*, in «La Nazione», 20 febbraio 1921, p. 1.

⁶⁰ Si tratta dell'unica mostra ufficiale che fu realizzata per i festeggiamenti danteschi a Firenze. Cfr. *Catalogo della mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno 1921 in Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 1921), Milano 1923.

Michelangelo, *Il Genio della Vittoria*, che avrebbe così sostituito il monumento a Girolamo Savonarola, opera di Enrico Pazzi, a sua volta collocato nell'omonima piazza⁶¹.

Negli stessi mesi in cui rinasceva il comitato dantesco, da cui, come si è detto, Benelli fu inizialmente escluso, quest'ultimo accettava di prendere il posto di Giovanni Rosadi – all'epoca sottosegretario di Stato alle Antichità e Belle Arti⁶² – come presidente della Società delle Belle Arti⁶³, con lo scopo di portare avanti con questa associazione privata, e senza aiuti governativi – raccogliendo di fatto la sfida lanciata da Croce nella sua già ricordata intervista rilasciata ad agosto⁶⁴ –, almeno un progetto espositivo dell'originario programma dantesco: la mostra d'arte moderna, da inaugurare al Palazzo delle Esposizioni per il settembre del 1921.

Fin dal gennaio del 1921, l'idea che Benelli aveva della mostra era molto chiara: essa avrebbe dovuto presentare opere di artisti da sottoporre a giuria, ma anche di invitati, sia giovani che maestri più affermati, e perfino retrospettive⁶⁵. Tra queste Benelli propose fin dall'inizio un'esposizione delle opere su tema dantesco di Dante Gabriel Rossetti⁶⁶ – preraffaellita inglese ma che egli considerava di «anima e pennello italiano»⁶⁷ –, a cui aggiunse, poco dopo, le mostre di Gaetano Previati, dei

⁶¹ Cfr. Documento dattiloscritto intitolato “Secentenario dantesco”, s.d. [ma ottobre 1921], ASCFi, CF 5066, Secentenario Dantesco 1921, categorie 5-6-7.

⁶² Giovanni Rosadi fu sottosegretario all'Istruzione pubblica, con specifica funzione per le Antichità e le Belle Arti, durante il secondo governo Nitti, dal 21 maggio al 16 giugno 1920; nel quinto governo Giolitti, dal 15 giugno 1920 al 4 luglio 1921; e nel primo governo Bonomi, dal 4 luglio 1921 al 26 febbraio 1922. Cfr. ad vocem *Giovanni Rosadi* in *Portale Storico della Camera dei Deputati* sul sito web storia.camera.it.

⁶³ Nella già ricordata intervista rilasciata a Clurgi, Benelli chiarì che era stata la Società delle Belle Arti a volerlo fortemente come presidente. Cfr. Clurgi, *A colloquio con Benelli* cit.: «La Società delle Belle Arti della quale ànno voluto in ogni modo ch'io fossi il presidente (e ciò contro la mia volontà perché le occupazioni che ò e il tempo che devo pur dedicare all'arte mia non mi permettono di dare al sodalizio quano [sic] di me io sono abituato a dare alle imprese in cui mi metto) deve assolutamente aprire una Mostra d'Arte in onore di Dante.»

⁶⁴ Cfr. R. Rocco, *Il concorso dello Stato* cit.: «Lo Stato non può promuovere mascherate e carnevali. Le facciano se mai i privati e le loro associazioni.»

⁶⁵ Cfr. Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921 ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Occorre dunque comporre l'Esposizione, oltre che con le opere da sottoporsi all'esame di una giuria di accettazione, anche con mostre individuali e con inviti ad artisti di fama riconosciuta». Per quanto riguarda la politica degli inviti, nell'adunanza del 17 gennaio, fu approvato: «il criterio di non limitare gl'inviti ai soli maestri, ma di estenderlo anche in alcuni casi speciali ai giovani che si siano affermati in qualsiasi maniera e liberamente nel vasto campo dell'arte».

⁶⁶ Benelli ne parlò fin dall'adunanza del 16 gennaio 1921. Cfr. Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Sarebbe bene ed opportuno poter raccogliere le opere di Dante Gabriele Rossetti che pur essendo vissuto all'estero ha [...]mente sentito la sua italianità illus[tran]do maestrevolmente [l'o]pera e la vita di Dante.»

⁶⁷ S. Benelli, *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, Firenze 1901, p. 66.

macchiaioli, degli “impressionisti” (ma è probabile che egli intendesse i divisionisti), e di Armando Spadini⁶⁸.

Assai interessante è ciò che avvenne all'inizio di aprile del 1921, quando Benelli, definendo gli incarichi per la raccolta delle opere da esporre in sale “monografiche” allestite all'interno della rassegna artistica, per la prima volta parlò di una mostra di «Valori Plastici», il gruppo di artisti che dal 1918 si era riunito intorno all'omonima rivista diretta da Mario Broglio, e che proprio allora iniziava da Berlino un tour espositivo in Germania.

In quella occasione Benelli si incaricava personalmente di reperire e raccogliere opere di Rossetti e di altri preraffaelliti – allora presenti a Firenze⁶⁹ –, sebbene già vent'anni prima avesse dichiarato l'inattualità del loro linguaggio⁷⁰. Inoltre lo scrittore pensava a Ugo Ojetti e Ludovico Tommasi per i pittori macchiaioli; ad Alberto Grubicy o Carlo Fornara per gli “impressionisti” (ma anche in questa circostanza è assai più probabile che egli intendesse i divisionisti); naturalmente a Broglio per gli artisti di «Valori Plastici»; e a Galileo Chini per le mostre individuali di Armando Spadini, di Felice Casorati e allievi, ed altri pittori veronesi e bolognesi⁷¹. Contemporaneamente il consiglio della Società lavorava anche al regolamento dell'esposizione che sarebbe stato approvato definitivamente in maggio⁷².

⁶⁸ Cfr. Adunanza del consiglio del 23 febbraio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Noi, egli [Benelli] dice, abbiamo in progetto di fare [una] raccolta delle opere di Dante Gabriele [Ros]setti, del Previati, dei macchiaioli. Si [po]trebbe pure farne una degl'impressionisti, dello Spadini ecc...».

⁶⁹ La presenza di opere di artisti preraffaelliti a Firenze agli inizi degli anni Venti è riscontrabile da un interessante documento di trasporto, datato 2 dicembre 1922, ritrovato presso l'Archivio dell'Ufficio Esportazione Oggetti di Antichità e d'Arte di Firenze. In quel documento si attesta che il signor G. Egidi, domiciliato a Firenze, chiedeva in quella data il permesso di poter esportare a Londra, per conto di Murray, al destinatario F.[?] Coppo & Co., sei opere preraffaellite (già di proprietà Murray), tra cui: un dipinto ad olio su tela e quattro acquarelli su pergamena di Dante Gabriel Rossetti, e un acquarello di Edward Burne-Jones. Cfr. Richiesta permesso di esportazione di G. Egidi, per conto di Murray, da Firenze a Londra, 2 dicembre 1922, Archivio dell'Ufficio Esportazione Oggetti di Antichità e d'Arte di Firenze, Licenze di Esportazione di Oggetti di Arte Antica, anno 1922 (dall'aprile al dicembre), doc. 3.

⁷⁰ Si veda S. Benelli, *La IV Esposizione d'Arte* cit., p. 65: «Il Preraffaellismo inglese muore alla quarta Esposizione di Venezia, nei suoi colori stentati, nelle sue membra stecchite.» Inoltre, illustrando le opere di Byam Shaw, giovane pittore inglese che tentava allora di aggiornare lo stile preraffaellita alla modernità, Benelli suggeriva all'artista o di tornare direttamente all'antico o di ispirarsi meglio alla vita moderna. Cfr. *ivi*, p. 69.

⁷¹ Cfr. Adunanza del consiglio del 2 aprile 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Viene quindi stabilito di assegnare i seguenti incarichi: / Per la raccolta delle opere dei macchiaioli: Ugo Ojetti e Lodovico Tommasi / Per la raccolta delle opere di Dante Gabriele Rossetti e dei preraffaelliti: on. Benelli / Per la raccolta delle opere degl'impressionisti: Crubicy [corretto con “Crubiy”] o Fornara. / Per la mostra dei valori plastici: Broglio. / Per la mostra personale di Spadini, per il gruppo Casorati, (veronesi) e per il gruppo bolognesi: Galileo Chini.»

⁷² Purtroppo non è rimasta traccia del regolamento della mostra che si sarebbe dovuta tenere durante il Centenario dantesco del 1921, ma è probabile che fosse molto simile a quello della “Fiorentina Primavera” del 1922. Sull'approvazione definitiva del regolamento dell'esposizione “dantesca”, si veda: Adunanza del consiglio del 19 maggio 1921 (ore 21), ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del*

In quel mese però una crisi apertasi all'interno della Società delle Belle Arti compromise definitivamente il progetto espositivo legato alle celebrazioni dantesche. Benelli, infatti, non essendo stato riconfermato parlamentare alle elezioni svoltesi il 15 maggio del 1921⁷³, fu costretto a presentare le proprie dimissioni da presidente nell'adunanza del 19 maggio, dimissioni che però furono ritirate durante la stessa seduta, dopo le manifestazioni di stima a lui dimostrate dal consiglio⁷⁴.

All'adunanza successiva, che si svolse dopo circa un mese, nel giugno del 1921, fu subito chiaro che il tempo non era ormai più sufficiente per organizzare la grandiosa mostra che aveva in mente il presidente. Per questo motivo si decise di svincolare l'esposizione dalle celebrazioni dantesche e rimandarla alla primavera dell'anno successivo⁷⁵, anche perché Benelli voleva che la mostra coincidesse con la conclusione dei lavori al Palazzo delle Esposizioni, che ancora a quella data stentavano ad essere ripresi. Fu in questo momento che iniziò a farsi strada nei dibattiti del consiglio della società, su proposta di Benelli, l'idea che l'esposizione in preparazione potesse trasformarsi in un evento a cadenza periodica, idea che si sarebbe rafforzata soltanto alla vigilia della mostra e infine resa esplicita nel discorso inaugurale dello scrittore pubblicato in catalogo⁷⁶.

Solo dal quel momento, quindi, gli organizzatori della mostra si posero il problema della concomitanza dell'esposizione, che dall'agosto – su proposta dello stesso Benelli – avrebbe assunto il nome di “Fiorentina Primavera”⁷⁷, con le altre

consiglio.

⁷³ Al secondo tentativo elettorale, Benelli, collocato nella eterogenea lista del Blocco nazionale giolittiano (un raggruppamento composto da liberali, democratici, repubblicani, nazionalisti e anche fascisti), sempre nel collegio di Firenze, risultò il secondo dei non eletti. Cfr. «La Nazione», 18 maggio 1921.

⁷⁴ Cfr. Adunanza del consiglio del 19 maggio 1921 (ore 10), ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio.*

⁷⁵ In quel momento Benelli era fortemente convinto della necessità di rimandare all'anno successivo la mostra. Egli infatti si dimostrava contrario a sostituire il suo progetto espositivo con uno ridotto, composto solo da opere in bianco e nero di soci, proposto come soluzione *in extremis* da Ludovico Tommasi. Cfr. Adunanza del consiglio del 20 giugno 1921, 64.7, ASBAF, *Registro dei verbali del consiglio.*

⁷⁶ Nell'adunanza del consiglio del 28 giugno 1921, Benelli affermò la sua intenzione di «iniziare in Firenze una serie di Esposizioni degne della città e delle sue tradizioni». Questa idea trovò una nuova riproposizione nel marzo del 1922, quando Paolieri, in un articolo su «La Nazione», propose esplicitamente l'idea di iniziare con la “Fiorentina Primavera” una serie di Biennali d'arte italiana a Firenze. Infine nel manifesto inaugurale della mostra, Benelli parlò apertamente della possibilità di avviare con quell'evento una rassegna espositiva periodica. Cfr. Adunanza del consiglio del 28 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*; F. Paolieri, *Firenze deve avere la sua Biennale d'arte italiana*, in «La Nazione», 21 marzo 1922, p. 5; S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'Inaugurazione*, in *La Fiorentina Primavera. Prima Esposizione Nazionale dell'Opera e del Lavoro d'Arte nel Palazzo delle Esposizioni al Parco di S. Gallo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, pp. VII-VIII, p. VIII.

⁷⁷ Il nome della mostra, soprattutto nei mesi immediatamente successivi alla sua definizione, presenta,

importanti mostre in programma per il 1922⁷⁸. A tal proposito Benelli aveva le idee chiare: la “Fiorentina Primaveraile” non doveva essere concorrente ma complementare alle altre esposizioni di quell'anno, sia che queste fossero relative a periodi storici e ambiti diversi, come la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e Settecento” a Palazzo Pitti, e la “Fiera Internazionale del Libro” di Firenze, sia che fossero dedicate all'arte contemporanea, come nel caso della Biennale di Venezia.

In particolare, relativamente al rapporto con la Biennale, lo scrittore riteneva che se l'esposizione veneziana rappresentava, per la sua storia, una manifestazione ufficiale e aulica, quella fiorentina, che nasceva allora, sarebbe dovuta essere una mostra «giovane e snella», con «prove belle di avanguardia e di maestri, opere invitate e gruppi di opere di varie scuole o tendenze»⁷⁹.

2. Le mostre della Società delle Belle Arti di Firenze prima del 1922.

Se da una parte la “Fiorentina Primaveraile” è da ritenersi un *unicum* per importanza ed ambizione – per molti aspetti insuperato – tra le manifestazioni espositive organizzate dalla Società delle Belle Arti di Firenze, dall'altra essa rientra appieno – e così fu ritenuta anche dai contemporanei – nella tradizione espositiva di quella storica organizzazione artistica cittadina, aperta da sempre non soltanto ai soci, ma anche ad artisti esterni attivi in Italia.

La Società delle Belle Arti di Firenze è stata una delle tantissime associazioni artistiche – composte in primo luogo da artisti, ma anche da intellettuali, amatori e collezionisti – che, a partire dalla prima metà del XIX secolo, sul fortunato esempio della Société des Amis des Arts, fondata a Parigi nel 1789 – un modello poi rapidamente diffusosi in ambito europeo –, sorsero capillarmente in varie città

anche in ambito ufficiale, qualche variazione, fluttuando spesso da “Fiorentina Primaveraile” a “Primaveraile Fiorentina”, e viceversa. L'ambiguità delle due versioni si ritrova fin dall'origine. Infatti, secondo il registro dei verbali del consiglio, fu Benelli che propose per la prima volta, il 3 agosto 1921, il nome di “Primaveraile Fiorentina” per l'esposizione dell'anno successivo, idea subito accolta e approvata dal consiglio. Nei regolamenti della mostra e in altri documenti stampati pochi giorni dopo, appaiono però gli aggettivi invertiti. Dal 30 settembre, infine, sembra attestarsi maggiormente la denominazione “Fiorentina Primaveraile”, con cui l'esposizione è più conosciuta, che si ritrova in quasi tutte le intestazioni prestampate dei documenti ufficiali (dove però non mancano piccole varianti come: “Esposizione Fiorentina Primaveraile”, “Esposizione 'Fiorentina Primaveraile” e “La Fiorentina Primaveraile”), e soprattutto nel frontespizio del catalogo della mostra. Cfr. Adunanze del consiglio del 3, 11 agosto, 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁷⁸ Cfr. Adunanza del consiglio del 28 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁷⁹ Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

italiane con l'intento di promuovere e diffondere, soprattutto a livello locale, la produzione degli artisti cittadini contemporanei che ne facevano parte. Infatti, mentre in Francia, per gran parte dell'Ottocento, fu l'Académie des Beaux-Arts a sovrintendere all'organizzazione delle mostre ufficiali (i Salons), in Italia la storia espositiva si deve in primo luogo alle società di promozione artistica attive localmente, tra le quali si ricordano almeno la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, la più antica (fondata nel 1829), a cui si aggiunsero in seguito le società di Trieste (1840), Modena (1841), Torino (1842), Firenze (1843), Milano (1844), Bologna (1853) e Napoli (1861)⁸⁰.

Sebbene sia stata spesso evidenziata l'importanza di queste associazioni nelle varie città in cui sorsero – in particolare è stato messo in risalto il ruolo svolto, attraverso una periodica attività espositiva, nella diffusione del gusto artistico, soprattutto durante l'Ottocento, ma anche nei primi due decenni del Novecento –, la realtà delle società promotrici di belle arti in Italia risulta, nel suo complesso, ancora oggi non sufficientemente e organicamente indagata⁸¹, salvo qualche caso specifico⁸².

Per quanto riguarda Firenze, si può affermare con certezza che il ruolo principale nell'organizzazione e nella promozione di esposizioni d'arte moderna, nel periodo compreso tra la metà dell'Ottocento fino almeno alla fine degli anni Venti – quando

⁸⁰ Sull'argomento si vedano F. Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma 2010, pp. 24-25; e A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano 2011, p. 120.

⁸¹ Non mi sono noti studi specifici che affrontino, nel suo complesso, la realtà delle principali società promotrici di belle arti in Italia. Nel 2002 furono raccolti su supporti digitali, dall'editore Ares Multimedia di Genova, alcuni dei cataloghi, non sempre facilmente reperibili, delle Società Promotrici di Torino, Napoli, Genova e Firenze, che sono ancora oggi un utile strumento di consultazione. Uno dei pochi studi, tra quelli a me noti, che, pur partendo da un caso specifico, ha provato, in un capitolo introduttivo, a mettere a confronto le realtà delle principali società promotrici italiane è: R. Montanari, *La Società ferrarese Benvenuto Tisi da Garofalo: le promotrici italiane nel sistema dell'arte dell'800*, Vicenza 1999, in particolare, pp. 11-26.

⁸² Per Roma, si vedano: G. Montani, *Le promotrici come momento propedeutico all'istituzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1883*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza Ferraris, Roma 2011, pp. 27-37; P. Spadini, *Società degli Amatori e Cultori fra Ottocento e Novecento*, Roma 1998; R. Siligato, *Le due anime del Palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991), a cura di R. Siligato, M.E. Tittoni, M. Riposati, Roma 1990, pp. 165-181. Per Genova: C. Olceste Spingardi, *La Società Promotrice di Genova: artisti, critica e pubblico nel primo trentennio della sua attività*, in «Studi di Storia dell'Arte», 8, 1995-1996, pp. 203-218. Per Torino: M. Albera, *Le arti figurative in Piemonte nell'età giolittiana, 1882-1914*, in «Studi Piemontesi», XXXIX, 2010, pp. 135-142; *Società promotrice delle Belle Arti, 1842-2002*, Torino 2002. Per Napoli: M. Picone Petrusa, *Napoli all'insegna della Bella époque: dalla crisi della Società promotrice di Belle Arti alla Secessione dei Ventitré*, in *L'altro Ottocento*, a cura di I. Valente, Napoli 2016, pp. 21-27; M.A. Fusco, *La formazione della società promotrice di belle arti di Napoli, 1860-1866*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di F. Haskell, Bologna 1981, pp. 157-162; Id., *La Società Promotrice di Belle Arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CVI, III serie, 20, 1981, pp. 281-313.

cominciò a consolidarsi il sistema delle esposizioni sindacali fasciste –, fu assunto dalla locale società artistica⁸³, a cui si affiancarono, a partire dagli inizi del Novecento, altre associazioni dagli intenti simili, come la Società Leonardo da Vinci (1902), l'Associazione Nazionale Artisti (1905), e il Lyceum (1908). Assai rara, invece, fu la partecipazione a eventi espositivi contemporanei degli enti pubblici, tra cui in particolare il comune, che preferì promuovere mostre d'arte storica, come le già ricordate “Mostra del Ritratto Italiano” del 1911, e “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e Settecento” del 1922⁸⁴.

La Società Promotrice delle Belle Arti fu fondata a Firenze, con l'approvazione del granduca Leopoldo II di Toscana, nel 1843, per iniziativa di circa quattrocento autorevoli personalità toscane, tra cui Gino Capponi, Paolo Feroni, Luigi Mannelli, Francesco Gentile-Farinola, Pompeo Azzolino, e artisti come Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli, Francesco Nenci, Giuseppe Moricci, Domenico Chiossone, Aristodemo Costoli, con il principale scopo di dare impulso all'attività artistica attraverso la promozione dell'acquisto delle opere presso cultori e collezionisti, ma anche di incrementare il patrimonio della società stessa⁸⁵. Tramite regole fissate in uno statuto, poi più volte modificato nel corso degli anni, si indicò in una commissione direttiva, in cui erano compresi anche le cariche di presidente, vicepresidente, tesoriere e segretario, l'organo di amministrazione della società.

Fin dall'inizio fu indicato come momento fondante della società l'attività espositiva, a cui gli artisti potevano partecipare con opere originali. A tal proposito si

⁸³ Sebbene recentemente, sulla scia del lavoro di riordino dell'Archivio storico della Società, siano stati fatti degli affondi su alcune fasi della lunga attività dell'associazione, in particolare sulle origini e sul periodo della Prima guerra mondiale, una storia completa della Società delle Belle Arti di Firenze risulta a tutt'oggi ancora da scrivere. Per una panoramica generale, seppur molto lacunosa, sulla storia della Società, dalla sua fondazione (1843) agli anni Novanta del Novecento, si rimanda al contributo A. Bellanca, *La Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti di Firenze. Dai Macchiaioli a quelli della Casa di Dante*, in *Firenze immagine. Memorie e prospettive*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti “Casa di Dante”, 18 novembre-1 dicembre 1994), a cura di A. Bellanca e V. Giacomelli, Firenze 1994, pp. 102-115. Molto utile è anche la più recente introduzione che accompagna il lavoro di riordino dei materiali d'archivio della Società: C. Borgia, *s.t. [Introduzione]*, in Id., *L'archivio della Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti. “Casa di Dante” di Firenze*, Firenze 2014 (dattiloscritto), pp. I-VIII.

⁸⁴ Sulle esposizioni d'arte contemporanea a Firenze nei primi tre decenni del Novecento, si vedano *Arte moderna a Firenze. Cataloghi di Esposizioni, 1900-1933*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 aprile-6 novembre 1988), a cura di A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 1988; e *Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di M. Tamassia, Firenze 2005.

⁸⁵ La storia della Società dalla sua fondazione all'Unità d'Italia è ricostruita in *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all'Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861): mostra di documenti e materiali iconografici dall'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti “Casa di Dante”, 11 giugno-9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011.

stabili, da subito, che alcune opere esposte fossero acquistate dalla società con l'intento di darle in premio, attraverso periodiche estrazioni, ai soci, ai quali inoltre era distribuita annualmente, sempre per sorteggio, anche un'opera a stampa appositamente commissionata dalla società ad alcuni artisti. Queste attività, pensate come un giusto corrispettivo per l'investimento affrontato dai soci, sarebbero rimaste una caratteristica dell'associazione almeno fino alla Prima guerra mondiale, per poi scomparire dopo la metà degli anni Venti.

L'attività espositiva prese avvio, con cadenza annuale, poco tempo dopo la fondazione della società⁸⁶ presso alcuni locali dati in locazione dall'Ospedale degli Innocenti, nell'allora via del Rosario (oggi via della Colonna, 31), che furono la prima sede amministrativa ed espositiva dell'associazione. Pochi anni dopo, nel 1851, fu stabilito che fossero due le mostre annuali: una principale, detta anche “solenne”, da tenersi in primavera, rivolta essenzialmente ai soci (ai quali, in quella occasione, venivano distribuiti le stampe annuali e i premi); mentre l'altra, da tenersi tra l'autunno e l'inverno, diretta principalmente a favorire la vendita delle opere e ad assegnare riconoscimenti e medaglie agli artisti.

Nel frattempo, nel 1855, era sorta a Firenze un'altra Società Promotrice di Belle Arti all'interno della Fratellanza Artigiana, della quale facevano parte artisti illustri quali Aleardo Aleardi, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca, Vito d'Ancona. Nel 1866, dopo due anni di trattative, le due associazioni si fusero nella Società d'Incoraggiamento di Belle Arti, che dal 1888 cambiò la denominazione in Società delle Belle Arti, che ancora oggi conserva.

Con la progressiva affermazione e crescita della Società delle Belle Arti⁸⁷, si resero necessari lavori di restauro e ampliamento dei primitivi locali che presero avvio nel 1896. Da quel momento la società si trasferì provvisoriamente in via del

⁸⁶ Non è ancora chiaro se l'attività espositiva della Società sia iniziata nel 1844 o nel 1845. Secondo Arrigo Ferroni, presidente della Società, che nel 1931 tracciò in un discorso inaugurale una breve storia dell'associazione, la prima esposizione si sarebbe tenuta nel 1844 (data ripresa da Artemisia Calcagni Abrami e Lucia Chimirri nella mostra da loro curata nel 1988), mentre più recentemente, nel 1994, Attilio Bellanca, all'epoca vice-presidente della Società, ha posto l'inizio delle attività espositive tra il maggio e il giugno del 1845. In ogni caso il primo catalogo pervenutoci delle mostre organizzate dalla Società risale al 1846. Cfr. *Inaugurando la nuova sede sociale in piazza del Duomo n. 8 e le mostre retrospettive di opere dello scultore Augusto Rivalta e del pittore Alberto Pisa il 29 novembre 1931-X. Discorso del presidente della Società delle Belle Arti, prof. Arrigo Ferroni*, Firenze 1931, p. 10; A. Bellanca, *La Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti di Firenze* cit., p. 103.

⁸⁷ Nel 1893 tra i soci della Società delle Belle Arti figurano: i reali d'Italia, il duca d'Aosta, i ministri degli Affari Esteri, dell'Interno, dell'Agricoltura, dell'Industria e Commercio, della Pubblica Istruzione, dei Lavori Pubblici.

Campidoglio, tornando nel 1906 in via della Colonna (ma al numero civico 37), dove sarebbe rimasta fino al 1926, per poi cambiare ancora numerose sedi⁸⁸.

Quello degli spazi espositivi fu uno dei problemi più annosi per la società. È noto infatti che fin dal 1856 si era dato avvio, sotto gli auspici della promotrice, a una sottoscrizione artistica toscana per costituire un luogo espositivo adeguato, che però per molti anni non ebbe seguito. Questa necessità, rimasta sempre viva nell'associazione, avrebbe trovato una realizzazione concreta soltanto alla vigilia della Prima guerra mondiale, quando, con l'impegno della Società delle Belle Arti, si avviò la costruzione del Palazzo delle Esposizioni, che fu inaugurato nel 1922 in occasione della "Fiorentina Primavera".

La lunga attività espositiva promossa dalla società, che ancora oggi non è stata ricostruita in dettaglio⁸⁹, ebbe fortuna alterna. Se alcune mostre ebbero giudizi sfavorevoli da parte della critica, altre invece furono apprezzate anche grazie alla capacità e al prestigio di alcuni presidenti, tra cui uno dei più importanti fu Giovanni Rosadi, per molti anni alla guida dell'associazione nel primo Novecento⁹⁰.

Una ricostruzione storica generale delle esposizioni organizzate dalla società può essere tentata anche grazie all'ausilio dei cataloghi che, solitamente, furono stampati per ogni mostra, e che ancora oggi, in molti casi, si sono conservati.

Alle prime esposizioni, contenute per numero di artisti e di opere, ma non per questo di modesta qualità – ad alcune di queste, infatti, parteciparono i più importanti tra gli artisti macchiaioli –, corrispondono solitamente cataloghi formati da poche pagine, che, come una sorta di guida orientativa, fornivano le notizie indispensabili al visitatore: i nomi degli artisti, il titolo delle loro opere, e qualche volta anche il prezzo di queste.

⁸⁸ Dal 1926 ebbe inizio una lunga peregrinazione per la Società delle Belle Arti: dal 1927 al 1928 ebbe sede in piazza Madonna Aldobrandini, 8; dal 1929 al 1931, in via Faenza, 2; dal 1932 al 1933 in piazza del Duomo, 8, e dal 1934 al 1941 in via Cavour, 15 e 2. Nel 1942 fu in borgo degli Albizi, 26 e dal 1943 al 1945 a Palazzo Strozzi, con la segreteria distaccata in via della Ninna, 3. Solo dal 1957 la Società trovò domicilio stabile in via Santa Margherita 1/r, presso la Casa di Dante, sede che ancora oggi mantiene. Sulle varie sedi della Società, si veda *Sedi della Società di Belle Arti nei suoi 150 anni di vita*, in *Firenze immagine* cit., p. 118.

⁸⁹ Una interessante, seppur parziale, ricostruzione delle più importanti mostre organizzate dalla Società si ritrova nel già ricordato discorso tenuto da Arrigo Ferroni nel 1931. Cfr. *Inaugurando la nuova sede sociale* cit.

⁹⁰ Giovanni Rosadi fu presidente della Società delle Belle Arti dal 1906 al 1907, e poi nuovamente dal 1912 al 1920. Cfr. *Elenco delle persone che si sono avvicinate alla direzione della società*, in *Firenze immagine* cit., pp. 116-117.

Se molte delle mostre organizzate dalla società, seppur importanti sotto vari aspetti, furono di carattere prevalentemente cittadino o regionale, non mancarono tuttavia, fin dai primi anni, esposizioni più ambiziose, dal respiro nazionale e addirittura internazionale.

Sono prevalentemente queste le mostre che qui interessa ricordare, perché dimostrano la precoce volontà della società fiorentina – non sempre adeguatamente rilevata dalla critica – di aprirsi e confrontarsi con altre realtà artistiche; una volontà che per vari motivi si è poi affievolita dagli anni Trenta, e soprattutto nel secondo dopoguerra. Inoltre, le esposizioni dal respiro nazionale e internazionale organizzate dalla società possono essere lette come i primi significativi antecedenti della “Fiorentina Primavera” del 1922, che fu, come è stato da tempo rilevato, certamente «il momento di maggior successo e di più ampia risonanza di tutta l'attività della Società»⁹¹, ma non un episodio isolato nella storia dell'associazione artistica, bensì il frutto maturo di un percorso pluriennale, che successivamente non ha trovato seguito.

Tra le mostre di maggior successo della seconda metà dell'Ottocento si ricordano almeno due di ambito nazionale: una svoltasi nel 1861, in occasione dell'Unità d'Italia, che anticipava di pochi mesi la Prima Esposizione Nazionale Italiana, inaugurata proprio a Firenze sull'esempio di analoghe iniziative internazionali⁹², e l'altra tenutasi nel 1886.

A segnare una svolta nell'attività espositiva della società fiorentina è la “Festa dell'Arte e dei Fiori”, che, accompagnata da un catalogo corredato da varie illustrazioni, si tenne tra il dicembre del 1896 e la primavera del 1897⁹³, un periodo particolarmente fervido dal punto di vista espositivo per molte città italiane⁹⁴, che si rifacevano ai modelli delle grandi capitali europee.

⁹¹ A. Calcagni Abrami, L. Chimirri, *Introduzione*, in *Arte moderna a Firenze* cit., pp. 9-22, p. 10.

⁹² Per una panoramica della Prima Esposizione Nazionale Italiana di Firenze, del 1861, si veda almeno il contributo di B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 18, 1982, pp. 21-36. Il saggio compare nel numero della rivista dedicato al tema delle mostre in Italia tra il 1861 e il 1891, intitolato *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*.

⁹³ *Festa dell'Arte e dei Fiori*, catalogo della mostra (Firenze, 18 dicembre 1896-31 marzo 1897), Firenze 1896. Sull'argomento si rimanda a M. Pratesi, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, in «Prospettiva», scritti in ricordo di Giovanni Previtali, vol. II, 57-60, aprile 1989-ottobre 1990, pp. 401-408; e Id., *Festa dell'Arte e dei Fiori: prodromi novecenteschi*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp. 5-36.

⁹⁴ Nel 1891 nasceva la Triennale di Milano, tra il 1891 e il 1892 si realizzava l'Esposizione Nazionale di Palermo, nel 1895 si inaugurava la prima Biennale di Venezia, e nel 1896 la Triennale di Torino. Sull'argomento, si veda *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli 1988.

La mostra fiorentina, nata in occasione del cinquantenario della società, e con la collaborazione della Società dell'Orticoltura, si presentava come un ricco compendio delle principali ricerche artistiche internazionali degli ultimi cinquant'anni: dai maestri del naturalismo macchiaiolo, del romanticismo storico e della pittura di genere, agli epigoni del purismo, dell'impressionismo e del tardo preraffaellismo, fino ai giovani esponenti delle più recenti correnti simboliste e divisioniste. Proprio per l'ampiezza e l'internazionalità delle proposte, fino ad allora mai tentata dalla Società delle Belle Arti, la mostra riscosse un grande successo di critica e di pubblico – tra cui, come è noto, anche un giovanissimo Ardengo Soffici che avrebbe ricordato la mostra nelle sue memorie⁹⁵ –, tanto da costituire per molto tempo un punto di riferimento e il più diretto antecedente della “Fiorentina Primavera”⁹⁶.

Anche nel Novecento fu intensa l'attività espositiva della società. Tra le mostre più importanti si possono ricordare la retrospettiva del 1910, dedicata ad importanti artisti italiani dell'Ottocento; e le due esposizioni, una retrospettiva e l'altra di ambito regionale, tenute in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911. Tra il 1913 e il 1914 furono allestite anche due mostre internazionali, di cui specialmente la seconda, intitolata “I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero”, riscosse grande consenso.

Negli anni della Prima guerra mondiale non cessò l'attività della società, che anzi si impegnò soprattutto nel favorire, attraverso le mostre, tra cui la più importante è l'“Esposizione del Soldato” tenutasi a Palazzo Davanzati nel 1917, la vendita delle opere degli artisti al fronte⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. A. Soffici, *Passi tra le rovine. Autobiografia d'artista italiano nel quadro del suo tempo. II Adolescenza*, Firenze 1952, p. 374: «Ciò di cui ho chiarissimo il ricordo è un avvenimento che in quel tempo fu per me di capitale importanza: l'apertura cioè a Firenze dell'esposizione internazionale Arte e Fiori.»

⁹⁶ Il riferimento alla “Festa dell'Arte e dei Fiori” come unico diretto precedente della “Fiorentina Primavera”, fu fatto, tra gli altri, da Nello Tarchiani nell'incipit di una sua recensione della mostra nel 1922. Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 281-290, p. 281: «Nel decoroso palazzo, di una semplicità tutta toscana, costruito dagli architetti Fantappiè e Tognetti, la Società delle Belle Arti – che conta oltre mezzo secolo di vita più o meno gloriosa – ha ordinato una esposizione di pittura e di scultura, di disegni e di stampe, e di lavori d'arte, quale Firenze non vedeva da venticinque anni; se pure il ricordo ormai lontano della famosa “Arte e fiori” non ce l'ha troppo ingigantita nella memoria.»

⁹⁷ Cfr. *Esposizione del Soldato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, marzo-aprile 1917), Firenze 1917. Sull'attività della Società delle Belle Arti di Firenze durante la Prima guerra mondiale, si rimanda a *La Società delle Belle Arti di Firenze e la Grande Guerra. Catalogo della Mostra documentaria “La Bellezza e l'orrore”. La Società delle Belle Arti di Firenze durante la Grande Guerra*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti “Casa di Dante”, 29 settembre-25 ottobre 2012), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2012.

La mostra annuale immediatamente precedente alla “Fiorentina Primavera” del 1922 fu l’“Esposizione Primavera” che si tenne tra il maggio e il giugno del 1920⁹⁸. Nonostante fosse decisamente più modesta per numero e qualità delle presenze rispetto alla celebre mostra che sarebbe stata organizzata due anni più tardi, la mostra del 1920 fu giudicata positivamente dai critici del tempo, in particolare da Ojetti, che ne parlò come di «una buona mostra di arte moderna, la migliore di quante da quindici anni a questa parte si sia tenuta nella nostra Città»⁹⁹. Per questo motivo – come si è detto sopra – nel giugno del 1920, lo stesso Ojetti propose proprio Giovanni Rosadi e la Società delle Belle Arti, di cui quest'ultimo era all'epoca presidente, per l'organizzazione della mostra d'arte moderna prevista per il Secentenario dantesco del 1921.

Dopo il vertice raggiunto con la mostra “Fiorentina Primavera” del 1922, la società entrò in una fase di crisi, dovuta principalmente all'emergere del Sindacato delle Belle Arti, che, con l'appoggio del regime fascista, in breve tempo riuscì ad assumere il ruolo svolto per molti anni dalla storica associazione, che, seppur tra molte difficoltà, avrebbe continuato a svolgere la sua attività. Tra le mostre più importanti organizzate dalla società in questi anni problematici si ricordano la fortunata “Esposizione Nazionale” del 1927¹⁰⁰, allestita a Palazzo Pitti, e quella “Commemorativa del 90° anno della fondazione” del 1933¹⁰¹.

3. Sem Benelli, presidente della Società delle Belle Arti di Firenze e organizzatore del progetto espositivo della “Fiorentina Primavera”.

Si può affermare con certezza che dietro al grande progetto espositivo di arte contemporanea, organizzato dalla Società delle Belle Arti di Firenze, che prima si sarebbe dovuto tenere in occasione del Sesto Centenario della morte di Dante nel 1921, e che dal 1922 assunse il nome e la fisionomia della “Fiorentina Primavera”,

⁹⁸ *Esposizione Primavera*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno 1920), Firenze 1920.

⁹⁹ Cfr. Verbale della decima adunanza per il Centenario Dantesco, 1 giugno 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

¹⁰⁰ Cfr. *80ª Esposizione nazionale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, primavera 1927), Firenze 1927. Insieme al catalogo fu stampato anche un volume commemorativo, dove è riportato il discorso inaugurale del presidente della Società: *Società fiorentina delle Belle Arti, Esposizione Nazionale a Palazzo Pitti*, Firenze 1927.

¹⁰¹ *Esposizione commemorativa del 90° anno della fondazione*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno 1933), Firenze 1933.

ci siano principalmente le idee, le scelte, nonché l'ostinazione di un uomo: Sem Benelli [fig. 3].

Quando Benelli fu eletto presidente della Società delle Belle Arti, alla fine del 1920, egli era già da oltre un decennio una personalità nota e stimata nel mondo della cultura, sia a livello nazionale che internazionale. Reduce di guerra, per la cui causa si era speso totalmente, arrivando addirittura ad abbandonare temporaneamente la poesia e il teatro, Benelli era da circa un anno anche deputato alla camera, dove portava avanti le ragioni dei combattenti¹⁰².

Nato nel 1877 a Filettole, una frazione del comune di Prato, da una famiglia artigiana di umili origini, Benelli ebbe una formazione di studi irregolare: frequentò la scuola dei padri scolopi di Firenze, che interruppe per alcuni anni a causa di avversità economiche, ottenendo la licenza liceale solo nel 1897. In seguito, sempre a Firenze, si iscrisse anche ai corsi dell'Istituto di Studi Superiori, che però non portò a termine.

Negli stessi anni, mentre dava avvio ai primi esperimenti letterari, Benelli entrò nella redazione del periodico fiorentino «Il Marzocco» – fondato da Adolfo e Angiolo Orvieto, e in seguito diretto da Enrico Corradini –, che in quella fase, come dimostra il manifesto redatto da Saverio Garano e Gabriele D'Annunzio, si volgeva contro il positivismo e l'accademismo erudito, a favore di un'estetizzazione dell'arte in chiave simbolista¹⁰³.

Alla fine del 1901, Benelli lasciò Firenze per Roma, dove trovò impiego presso la «Rassegna Internazionale», la rivista fondata da Riccardo Quintieri, che tra i suoi collaboratori annoverava anche D'Annunzio. Nei primi anni del secolo visse tra Roma e Milano, concludendo il suo primo volume di versi, *Un figlio dei tempi* del 1905, e i suoi primi drammi teatrali: *Ferdinando Lassalle* (1902), *La terra* (1903), *Vita gaia* (1904) e *La morale di Casanova* (1906).

Dal 1905 Benelli diresse con Filippo Tommaso Marinetti e Vitaliano Ponti la rivista mensile «Poesia», fondata a Milano dallo stesso Marinetti e uscita fino al 1909. La rivista, rivolta ai giovani antitradizionalisti, non solo italiani, anticipò la nascita del futurismo, al quale tuttavia Benelli non aderì. Infatti, dopo un'iniziale

¹⁰² Sulla vita di Sem Benelli, cfr. F. Marotti, ad vocem *Sem Benelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1966, pp. 472-476; S. Antonini, *Sem Benelli: Vita di un poeta dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova 2008.

¹⁰³ Sull'argomento si veda «Il Marzocco». *Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 novembre 1983-14 gennaio 1984), a cura di C. Del Vivo e M. Assirelli, Firenze 1983.

comunione di intenti¹⁰⁴, nel 1906 lo scrittore abbandonò la rivista¹⁰⁵ per divergenze con Marinetti, con il quale, da quel momento, si incrinarono i rapporti fino ad arrivare a un disprezzo reciproco¹⁰⁶.

Da allora prese avvio rapidamente la carriera drammatica di Benelli, dapprima con la commedia *Tignola* (1908), poi, nello stesso anno, con il successo della *Maschera di Bruto*, dramma con il quale l'autore si volse al teatro di poesia d'ispirazione dannunziana.

Ma il suo maggior successo, con il quale fu consacrato come autore dalla critica e dal pubblico anche a livello internazionale – e per cui ancora oggi è ricordato –, è *La cena delle beffe* del 1909, un poema drammatico in quattro atti, ambientato nella Firenze di Lorenzo il Magnifico. La straordinaria fortuna della *Cena*, insieme alla contrapposizione proposta dalla critica tra l'autore e D'Annunzio, indussero Benelli ad insistere, e per molti aspetti a fermarsi, sulle formule di quel dramma e sulla moda della rievocazione storica. Dopo la *Cena*, infatti, seguirono altri drammi in versi, come *L'amore dei tre re* (1910), *Il Mantellaccio* (1911), *Rosmunda* (1911-12), *La Gorgona* (1913), *Le nozze dei Centauri* (1915), che non riuscirono però a ripetere il successo di quella.

Nel frattempo lo scoppio della Prima guerra mondiale rallentò l'attività poetica e drammaturgica di Benelli, che, da ardente interventista, era partito come volontario,

¹⁰⁴ La stima di Filippo Tommaso Marinetti per l'opera letteraria di Sem Benelli è deducibile da una lettera non datata, ma risalente al 1906 circa, conservata presso il Fondo Benelli della Biblioteca della Società Economica di Chiavari. Scrive Marinetti a Benelli: «Ho finito di leggerlo [*La morale di Casanova*, 1906]. Lo considero, oltre una bella opera d'arte, anche un successo sicuro. Ti abbraccio affettuosamente.» La lettera è pubblicata in S. Antonini, *Sem Benelli* cit., pp. 23-24, nota 35. Sulla presenza di lettere e testi di Marinetti e di altri futuristi nel Fondo Benelli a Chiavari, cfr. G. Grasso, *Nell'archivio Sem Benelli della Società Economica di Chiavari: le lettere di Marinetti e i libri futuristi*, in *Marinetti. Futurismo in Liguria*, a cura di F. Ragazzi, Genova 2006, pp. 133-139.

¹⁰⁵ L'ultimo numero di «Poesia» in cui Sem Benelli e Vitaliano Ponti compaiono, insieme a Marinetti, come direttori della rivista è il primo del secondo anno, ovvero il fascicolo n. 1-2 (febbraio-marzo) del 1906. Già dal numero successivo (n. 3-4-5), dell'aprile-maggio-giugno del 1906, i due non appaiono più né come direttori né come collaboratori della rivista.

¹⁰⁶ In un appunto manoscritto non datato, ma risalente al 1938, conservato presso il Fondo Benelli della Biblioteca della Società Economica di Chiavari, l'autore, a proposito della Commissione per la bonifica del libro, promossa dal fascismo con la proclamazione delle leggi razziali, e costituita da vari intellettuali, tra cui Marinetti, così si esprime sul fondatore del futurismo: «Questa Commissione ha per esponente massimo quel pagliaccio di F.T. Marinetti, poeta finto pazzo, nato al Cairo, che ha avuto una educazione levantina, spregiatore di tutta la bellezza italiana tradizionale, che ha scritto libri in cattivo francese e in pessimo italiano, uno che specula sulla parola cretina futurismo, per ingannare gli imbecilli, da circa trent'anni. Questo poetastro che ha sempre vissuto delle rendite di suo padre mercante e condotto una vita di prepotenza e di scherno per ogni cosa buona e gentile, che ha magnificato le sue gesta guerriere e rivoluzionarie nelle quali ha sempre fatto molto rumore ma ha salvato la sua persona anche dalla più piccola stroncatura, ha scritto libri osceni e stupidi fino alla nausea». Lo scritto è riportato in S. Antonini, *Sem Benelli* cit., p. 24, nota 36.

prestando il suo servizio sia sui campi di battaglia – restando ferito sul Carso –, sia nella propaganda, attraverso discorsi di incitamento rivolti ai soldati e ai civili.

Mentre il conflitto volgeva al termine, Benelli, trasferito nel frattempo al reparto di marina a Venezia, iniziò a interessarsi alla causa adriatica e fiumana, a cui si dedicò con passione nell'immediato dopoguerra¹⁰⁷. La questione adriatica divenne, infine, il fulcro intorno al quale prese avvio la sua esperienza parlamentare e politica, in un clima di irredentismo patriottico che sarebbe stato alla base del nascente fascismo. Benelli però non era un uomo politico. Per questo tutta la sua azione politica, sebbene animata da pensieri elevati – intrisi allo stesso tempo da istanze patriottiche, ma anche da un esasperato individualismo, a tratti anarcoide –, fu caratterizzata da indeterminatezza e scarso pragmatismo.

Proprio mentre veniva eletto presidente della Società delle Belle Arti di Firenze, Benelli, nel frattempo trasferitosi a Formia, decideva di ricominciare a scrivere per il teatro: così, tra la fine del 1920 e gli inizi del 1921, componeva *Ali*, un dramma ambientato nella contemporaneità, incentrato sul contrasto dialettico tra bene e male, tra spirito e materia. L'opera segnava una svolta nell'attività dell'autore che intendeva allora avvalersi del teatro per dare forma ad alcune sue concezioni misticheggianti, etiche e perfino sociali. Ma il tentativo di Benelli non fu compreso dal pubblico e il dramma si dimostrò un insuccesso.

Il fallimento dell'opera fece da sfondo a un altro episodio sfavorevole al poeta: la mancata elezione al suo secondo tentativo elettorale, che avvenne il 15 maggio 1921. Benelli riprese allora l'attività di drammaturgo e scrisse *L'arzigogolo*, un dramma che guardava ai modi della *Cena*, e che esordì nella capitale a pochi giorni dalla Marcia su Roma, rivelandosi un successo.

Ma il momento di fortuna sarebbe durato poco. Infatti con l'avvento del Fascismo, la parabola di Benelli, sia dal punto di vista artistico che umano, ebbe un rapido e inesorabile declino.

Nel 1924, su esplicita pressione di Mussolini, Benelli si presentò alle elezioni nella lista nazionale (il cosiddetto “listone”), nel quale fu eletto nel collegio della Toscana. All'indomani dell'omicidio di Giacomo Matteotti però si dimise e, in opposizione al movimento fascista, nell'autunno di quell'anno fondò la “Lega

¹⁰⁷ Le più importanti declamazioni patriottiche di Benelli in favore di Fiume e dei diritti italiani nell'Adriatico si tennero nel 1919: al teatro Rossetti di Trieste (il 20 marzo), al teatro Augusteo di Roma (il 16 aprile), e al teatro Dal Verme di Milano (il 16 maggio). Il discorso pronunciato a Roma uscì poi in volume: S. Benelli, *Il vincitore in catene. Conferenza pronunciata all'Augusteo di Roma il 16 aprile 1919*, Roma 1919.

Italia”, un'associazione nazionalista destinata ad avere vita breve. Schieratosi ormai apertamente su posizioni antifasciste, nel 1925 firmò il Manifesto degli intellettuali antifascisti, redatto da Benedetto Croce, diventando così un bersaglio del regime, che arrivò negli anni Trenta ad osteggiare la rappresentazione e la diffusione delle sue opere.

Nel 1936, forse nel tentativo di ingraziarsi Mussolini, partecipò da volontario alla guerra di Etiopia (a tale esperienza si riferisce il volume *Io in Affrica* del 1936), ma il regime continuò ad avere un atteggiamento sospettoso verso lo scrittore.

Durante la Seconda guerra mondiale riparò in Svizzera, da cui però tornò subito dopo la conclusione del conflitto. Negli ultimi anni della sua vita, che coincisero con il convulso periodo del dopoguerra italiano, Benelli aderì al Fronte popolare democratico, la coalizione delle maggiori forze della sinistra, suscitando per questo molte polemiche tra chi ricordava i suoi trascorsi nazionalistici. Fu questo l'ultimo atto di Benelli, che morì a Zoagli nel dicembre del 1949.

Dal punto di vista artistico, dopo la prima fortunata stagione del suo teatro, caratterizzata dall'unità di azione – e che vede il suo apice nei lavori elaborati tra il 1908 e il 1915 –, Benelli presentava, dagli inizi degli anni Venti, opere dalla scrittura più frammentata che, dalla metà dagli anni Trenta in poi, sarebbero state dominate da un cupo pessimismo.

Tra le opere di questa seconda fase si ricordano: *La Santa Primavera* (1923), *L'amorosa tragedia* (1925), *Il vezzo di perle* (1926), *Con le stelle* (1927), *Orfeo e Proserpina* (1929), *Fiorenza* (1930), *Madre Regina ed Eroi* (1931), *Caterina Sforza* (1932), *Adamo ed Eva* (1932), *Il ragno* (1935), *L'elefante* (1937), e *L'Orchidea* (1938).

Parallelamente all'attività di scrittore, poeta e drammaturgo, Benelli si interessò, per tutta la vita, anche di arti figurative. Sebbene il suo rapporto con le arti risulti ancora in parte da ricostruire¹⁰⁸, è noto che Benelli fu, specialmente nel periodo giovanile, un critico “militante”, ma soprattutto – e in particolare dopo la sua affermazione come drammaturgo – un promotore di un gruppo di artisti, con cui

¹⁰⁸ Un primo importante studio teso ad indagare il ruolo di Benelli come critico e promotore delle arti si deve a Ferruccio Canali: F. Canali, *Lecture benelliane. Sem Benelli critico e promotore delle arti*, (Firenze, Istituto d'arte di Porta Romana, 10 maggio 2003), Firenze 2003. Per quanto riguarda il rapporto tra il poeta e l'architettura, si veda C. Cresti, *Sem Benelli: tra immaginazioni e realtà architettoniche*, in Id., *Architetture raccontate da Emilio Salgari e Sem Benelli*, Firenze 2007, pp. 50-75.

condivise idee e progetti, e a cui spesso si rivolse per commissionare loro varie opere a lui destinate.

Egli fu anche un collezionista di arte contemporanea, seppur probabilmente solo occasionale, perché, da quanto si è potuto ricostruire, lo stile preferito per le abitazioni in cui visse era prevalentemente storicistico [figg. 4-5], e in particolare neo-rinascimentale¹⁰⁹. Purtroppo però, della sua raccolta, andata dispersa a causa delle vicissitudini del proprietario, si è riusciti ad identificare solo alcuni pezzi, tra cui quattro dipinti di Antonio Discovolo¹¹⁰ e uno di Baccio Maria Bacci¹¹¹.

Non completamente privo di competenze artistiche – il padre infatti era un artigiano del legno, e lui stesso in gioventù aveva lavorato in un piccolo laboratorio di mobili¹¹² – Benelli guardò all'arte figurativa da poeta, sull'esempio di Gabriele

¹⁰⁹ A tal proposito sono note due testimonianze. La prima si trova in un testo manoscritto di Angelo Raghianti databile al 1913, conservato presso la Biblioteca della Società Economica di Chiavari, dove la casa di Benelli (la villa Capitano-Saracco a San Pietro di Rovereto, presso Zoagli) è descritta come «mobiliata nello stile del quattrocento severo e sobrio», con alle pareti riproduzioni di pitture di Botticelli. Cfr. C. Cresti, *Sem Benelli* cit., p. 55. La seconda testimonianza, riferita questa volta al noto Castello di Zoagli, si ricava da un passaggio di una lettera inedita di Benelli all'amico Firenze Santandrea, del 12 ottobre 1921, conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Prato. Lo scrittore, che già all'epoca aveva intenzione di vendere la propria abitazione, e per questo motivo aveva chiesto l'aiuto a Santandrea, così la descrive: «La casa è bella e ricca [...] è piena di bei marmi e di ornamenti in legno di noce che non possono esser portati via e fanno parte della casa, come soffitti e zoccoli e porte tutti di noce scolpiti a Firenze nello stile del rinascimento.» Cfr. Lettera di S. Benelli a F. Santandrea, Napoli 12 ottobre 1921, manoscritta, Archivio Storico del Comune di Prato, Fondo Sem Benelli, n. 10.

¹¹⁰ Da quanto si è riuscito a ricostruire, Benelli possedeva almeno le seguenti opere di Antonio Discovolo: *La veglia*; *Il ritratto di mia madre* (quest'ultimo esposto alla "Fiorentina Primavera" del 1922), e probabilmente il *Ritratto di Sem Benelli* del 1928, e il *Ritratto di Donna Lisa Benelli, moglie del poeta*. Per quanto riguarda le prime due opere, la loro appartenenza alla collezione Benelli si ricava dal catalogo della "Fiorentina Primavera", si veda *Antonio Discovolo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 85-86. Per i due ritratti non ci sono indicazioni precise, ma i soggetti potrebbero far ipotizzare una loro appartenenza alla collezione di Benelli. Il ritratto di Sem Benelli è riprodotto in S. Antonini, *Sem Benelli* cit., immagine n. 60; mentre l'altro ritratto è pubblicato in M. di Scòvolo [sic], *Antonio Discovolo, mio padre pittore. Lettere, cronache, memorie dal 1894 al 1956*, Piacenza 1983, p. 219. Di un'opera di Discovolo, probabilmente proprio *La veglia*, che però non è stata identificata, esiste anche una descrizione fornita da Benelli in un testo critico dedicato al pittore nel 1933. Cfr. S. Benelli, s.t. [Presentazione], in *Mostra del pittore Antonio Discovolo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, 16-27 dicembre 1933), Milano 1933, pp. 7-12, p. 12: «Ho quel tuo quadro dove si vede Vernazza nella notte: un lume a una finestra; l'acqua che dorme nell'insenatura; una barca a secco; le ombre della luna; silenzio grande... e quello che non si può ridire... che non ha parole... che è musica senza suoni...».

¹¹¹ Di Baccio Maria Bacci lo scrittore possedeva un'opera, intitolata *Pioggia di primavera su Monte Ceceri* [indicata dall'artista anche come *Montececeri* o *Pioggia in primavera*], datata tra 1919 e 1920, ed esposta alla "Fiorentina Primavera". La notizia si ricava in due passaggi del pittore riportati nel catalogo *Baccio Maria Bacci*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, novembre 1982), con testi di A. Bonsanti, G. Colacicchi, A.M. Fortuna, Firenze 1982, pp. 8 e 36. Cfr. anche M. Tinti, *Baccio Maria Bacci*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 9-12, p. 12, n. 3.

¹¹² Antonini riferisce che il padre di Benelli, Raffaello, era stato «dapprima scultore in legno, poi antiquario e infine stimatore di pietre preziose a Ponte Vecchio». Inoltre, dopo la morte del padre, avvenuta agli inizi del Novecento, Sem e il fratello maggiore Alessandro avevano portato avanti per un periodo un piccolo laboratorio di mobili. Cfr. S. Antonini, *Sem Benelli* cit., p. 17.

D'Annunzio¹¹³, che incontrò probabilmente negli anni in cui frequentava, alla fine del XIX secolo, la redazione del «Marzocco» – sono anche gli anni a cui risalgono i primi scritti dell'autore sull'arte –, e da cui Benelli trasse la medesima attenzione per la continuità tra la letteratura e le arti figurative, oltre che la volontà di creare un dialogo tra la classicità, la storia e la vita. Ma nonostante i due poeti fossero orientati verso simili linguaggi espressivi, diversa era la loro idea di arte figurativa: D'Annunzio, ispirato da una visione estetizzante ed elitaria, ricercava l'unicità irripetibile dell'opera dell'artista, mentre Benelli, rifacendosi a suggestioni medievali e primo-rinascimentali, filtrate attraverso le teorie morrisciane dell'*Arts and Crafts*, era più incline a un'idea artigianale di produzione artistica, appositamente pensata per le masse. A suo avviso, infatti, recuperando l'antica sapienza artigiana, a discapito della serialità industriale moderna, si sarebbe potuto giungere, fin dagli oggetti più comuni, a quell'unità di bello e di utile, che avrebbe così prodotto una bellezza diffusa, migliorando il gusto delle genti. «Ogni forma d'arte – scriveva a tal proposito Benelli nel 1899 – pel suo risorgimento esige ogni giorno più l'avvicinamento al popolo, all'insieme degli uomini insomma senza eccezione»¹¹⁴.

Da queste parole traspare chiaramente anche il pensiero politico di Benelli, che infatti proprio allora sceglieva di schierarsi, dividendo la propria attenzione – come si è già detto – tra istanze sociali e un accentuato nazionalismo: una commistione che lo avrebbe accompagnato, senza apparenti contraddizioni, per tutta la vita.

Assai significativo è anche un passaggio che si ritrova in un articolo dedicato dall'autore a “L'Arte della Ceramica”, la bottega fiorentina diretta allora da Galileo Chini, che incarnava appieno i principi artistici di Benelli. Scriveva il poeta:

L'idea principale della fabbrica è di cercare che la ceramica non principî e finisca col solo scopo dell'ornamento e del lusso; ma che possa diventare alta decorazione e che possa abbellire gli oggetti i più semplici. Decorare cioè impianti e soffitti, arrivando alla dimensione di quadri; e adornare gli oggetti più utili, sì, da farne una cosa artistica. Se il portare a grandi dimensioni quest'ornamento ceramico, sarà bello, il piegarlo alle cose più comuni, sarà bello ed utile.

¹¹³ Sul rapporto tra D'Annunzio e le arti figurative si veda *D'Annunzio e la promozione delle arti*, catalogo della mostra (Gardone Riviera, Villa Alba, 2 luglio-31 agosto 1988), a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Milano 1988.

¹¹⁴ S. Benelli, *Alla “Società per l'Arte pubblica”*, in «Il Marzocco», IV, 10, 9 aprile 1899.

Con questo scopo “L'Arte della Ceramica” continua coraggiosamente verso un rinascimento che non dovrà consistere solamente negli oggetti di lusso, ma in qualunque cosa che circonda l'uomo.¹¹⁵

L'approccio spiccatamente letterario di Benelli alle arti figurative, sebbene non privo talvolta di significative suggestioni critiche, si dimostra però spesso vago, mutevole se non addirittura incoerente, tanto che non è sempre chiaramente definibile la visione dell'arte propugnata dallo scrittore.

Partendo dai pochi testi noti dedicati dall'autore a tematiche artistiche, nonché dalle altrettanto significative commissioni ad artisti da lui favorite, si può suddividere, in accordo con Ferruccio Canali, l'approccio critico di Benelli all'arte in due momenti principali, scanditi dallo scoppio della Prima guerra mondiale.

Nel primo periodo, il principale e il più chiaramente definibile, che va dal 1898 al 1914, il giovane e propositivo¹¹⁶ Benelli si dimostrava interessato al gusto liberty, di cui apprezzava specialmente – come si è visto – la componente di sapienza artigianale, applicabile a tutte le arti: dalla pittura alla scultura, dalla grafica all'architettura, dalla ceramica ai mobili.

Fin dai suoi primi scritti, risalenti alla fine dell'Ottocento, si evince la spiccata sensibilità dell'autore per una particolare tendenza dell'arte nuova, ovvero l'accezione regionale e storicista del liberty toscano, che univa allo stesso tempo linguaggio modernista e tradizione, declinata in particolare su quei linguaggi artistici “primitivi” (medioevali e primo-rinascimentali), riletta ora in chiave anti-accademica¹¹⁷. Per Benelli, infatti, la rinascita moderna delle arti non poteva rifarsi che ai grandi modelli della storia. Scriveva a tal proposito nel 1899:

Bisognerebbe additare ai moderni i nostri antichi maestri sempre artisti in qualunque manifestazione. Essi sapevano comprendere nella loro opera l'esigenza di chi loro la commetteva, così che quasi nessuno lavorava di sua fantasia se non dopo la commissione e

¹¹⁵ Id., *Le ceramiche di Galileo Chini di Firenze*, in «Emporium», IX, 49, gennaio 1899, pp. 74-78, p. 78.

¹¹⁶ Tutto lo spirito propositivo del Benelli di questi anni si ritrova in un suo articolo del 1900, in cui l'autore si oppone alle resistenze in merito alla realizzazione della Biblioteca Nazionale presso Santa Croce a Firenze. Cfr. S. Benelli, *Per un monumento alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in «La Rassegna Internazionale della Letteratura e dell'Arte Contemporanea», II, 12, 1 novembre 1900, pp. 3-10.

¹¹⁷ Per una panoramica generale sulla stagione del liberty fiorentino, si rimanda a C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze 1978. Per la definizione del termine liberty come versione italiana del modernismo internazionale, si vedano gli studi di Rossana Bossaglia, in particolare *Il Liberty in Italia*, Milano 1968, nuova ed. Milano 1997.

l'ordine di un signore o della chiesa. Anche le cose che a noi sembran trascurabili diventavano arte per le loro mani sapienti. Non v'è, almeno da noi, mente d'artista che comprenda questa vastità del bello.¹¹⁸

Qualche “mente d'artista” che condividesse queste idee, in realtà, Benelli l'aveva già trovata. Per lo scrittore, infatti, esempi di commistione di antico linguaggio toscano e modernità si ritrovavano in particolare nelle opere di Galileo Chini¹¹⁹ e di Libero Andreotti¹²⁰, due artisti con cui Benelli si legava proprio allora in quello che sarebbe diventato – soprattutto con Chini – un lungo e duraturo rapporto di amicizia e collaborazione. Non a caso i due artisti sarebbero stati chiamati dal poeta a far parte delle commissioni e delle giurie della “Fiorentina Primaveraile” del 1922. Chini, in particolare, divenne uno dei consiglieri più fidati di Benelli, soprattutto nella scelta degli artisti da invitare, e per questo ebbe un ruolo fondamentale nell'organizzazione, nell'ordinamento e nell'allestimento di quella mostra.

Il rapporto di collaborazione artistica tra Chini e Benelli è sicuramente quello più intenso e fecondo. Dell'artista Benelli aveva apprezzato, in un primo momento, specialmente le doti di decoratore della ceramica, di cui aveva scritto fin dai suoi primi articoli, tra il 1898 e il 1899, sulle riviste «Il Marzocco» e «Emporium»¹²¹, lodandone l'equilibrio tra modernità e aulica ispirazione rinascimentale. A tal proposito Benelli aveva affermato: «un bel ricordo del nostro Rinascimento, dà a quest'arte rinnovata un carattere speciale e degno del nome italiano»¹²². E tra i grandi maestri rinascimentali ispiratori di Chini, lo scrittore aveva ricordato soprattutto Beato Angelico, Botticelli e Ghirlandaio¹²³. Poco dopo Benelli si soffermerà sulla

¹¹⁸ S. Benelli, *Alla “Società per l'Arte pubblica”* cit.

¹¹⁹ La conoscenza tra Chini e Benelli risale a circa un decennio prima. Infatti il poeta, nel 1889, a dodici anni, aveva composto un poema intitolato *La sposa di Isahac*, per celebrare le nozze tra le famiglie Chini e Pescetti. Cfr. F. Canali, *Letture benelliane* cit., p. 5.

¹²⁰ Tinti riferisce che Andreotti conobbe Benelli intorno al 1899, quando lo scultore arrivò a Firenze da Palermo. Cfr. M. Tinti, *Libero Andreotti*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 3-6, p. 4: «E nel 1899 [Andreotti] viene a Firenze. Qui conosce Adolfo De Carolis, Enrico Sacchetti, Sem Benelli, Oscar Ghiglia, Galileo Chini tutti, allora, valorosi e giocondi combattenti in prima linea contro la miseria, per l'arte.»

¹²¹ Cfr. S. Benelli, *L'Arte della Ceramica*, in «Il Marzocco», III, 37, 16 ottobre 1898; Id., *Le ceramiche di Galileo Chini* cit.

¹²² Id., *Le ceramiche di Galileo Chini* cit., p. 78.

¹²³ *Ibid.*: «Il Beato Angelico, il Botticelli e il Ghirlandaio sono manifestamente i grandi maestri del pittore di questi vasi». Gli stessi artisti erano stati ricordati anche nell'articolo pubblicato su «Il Marzocco» l'anno precedente. Cfr. Id., *L'Arte della Ceramica* cit.: «Abbonda in queste ceramiche l'imitazione degli impiantiti del 300 e del 400 e nelle figure è un ricordo dell'Angelico, del Botticelli e del Ghirlandaio; ma in quanto serve a dar finezza e eleganza alla decorazione che è tutta nuova.»

grafica e sulla pittura di Chini, e perfino su quella di paesaggio, di cui evidenzierà il sottile gioco tra un sentimentalismo di stampo simbolista e la solidità di struttura¹²⁴.

Negli anni in cui Benelli iniziò a frequentare Chini e Andreotti, i due erano tra le principali personalità di una sorta di circolo giovanile, in cui erano compresi alcuni tra gli artisti più innovatori ed aggiornati del tempo, quali Adolfo De Carolis, Enrico Sacchetti, Oscar Ghiglia, Plinio Nomellini, Giorgio Kienerk ed Emilio Notte. A questo variegato gruppo di artisti, lo scrittore avrebbe offerto, specialmente nei primi anni del Novecento, importanti commissioni, oltre al suo sostegno critico¹²⁵.

Il nucleo principale di questa compagine avrebbe continuato ad imporsi all'attenzione formando di lì a poco la "Giovane Etruria", che dopo l'esordio all'"Esposizione Internazionale" di Milano nel 1906, avrebbe allestito la nota sala "L'arte del Sogno" alla Biennale di Venezia nel 1907, e, l'anno successivo, avrebbe esposto alla "I Mostra Biennale Romagnola d'Arte" di Faenza¹²⁶.

Più che ad Andreotti, quindi, di cui sono noti pochi lavori per Benelli¹²⁷, è specialmente al Chini illustratore e scenografo che lo scrittore si rivolse per alcune importanti commissioni inerenti al suo lavoro letterario e teatrale, tra cui in particolare i drammi storici: *La cena delle beffe* del 1909, *L'amore dei tre re* del 1910, *Il Mantellaccio* del 1911, e più tardi *L'amorosa tragedia* del 1925¹²⁸.

¹²⁴ Cfr. Id., *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, Firenze 1901, p. 143 bis [sic]: «Galileo Chini decoratore di svariata fantasia, temprata d'artista antico, tenta, dopo aver dato nobili saggi in ogni genere di pittura e di decorazione, il paesaggio. Si potrebbe trovare nella sua tela *Quiete* un ricordo, un influsso della moderna scuola toscana se volessimo pensare al senso chiaramente che un'altra potenza soccorre il giovane pittore nell'arte sua e cioè una non mai quieta bramosia di cercare nella via del sentimento e dell'arte. Quieto nel suo argomento e forte nella struttura e nell'impasto questo paese non è al disotto degli altri nella sala dei toscani.»

¹²⁵ Tra le prime commissioni ad artisti si ricordano i ritratti che illustrano gli articoli di Benelli sulla IV Biennale di Venezia del 1901, usciti tra maggio e settembre su «La Rassegna Internazionale», e poi raccolti in volume. Cfr. Id., *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)* cit. Tra gli illustratori compaiono: L. Andreotti, A. Bastianini, G. Chini, V. Della Bella, A. De Carolis, A. Mussini, E. Sacchetti, G. Vannuzzi.

¹²⁶ Il gruppo la "Giovane Etruria" era formato da: Lodovico Tommasi, Galileo Chini, Plinio Nomellini, Sirio Tofanari, Giuseppe Graziosi, Libero Andreotti. Sull'argomento, si veda T. Paloscia, *Accadde in Toscana. L'arte visiva dal 1915 al 1940*, Milano 1991, p. 134.

¹²⁷ Oltre ad alcune illustrazioni per i resoconti benelliani della IV Biennale di Venezia del 1901, Andreotti curò la parte grafica e la copertina del volume *La maschera di Bruto* del 1908. Il manifesto teatrale del dramma, però, fu realizzato da Marcello Dudovich, mentre le scenografie furono affidate a Chini.

¹²⁸ È da specificare che Chini realizzò con certezza sia le illustrazioni del libro che la scenografia e i costumi teatrali delle seguenti opere: *La cena delle beffe* del 1909, *L'amore dei tre re* del 1910, e *L'amorosa tragedia* del 1925. Per quanto riguarda *Il Mantellaccio* (1911), invece, sono riferibili a Chini solo le illustrazione del libro e il manifesto, mentre non è stato identificato l'autore delle scenografie. Ancora non identificati, del resto, risultano gli autori delle scenografie della *Gorgona* del

Un altro artista che negli anni precedenti lo scoppio del conflitto godeva della stima di Benelli è Gian Giuseppe Mancini¹²⁹, un giovane architetto versiliese.

Per lui, nel 1910, Benelli scrisse una breve nota critica, che faceva da introduzione ad un catalogo di schizzi e progetti dell'architetto. In quel testo lo scrittore definiva Mancini «il poeta dell'Architettura», denominando il suo stile «*ciclopico*», ovvero «eminentemente moderno»¹³⁰. Inoltre, sempre nella stessa introduzione, Benelli si spingeva anche ad immaginare la futura gloria dell'architetto, che, a suo avviso, sarebbe arrivato a breve alla realizzazione di un edificio «così vastamente raffigurativo» come un ciclopico tempio¹³¹.

Probabilmente, mentre scriveva queste parole – che si riveleranno poco profetiche –, Benelli pensava al “ciclopico” progetto della sua abitazione-castello presso Zoagli, che egli aveva affidato proprio allora al giovane architetto. Mancini, infatti, lavorò fino al 1916 a quel grandioso edificio, che però rimase anche l'unico esempio importante delle sue capacità realizzative. Si trattava di un'abitazione suggestiva, dalle forme eclettiche e scenografiche, in parte vagamente neomedievali in parte moderniste, posta a dirupo sul mare, che avrebbe dovuto rendere evidente lo *status* del proprietario e in qualche modo celebrarne la fama da poco acquisita.

Il compito fu effettivamente raggiunto dall'edificio, che è ancora oggi noto come “il Castello di Sem Benelli”, ma allo stesso tempo, a causa dell'eccessivo costo di realizzazione, esso rappresentò un motivo di discordia e di tensione tra l'architetto e il suo proprietario¹³², che, agli inizi degli anni Quaranta, in un momento di gravi difficoltà economiche, si trovò addirittura nella condizione di dover vendere il castello¹³³.

1913 e delle *Nozze dei Centauri* del 1915, il cui volume è illustrato da disegni di Rubaldo Merello. Cfr. C. Cresti, *Sem Benelli* cit., p. 63, nota 19.

¹²⁹ Per la biografia di Mancini, cfr. R. Catini, ad vocem *Gian Giuseppe Mancini*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 68, Roma 2007, pp. 495-497.

¹³⁰ S. Benelli, *Prefazione*, in *L'architettura di Giuseppe Mancini. Progetti e schizzi*, Milano s.d. [1910 ca.], p. n.n. Nonostante il testo non presenti espliciti riferimenti temporali, si è deciso di seguire la datazione proposta da Cresti nel suo studio del 2007. Cfr. C. Cresti, *Sem Benelli* cit., p. 53, p. 62, nota 1.

¹³¹ S. Benelli, *Prefazione*, in *L'architettura di Giuseppe Mancini* cit.

¹³² A partire dagli anni Venti, in un momento di difficoltà economiche, Benelli imputò a Mancini la colpa per l'eccessivo costo della costruzione della sua dimora. Stralci di questa polemica si possono leggere in una lettera inviata da Mancini a Benelli il 16 ottobre 1922, conservata presso la Biblioteca della Società Economica di Chiavari. La lettera è integralmente riportata in S. Antonini, *Sem Benelli* cit., pp. 231-233.

¹³³ Il Castello venne venduto da Benelli agli inizi degli anni Quaranta, ma già vent'anni prima il poeta aveva avviato alcune trattative per la cessione. Cfr. Lettere di S. Benelli a F. Santandrea, manoscritte, 10 ottobre 1921; e Napoli, 12 ottobre 1921, Archivio Storico del Comune di Prato, Fondo Sem Benelli, n. 10.

Oltre al progetto per la sua abitazione, Benelli commissionò a Mancini anche le illustrazioni del libro e le scenografie dell'opera *Rosmunda* del 1911, oltre alle copertine dei volumi dell'*Arzigogolo* del 1922, e di *Orfeo e Proserpina* del 1929.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale determinò un cambiamento importante nell'approccio di Benelli alle arti figurative, che da questo momento divenne più sfuggente e difficilmente definibile. In questa fase, lo scrittore sembrò meno coinvolto nelle questioni critiche, forse perché consapevole del cambiamento avvenuto nel gusto artistico: la stagione più vivace e felice del modernismo toscano, in cui anch'egli si era rispecchiato, pareva infatti volgere al termine, per dare spazio a nuove suggestioni e linguaggi, legati a quel clima di diffuso ripensamento che va sotto il nome di “ritorno all'ordine”¹³⁴. L'unico punto che sembra unire le due fasi dell'approccio di Benelli alle arti figurative, è il costante riconoscimento dell'importanza della “tradizione”.

Fu proprio quel concetto a guidare la selezione degli artisti da esporre alla “Fiorentina Primavera” del 1922, che rappresentò l'impresa artistica più importante compiuta da Benelli in questa fase. Da quella mostra emerse un panorama certamente eterogeneo dell'arte moderna italiana, che però lo scrittore, mantenendosi fedele a quelle inclinazioni artigianali moderniste condivise già tra fine Ottocento e inizi Novecento, tentò di riunire in una linea “tradizionalista”, facendo convivere arti maggiori e arti decorative.

Questa idea artistica benelliana non avrebbe trovato riscontro nei concetti propugnati di lì a poco da Margherita Sarfatti – che egli conosceva da prima della guerra, avendone frequentato anche il salotto milanese¹³⁵ –, più incline a riconoscere solo l'autorità dei grandi modelli della tradizione.

¹³⁴ Un contributo rilevante sulle diverse interpretazioni che i concetti di classico, moderno e nazione, hanno assunto in Italia tra gli anni della Prima guerra mondiale e il decennio successivo, si ritrova in E. Pontiggia, *L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932*, in *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 ottobre-31 dicembre 1992), a cura di E. Pontiggia e M. Quesada, Milano 1992, pp. 9-43.

¹³⁵ Cfr. R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015, p. 102. Per un inquadramento della figura di Margherita Sarfatti, si vedano *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, 13 luglio-12 ottobre 1997), a cura di E. Pontiggia, Milano 1997; e *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano 2003.

Come è noto la linea sarfattiana si sarebbe decisamente imposta a livello nazionale con il successo del “Novecento Italiano”¹³⁶, ma nonostante ciò Benelli, tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, pur nelle difficoltà che i problematici rapporti con il regime fascista gli avrebbero imposto, non sarebbe riuscito a contrastarne i principi. Lo scrittore infatti appoggiò il “Rinascimento Artistico Italiano” (R.A.I.), un movimento artistico fondato da Arturo Francesco Della Porta nel 1928 – e che dal 1932 avrebbe preso il nome di “Virismo” –, i cui principali bersagli polemici erano proprio il “Novecento Italiano” e le avanguardie, tra cui soprattutto il futurismo. Nella rivista ufficiale del movimento, denominata «Perseo», Benelli intervenne con alcuni articoli polemici, tra cui uno in particolare, risalente al 1933, rivolto a criticare la tendenza dell'arte moderna alla teorizzazione¹³⁷.

Ma questo fu l'ultimo atto della partecipazione critica “militante” di Benelli. Infatti, con l'inasprirsi dei rapporti con il fascismo, lo scrittore si ritrovò sempre più isolato e disilluso.

Nonostante ciò, anche durante questi anni difficili, Benelli non rinunciò a coinvolgere alcuni artisti per l'illustrazione dei suoi volumi. Tra questi artisti si ricordano Guido Marussig, che nel 1927 si occupò della parte grafica del volume *Con le stelle*, e soprattutto Enrico Sacchetti, una vecchia conoscenza dello scrittore – nel 1921 aveva già realizzato per lui la copertina di *Ali* –, artista che curò negli anni Trenta le copertine degli scritti *Caterina Sforza* (1934), *Il ragno* (1935) e del diario *Io in Affrica* (1936).

4. *Il Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo come sede della “Fiorentina Primavera”.*

Italiani, Toscani, Fiorentini,

L'otto di aprile un nuovo Tempio dell'Arte, dell'Arte che è nata e che vive con noi, per testimoniare di noi nel futuro, un nuovo tempio, finito di costruire dopo la guerra, per l'impulso della mia tenacità, per l'amore dei volenterosi che si unirono a me e per aiuto

¹³⁶ Sull'argomento cfr. R. Bossaglia, *Il “Novecento Italiano”: storia, documenti, iconografia*, Milano 1979; *Mostra del Novecento italiano (1923-1933)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio-27 marzo 1983), a cura di R. Bossaglia, Milano 1983; *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini* cit.

¹³⁷ Cfr. S. Benelli, *Una lettera di Sem Benelli*, in «Perseo», IV, 6, 1 aprile 1933, p. 1.

*magnifico del Comune e della Camera di Commercio, sarà inaugurato nel Parco di S. Gallo. E sia lode a chi lo iniziò.*¹³⁸

Con queste enfatiche parole scritte per il giorno dell'inaugurazione della "Fiorentina Primaverile" del 1922, e riportate nel catalogo della mostra, Sem Benelli, in qualità di presidente della Società delle Belle Arti cittadina, rivendicava senza troppa modestia il decisivo ruolo da lui svolto nel portare a termine, proprio per quella occasione, la parte principale del Palazzo delle Esposizioni – ubicato nel Parterre di San Gallo, a Firenze –, il cui progetto originario risaliva a prima della guerra¹³⁹. Sempre in catalogo si forniva anche una descrizione accurata della nuova costruzione, tesa ad esaltarne la sobrietà, l'eleganza, ma anche la funzionalità:

L'edificio, di carattere semplice e severo, ha l'asse in corrispondenza dell'Arco di trionfo granducale e dell'antica Porta di San Gallo. Esso, oltre il vestibolo, contiene, nel piano superiore, due grandi saloni centrali e sette sale laterali, oltre gli uffici e gli altri locali di servizio; il piano inferiore, illuminato, secondo i sistemi moderni, a luce artificiale, ha i vani corrispondenti. Sul portico e sul vestibolo si eleva un ammezzato da adibirsi, anch'esso, ad uso di uffici.¹⁴⁰

In effetti, come riconoscevano anche l'opinione pubblica e la stampa del tempo¹⁴¹, l'inaugurazione congiunta della mostra e del Palazzo delle Esposizioni, si doveva

¹³⁸ S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'inaugurazione*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., pp. VII-VIII, p. VII. Le parti in corsivo e in tondo, presenti in catalogo, sono qui mantenute.

¹³⁹ Sulla storia del Palazzo delle Esposizioni di Firenze, si rinvia a G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato*, in «Quasar. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 17, gennaio-giugno 1997, pp. 57-72. Per una panoramica dell'architettura fiorentina del primo dopoguerra e degli anni Venti, si vedano C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze 1986, pp. 213-228 (in particolare per il Palazzo delle Esposizioni, p. 216); e M. Cozzi, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Firenze 1993, pp. 141-161 (riferimenti al Palazzo delle Esposizioni si trovano a p. 148).

¹⁴⁰ *Il Palazzo*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., p. IX.

¹⁴¹ Cfr. C. Giachetti, *Il nuovo Palazzo delle Esposizioni a Firenze e la prossima Mostra primaverile*, in «Arte pura e decorativa», I, 1, 1922, p. 9.

esclusivamente all'azione e alla tenacia di Benelli e dei suoi collaboratori¹⁴², che erano riusciti in un'impresa da alcuni ritenuta addirittura “miracolosa”¹⁴³.

Fin dal progetto espositivo per il Secentenario dantesco¹⁴⁴, Benelli e gli altri membri del comitato erano persuasi che per allestire a Firenze una mostra che fosse davvero grandiosa, e comunque all'altezza delle rassegne che si svolgevano allora nelle più importanti città italiane, sarebbe stato indispensabile un luogo espositivo ampio e prestigioso, che si identificò da subito nel nuovo palazzo che si stava allora erigendo al Parterre, ma i cui lavori avevano subito da qualche anno un inesorabile rallentamento. La convinzione dell'importanza di terminare al più presto la costruzione del Palazzo delle Esposizioni, si andò rafforzando in Benelli specialmente dopo la sua elezione a presidente della Società delle Belle Arti, poiché quest'ultima, fin dal primo apparire del progetto, aveva richiesto di far parte del comitato di gestione del palazzo.

Il poeta, quindi, facendosi portavoce delle istanze della società, aveva fin dall'inizio rivolto la propria azione sia alla realizzazione della maestosa mostra che al completamento dell'edificio che avrebbe dovuta ospitarla. E così infatti Benelli si esprimeva nella prima adunanza da lui presieduta, il 16 gennaio 1921:

¹⁴² Cfr. *Il Palazzo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. IX: «Sopraggiunta la guerra furono sospesi i lavori, e date le condizioni finanziarie della città, non si sarebbe più parlato di condurre a termine l'opera se il nuovo Consiglio della Società delle Belle Arti, presieduto da Sem Benelli, non avesse riconosciuto che il suo primo dovere consisteva nel trovare i mezzi per finire il Palazzo. Benelli e i suoi collaboratori si misero con grande impegno alla risoluzione del difficile problema e trovarono nella presente Amministrazione Comunale, nel Sindaco Garbasso, e nell'Assessore anziano Del Beccaro, il più vivo, appassionato ed efficace aiuto.»

¹⁴³ Il giorno precedente l'inaugurazione Ferdinando Paolieri forniva una descrizione degli ambienti dove erano ancora in svolgimento i preparativi per la mostra. Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina d'Arte Moderna. Uno sguardo fugace alle sale*, in «La Nazione», 7 aprile 1922, p. 3: «Mentre mi accingo a varcare il “vietato ingresso”, delle voci mi avvertono di... badare alla testa. Faccio appena in tempo a spiccare un salto indietro, e le tavole che nascondono la sobria e bella architettura del loggiato prospiciente al giardino del “Parterre”, dalla parte dell'arco di trionfo, cadono rumorosamente e l'edificio costruito dall'architetto Dante Enrico Fantappiè e dall'ingegnere Tognetti appare nelle sue linee aggraziate e armoniche, senza superfetazioni inutili, vero edificio da esposizioni, rettangolare ad un solo piano. Salgo i gradini d'accesso, e avanzo con precauzione, tra i tavolati disfatti, sotto gli ariosi colonnati dell'atrio, ripetendo mentalmente a me stesso che mancano si può dire poche ore all'inaugurazione. Ma appena posto piede nel primo salone comprendo che il mio dubbio è ingiustificato. La Commissione ordinatrice ha fatto davvero miracoli e quasi tutto è al suo posto».

¹⁴⁴ Secondo i verbali della Commissione Provvisoria per il Centenario Dantesco, Ugo Ojetti era stato il primo a pensare al Palazzo delle Esposizioni, allora ancora in costruzione, come il luogo più adatto per allestire la mostra d'arte moderna prevista per il 1921; una proposta che aveva trovato subito il favore dei vari membri della commissione. Nella stessa occasione anche il commissario regio Nencetti si era dimostrato fiducioso che i lavori del Palazzo sarebbero stati ultimati in tempo per le celebrazioni. Cfr. Verbale della terza adunanza per il Centenario Dantesco, 22 marzo 1920, ASCFi, CF 5064, Secentenario Dantesco 1921, categoria 1.

Intanto poiché la costruzione del Palazzo delle Esposizioni è sospesa, bisognerebbe promuovere un'azione per la ripresa dei lavori interessando della cosa anche i giornali locali. Il giardino del Parterre dovrebbe essere tutto annesso al Palazzo piantato a nuovo per metterlo con questo in armonia e potrebbe servire ad organizzare esposizioni floreali in coincidenza con le Esposizioni d'arte.¹⁴⁵

Poco dopo, in accordo con il sindaco Garbasso, Benelli si impegnava nel reperire i fondi necessari al completamento di almeno di una parte dell'edificio, in modo anche da porre la Società delle Belle Arti – che in questa operazione aveva il compito di raccogliere il denaro da destinare al comune – in una posizione di privilegio nella gestione del Palazzo delle Esposizioni¹⁴⁶. Le iniziative al tal fine furono varie: dai colloqui con banche, istituti finanziari e associazioni, agli appelli ai privati, fino all'organizzazione di feste di beneficenza¹⁴⁷, tra cui una tenutesi al Teatro Niccolini¹⁴⁸. Il contributo più significativo fu quello della Camera di Commercio, che stanziò la considerevole somma di duecentomila lire, che però non fu sufficiente per completare l'opera in tempo per le celebrazioni dantesche previste per il mese di settembre del 1921.

Dopo aver superato un momento di stallo, dovuto anche alla sconfitta elettorale di maggio, Benelli riuscì a riprendere le fila della questione dei finanziamenti, arrivando in poco tempo alla somma necessaria per la conclusione dell'edificio¹⁴⁹

¹⁴⁵ Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁴⁶ Cfr. Adunanze del consiglio del 5 e del 6 febbraio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁴⁷ In questo modo, nel febbraio 1921, Benelli descriveva il suo impegno per la costruzione del Palazzo delle Esposizioni: «Per questa Mostra abbiamo bisogno che il Palazzo del *Parterre* sia finito, se non in tutta la vastità del progetto, per lo meno in modo da potervi tenere una Mostra. / *C'è poco da fare, ma se i fiorentini non si muovono il palazzo non sarà pronto!* / Perché l'impresa riesca è necessario vi si impegni tutta la buona volontà cittadina. / La Società di Belle Arti si è legittimamente, dati il suo carattere e i suoi scopi, fatta iniziatrice di un'agitazione conclusiva per trovare il denaro che manca. Io mi son dato molto da fare per questo: ò adunato capi di istituti finanziari, presidenti di Associazioni interessate moralmente ed economicamente ed ò avuto molte e serie promesse. Credo di aver ragione a bene sperare, in proposito. / Bisogna, però, che anche il concorso dei privati non ci manchi: noi cercheremo di raccoglierlo in tutte le forme, anche indicando feste di elevato carattere artistico come quella che prepariamo per metà quaresima al Niccolini. / Bisogna ricorrere a tutti i mezzi possibili per un fine così bello.» Cfr. Clurgi, *A colloquio con Benelli* cit.

¹⁴⁸ Cfr. *La veglia danzante degli Artisti al "Niccolini"*, in «La Nazione», 20 marzo 1921, p. 3; *Grande veglia degli Artisti al Niccolini*, in «La Nazione», 26 marzo 1921, p. 2; *Veglia Pro-Palazzo delle Esposizioni*, in «La Nazione», 31 marzo 1921, p. 3; *Gli ultimi tocchi dell'opera d'arte*, in «La Nazione», 2 aprile 1921, p. 3.

¹⁴⁹ Cfr. C. Giachetti, *Il nuovo Palazzo delle Esposizioni a Firenze* cit.: «Benelli non è un uomo che rinunzi facilmente alle sue idee: tornò alla carica, aiutato dal fido Acate avv. [Adolfo] Bertagni; allora fu tenuta un'altra adunanza dove le banche principali si impegnarono per un contributo di L. 25 mila ciascuna e le minori in proporzione: la Federazione Italiana fra i Commercianti di antichità, sottoscrisse per 100 mila lire: cosicché la somma – col contributo del Comune – era presso a poco raggiunta.»

[figg. 6-7-8]. In questo modo, dal novembre del 1921, i lavori del Palazzo delle Esposizioni poterono riprendere in modo spedito¹⁵⁰, e furono ultimati giusto in tempo per l'inaugurazione della “Fiorentina Primavera”, che si tenne nell'aprile del 1922.

La sensazione che deve aver destato nell'opinione pubblica l'“impresa” compiuta da Benelli nella primavera del 1922, può essere compresa solo se si contestualizza quello che era stato fino a quel momento il problema degli spazi espositivi a Firenze.

Fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, infatti, era stato sollevato da più parti del mondo della cultura cittadina, la necessità di disporre di adeguati luoghi dove allestire le mostre. Di questa richiesta si era fatta portavoce, in particolare, la Società delle Belle Arti, la quale – come si è visto – fin dalle sue origini era priva di una sede espositiva adatta.

Una prima parziale risposta a questa esigenza si ebbe nel 1913, quando vennero stanziati dal consiglio comunale i primi fondi, provenienti dal bilancio delle Esposizioni Fiorentine del 1911 – che avevano avuto un discreto avanzo di cassa, grazie soprattutto al successo della “Mostra del Ritratto Italiano” –, per la costruzione di un Palazzo delle Esposizioni. Nel progetto, oltre al comune, erano coinvolti in particolare la Società delle Belle Arti e l'Associazione per il Movimento dei Forestieri. Dopo varie adunanze, in cui fu discusso e infine definito il luogo più idoneo dove erigere il nuovo edificio – il Parterre di San Gallo fu preferito al parco delle Cascine –, si decise di affidare all'architetto Dante Enrico Fantappiè e all'ingegnere Vittorio Tognetti¹⁵¹, entrambi dell'Ufficio Tecnico Comunale, l'incarico di studiare un progetto di ampio respiro, che fu pubblicato su «La Nazione» nel giugno del 1914¹⁵². Passato al vaglio da una commissione composta da tecnici e intellettuali cittadini, tra cui Gino Casini, Galileo Chini, Ruggero Focardi, Ugo Ojetti, Enrico Lusini e Franco Magrini, il progetto fu sostanzialmente accolto, ma alcuni punti furono maggiormente definiti. In particolare la commissione ritenne opportuno che l'edificio avesse decorazioni essenziali e sobrie. Inoltre esso avrebbe

¹⁵⁰ Cfr. Adunanza del consiglio del 5 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁵¹ Le biografie di Dante Enrico Fantappiè e Vittorio Tognetti sono consultabili in G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, a cura di M. Cozzi, Firenze 1994. Su Fantappiè, in particolare, si vedano anche M. Cozzi, ad vocem *Dante Enrico Fantappiè*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, vol. 44, Roma 1994, pp. 620-622; ed E. Piccini, *Opere e progetti di Enrico Dante Fantappiè (1869-1951). Indagini e osservazioni per la conoscenza e il restauro*, in «Bollettino ingegneri», LV, 7, 2007, pp. 18-26.

¹⁵² Cfr. S. Alessandri, *Il Palazzo per le Belle Arti. Il progetto dell'ing. Tognetti e dell'arch. Dante Fantappiè*, in «La Nazione», 16 giugno 1914, p. 4.

dovuto avere un'ampia superficie espositiva, adatta sia alle mostre d'arte pura che a quelle d'arte decorativa, ma anche presentare un salone per concerti musicali, sale per conferenze e per altre manifestazioni.

Con queste indicazioni, il 19 novembre 1914, l'amministrazione comunale affidò a Tognetti e Fantappiè l'incarico di redigere il progetto di massima e di assumere successivamente la direzione dei lavori. Il nuovo progetto, che riprendeva nelle linee generali il primo, proponeva adesso un edificio polifunzionale articolato sostanzialmente in due parti. La parte principale era la palazzina destinata alle esposizioni, che, disposta su due piani, presentava in facciata una tradizionale loggia tripartita in stile fiorentino, a cui si accedeva da una scalinata d'ingresso. Dietro al corpo maggiore, e collegato ad esso da una galleria, era previsto invece un ambiente destinato alla musica, composto principalmente da un auditorium per concerti.

Il progetto fu approvato sia dalla commissione cittadina che dalla giunta comunale, presieduta dal sindaco Orazio Bacci, ma, per motivi di bilancio, fu deciso di limitare provvisoriamente l'esecuzione alla sola parte anteriore dell'edificio, rimandando ad un altro momento la parte retrostante dedicata alla musica. Da allora, quindi, ebbero inizio i lavori.

Poco tempo dopo, nel luglio del 1916, fu costituito l'Ente Autonomo per le Esposizioni di Belle Arti e di Arte Applicata alle Industrie, con lo scopo di provvedere alla gestione dell'edificio. Nell'ente furono coinvolte tutte le istituzioni cittadine che potessero avere interessi culturali ed economici nella nuova costruzione, ovvero, oltre al sindaco, che ne era il presidente, e due rappresentanti comunali, i presidenti della Camera di Commercio e Industria, dell'Accademia di Belle Arti, della Società delle Belle Arti, dell'Associazione Nazionale per il Movimento dei Forestieri, dell'Unione Generale fra gli Esercenti, Commercianti ed Industriali, dell'Associazione Industriale, Commerciale ed Agricola, e dell'Istituto Musicale.

Nel frattempo però lo scoppio della guerra aveva significativamente rallentato, se non addirittura interrotto¹⁵³, i lavori del palazzo, che proseguirono in quegli anni solo in modo discontinuo e con scarsi risultati almeno fino al marzo del 1917, quando

¹⁵³ Secondo Giachetti e l'autore del testo sul Palazzo delle Esposizioni riportato nel catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922, durante la guerra i lavori furono interrotti, mentre Orefice parla soltanto di rallentamenti. Cfr. C. Giachetti, *Il nuovo Palazzo delle Esposizioni a Firenze* cit.; *Il Palazzo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. IX; G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato* cit., p. 62.

sopraggiunse una nuova ditta costruttrice¹⁵⁴. Nonostante questo cambiamento, i lavori non ripresero velocemente, e bisognò aspettare la fine della guerra, a cui seguì una revisione e un aggiornamento completo dei costi generali dell'opera¹⁵⁵, per cominciare a discutere di nuovo della riapertura del cantiere.

Fu a questo punto che si inserì Sem Benelli, che, come nuovo presidente della Società delle Belle Arti, riuscì in poco tempo – come si è detto – non solo a riaccendere l'interesse dell'amministrazione comunale verso il progetto [figg. 9-10-11], ma soprattutto a trovare i fondi necessari per ultimare i lavori dell'edificio, i cui costi nel frattempo erano addirittura lievitati¹⁵⁶, e a inaugurarlo così con la “Fiorentina Primavera” nel 1922 [figg. 12-13-14-15].

Dopo quella mostra inaugurale il palazzo sarebbe stato utilizzato per varie altre manifestazioni, molte delle quali a cadenza periodica, come la “Fiera Internazionale del Libro”, l’“Esposizione Internazionale dell'Incisione Moderna”, e, dal 1931, la “Fiera Nazionale dell'Artigianato”. Il successo di queste manifestazioni, specialmente dalla seconda metà degli anni Venti, obbligò gli organizzatori a realizzare, di volta in volta, nuovi padiglioni espositivi provvisori da affiancare al palazzo, il cui spazio era diventato nel frattempo insufficiente.

Per ovviare a questa situazione, nel 1928 furono acquistati e resi permanenti due padiglioni ottagonali, che erano stati realizzati per l'edizione della “Mostra del Libro” di quell'anno, e posti simmetricamente rispetto alla palazzina. Ma si trattò soltanto di una soluzione provvisoria che non eliminò il problema.

Infatti, durante gli anni Trenta, con la crescente affermazione della “Fiera Nazionale dell'Artigianato” – che dal 1936 prese il nome di “Mostra-Mercato

¹⁵⁴ In quel momento i lavori furono affidati alla ditta Picchiani e Pontello. Interessante è la relazione di Vittorio Tognetti, del 21 luglio 1924, riportata da Orefice nel suo studio, relazione in cui si ricostruisce il lavoro compiuto al Parterre fino al 1917: «I lavori a causa delle chiamate alla guerra, vennero iniziati stancamente con operai costituiti da vecchi di scarso rendimento e da giovanetti, proprio nel periodo che si dovevano eseguire i lavori più faticosi quali quelli del generale sbancamento e degli scavi per le fondazioni». Cfr. G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato* cit., p. 67, nota 13.

¹⁵⁵ Nell'aprile del 1919 si giunse a una revisione completa del costo dei lavori, che fu stabilito, per la sola parte relativa al Palazzo delle Esposizioni, a poco più di mezzo milione di lire. Per questo motivo, all'iniziale somma di centomila lire stanziata dal comune, alle settantamila lire erogate dalla Camera di Commercio e ai contributi di altri promotori, si dovette aggiungere un mutuo di trecentocinquantamila lire contratto dall'amministrazione con la Cassa di Risparmio. Cfr. *ivi*, p. 62.

¹⁵⁶ Secondo l'articolo di Giachetti, intorno al 1921 l'ammontare dei costi di costruzione era arrivato ad oltre un milione di lire. Cfr. C. Giachetti, *Il nuovo Palazzo delle Esposizioni a Firenze* cit. Orefice, invece, riporta nel suo studio due perizie presentate da Tognetti al sindaco, tra gennaio e febbraio 1921, in cui i costi relativi alla prima parte del complesso sono stimati a 1.715.000 lire. Si veda G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato* cit., p. 62.

dell'Artigianato Nazionale” –, si rese necessario indire un concorso per la costruzione di un nuovo e più funzionale edificio espositivo, che sostituisse il precedente ormai ritenuto obsoleto. Alla fine risultò vincitrice la complessa struttura polifunzionale progettata da Sirio Pastorini e Mario Pellegrini, che, dopo l'abbattimento della vecchia palazzina, fu inaugurata nell'ottobre del 1939 per la “XI Mostra Interprovinciale d'Arte”¹⁵⁷.

Anche questa nuova struttura, però, non ebbe una sorte migliore della precedente. Infatti, tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi dei Cinquanta, ripresentatosi il problema della carenza di spazi espositivi, furono costruiti altri padiglioni che finirono per saturare irrimediabilmente l'area del Parterre.

Nel 1978, inoltre, si decise il trasferimento della “Mostra-Mercato dell'Artigianato” al Padiglione Spadolini, costruito poco prima presso la Fortezza da Basso.

La perdita di interesse per la zona del Parterre produsse nel giro di pochi anni un rapido degrado delle strutture presenti, tanto che, nel 1990, molte di queste furono abbattute per permettere la costruzione di un grande parcheggio sotterraneo, tutt'ora esistente¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Notizie su questa fase del Palazzo delle Esposizioni si trovano in G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana* cit., p. 115, e tavv. 8-11, pp. 114-115. Particolarmente interessante è la fotografia n. 9 a p. 114, risalente al 18 dicembre 1938, che mostra la fase di demolizione della vecchia palazzina.

¹⁵⁸ Sulla storia del Parterre si rimanda a M. Bencivenni, *Il “Parterre” fuori Porta a San Gallo e lo stradone interno alle mura*, in M. Bencivenni, M. de Vico Fallani, *Giardini Pubblici a Firenze: dall'Ottocento a oggi*, Firenze 1998, pp. 115-124.

II. La “Fiorentina Primaveraile” del 1922. Dall'organizzazione all'allestimento.

1. *L'organizzazione della mostra: le giurie, i modi di ammissione, la politica degli inviti.*

L'organizzazione di quella che avrebbe assunto la definitiva fisionomia dell'esposizione “Fiorentina Primaveraile”, e che sarebbe stata inaugurata al Parterre di San Gallo a Firenze nell'aprile del 1922, iniziò nel mese di giugno del 1921, ovvero quando il consiglio della Società delle Belle Arti, dopo essersi reso conto della scarsità del tempo rimasto e soprattutto della mancata conclusione dei lavori al Palazzo delle Esposizioni, decise di svincolare la mostra dalle celebrazioni dantesche, previste per il settembre del 1921, e rimandarla così alla primavera dell'anno successivo¹.

In quel momento il consiglio direttivo della Società delle Belle Arti risultava così composto: Sem Benelli ne era il presidente, il conte Piero Capponi il vicepresidente, Rodolfo Sabatini il segretario artistico, mentre i consiglieri erano: Generoso Caterini (tesoriere), Pasquale Sgandurra (provveditore), Corrado Capezzuoli, Galileo Chini, Attilio Fagioli, Roberto Pio Gatteschi, il conte Giuseppe Della Gherardesca, Luigi Gioli, Lodovico Tommasi e il marchese Roberto Venturi Ginori.

Fu dal giugno del 1921, quindi, che tutte queste personalità iniziarono a lavorare per modificare il precedente regolamento della mostra dantesca – purtroppo non pervenuto – e adattarlo alla nuova esposizione primaveraile.

1.1. Il regolamento della mostra.

Il regolamento della “Fiorentina Primaveraile” fu definitivamente approvato nell'agosto del 1921², periodo in cui si provvide anche a stamparne varie copie

¹ Cfr. Adunanza del consiglio del 20 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

² Secondo i verbali del consiglio della Società delle Belle Arti di Firenze, le discussioni per la messa a punto del regolamento della nuova mostra (che dal mese di agosto del 1921 avrebbe preso il nome di “Fiorentina Primaveraile”), si svolsero nel corso di quattro adunanze, tenutesi rispettivamente nei giorni 27 e 28 giugno, 22 luglio, 3 agosto (giorno in cui il regolamento venne finalmente approvato). Dell'avvenuta stampa delle copie del regolamento si dava notizia nell'adunanza successiva, quella dell'11 agosto. È da segnalare che nell'adunanza del 3 agosto il consiglio incaricò Galileo Chini di disegnare la «*sigla*» della mostra, probabilmente una sorta di logo, che avrebbe dovuto essere

pensate per la distribuzione. Nonostante ciò alcune norme continuarono ad essere discusse e persino modificate dal consiglio della Società delle Belle Arti nei mesi successivi. In particolare la data simbolicamente indicata nel regolamento per l'apertura della mostra, il 21 marzo, primo giorno di primavera, non sarebbe stata quella dell'effettiva inaugurazione, che sarebbe avvenuta invece, come è noto, l'8 aprile.

Il ritrovamento nell'archivio della società del regolamento della mostra³, un documento riprodotto su quattro facciate di un unico foglio di carta, particolarmente spessa, piegato in due [fig. 19 (a-b-c-d)], finora ignoto agli studi, permette di ricostruire e chiarire molti aspetti relativi all'organizzazione dell'esposizione.

Tra questi uno dei più significativi era la profonda relazione, sancita apertamente fin dalla prima pagina del regolamento, tra l'inaugurazione della mostra e l'apertura del Palazzo delle Esposizioni⁴, ad ulteriore conferma di quanto questo rapporto fosse ritenuto importante per la Società delle Belle Arti e per il suo presidente.

Nel regolamento si chiariva la natura della mostra, aperta alle opere di pittura e scultura, ma anche ai disegni e agli schizzi architettonici⁵, alla grafica e alle arti applicate. Tuttavia non veniva specificato qui il carattere prettamente nazionale della mostra, che sarebbe stato invece uno dei punti su cui si sarebbe concentrato maggiormente il manifesto programmatico redatto da Benelli per il giorno dell'inaugurazione e che sarebbe stato pubblicato nel catalogo⁶.

Come era in uso nelle mostre organizzate dalla società, anche alla “Fiorentina Primaveraile” si poteva accedere in due modi: per invito, generalmente indirizzato ad

riprodotta sul regolamento e su tutte le carte ufficiali, ma l'artista non riuscì a presentarla in breve tempo, e così, nell'adunanza successiva (11 agosto), i regolamenti risultano stampati «senza la sigla». Cfr. Adunanze del consiglio del 27 e 28 giugno, 22 luglio, 3 e 11 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³ Alcune copie del regolamento della “Fiorentina Primaveraile” si conservano nell'Archivio della Società delle Belle Arti. Cfr. Regolamento della “Fiorentina Primaveraile”, ASBAF, 72.4, *Regolamento*.

⁴ L'intestazione del regolamento riporta il seguente titolo e sottotitolo: «Esposizione Fiorentina Primaveraile / Per l'inaugurazione del Palazzo delle Esposizioni / (Al Parterre di San Gallo)». Inoltre il regolamento inizia con la frase: «LA SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI inaugurerà il Nuovo Palazzo delle Esposizioni al *Parterre di San Gallo* con una mostra d'Arte che si chiamerà la FIORENTINA PRIMAVERILE». Cfr. *ibid.*

⁵ Per le opere di architettura vigevano norme speciali: la mostra, infatti, era limitata a «disegni e schizzi di carattere puramente artistico, di non grandi dimensioni e sotto vetro». Inoltre, in margine ai disegni, avrebbero dovuto figurare «le piante e le sezioni [...] in piccola scala o in fotografia». Cfr. *ibid.*

⁶ Cfr. S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'inaugurazione*, in *La Fiorentina Primaveraile. Prima Esposizione Nazionale dell'Opera e del Lavoro d'Arte nel Palazzo delle Esposizioni al Parco di S. Gallo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, pp. VII-VIII.

un numero ristretto di artisti all'epoca particolarmente affermati, o per selezione delle opere.

Questa seconda modalità di partecipazione era solitamente riservata ai giovani e meno noti artisti italiani, i quali, pur dovendo affrontare varie spese, come la tassa di ammissione⁷ e i costi di spedizione e ritiro delle opere, vedevano nelle mostre di ambito nazionale come la “Fiorentina Primaveraile”, un'opportunità per farsi notare dal pubblico e dalla critica, ma anche una possibilità concreta per concorrere all'assegnazione di premi e acquisti ufficiali, o semplicemente tentare di vendere le loro opere, sebbene una parte consistente degli eventuali guadagni (il 15% sul prezzo effettivo di vendita) fosse riservata alla società organizzatrice.

Come avveniva fin dagli inizi alla Biennale di Venezia, il cui iniziale statuto a sua volta si modellava in gran parte su quello della Secessione di Monaco⁸, anche a Firenze gli artisti erano invitati a sottoporre ad una giuria di accettazione un numero massimo di due opere «di ogni tendenza e di ogni tecnica»⁹, purché non fossero state esposte in altre mostre italiane.

Le opere, dopo essere state notificate mediate l'apposita scheda – in cui dovevano essere indicati il titolo, la tecnica, le misure e il prezzo di vendita – entro il 15 dicembre 1921, avrebbero dovuto pervenire nei locali dell'esposizione prima del 15 gennaio 1922.

Le date riportate nel regolamento sarebbero state, in seguito, prorogate al 10 gennaio 1922 per la notifica delle opere, e al 31 gennaio 1922 per l'arrivo di queste a Firenze¹⁰.

1.2. Le commissioni e la giuria di accettazione.

La delicata questione della scelta degli artisti da invitare e della selezione delle opere degli artisti non invitati era affidata ad apposite commissioni e giurie, che,

⁷ Gli artisti non invitati erano inoltre tenuti a pagare una tassa di 10 lire per ogni opera presentata, importo dimezzato qualora fossero stati soci della Società delle Belle Arti.

⁸ Per una panoramica generale della storia delle Biennali di Venezia, si vedano A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze 1988; E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Venezia 2003.

⁹ Cfr. Regolamento della “Fiorentina Primaveraile”, ASBAF, 72.4, *Regolamento*.

¹⁰ Le date furono riportate in un comunicato stampa ufficiale pubblicato su «La Nazione». Cfr. *Per l'Esposizione Fiorentina Primaveraile*, in «La Nazione», 15 dicembre 1921, p. 4. È probabile però che per la consegna delle opere la scadenza non fosse così fiscale. Infatti, dai verbali del consiglio della Società delle Belle Arti risulta che nell'adunanza del 19 gennaio 1922 furono concessi altri cinque giorni di proroga per gli artisti ritardatari nella consegna delle opere. Cfr. Adunanza del consiglio del 19 gennaio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

nelle intenzioni degli organizzatori, avrebbero dovuto lavorare secondo un'unica armonia di intenti. In realtà sia il numero che la composizione di queste commissioni mutò sensibilmente nei mesi in cui si definì l'organizzazione della mostra.

Per ricostruire le dinamiche della vicenda, quindi, oltre al regolamento della mostra è necessario affidarsi anche ai verbali del consiglio della Società delle Belle Arti, agli articoli pubblicati sulla stampa e al catalogo della “Fiorentina Primaverile”.

Nel regolamento della mostra, senza che ne fossero specificati i componenti, soltanto due erano gli organismi a cui si faceva esplicito riferimento: la giuria di accettazione delle opere e la commissione incaricata dell'allestimento, che avrebbe preso in seguito il nome di commissione d'ordinamento. Mentre quest'ultima, di cui avrebbero fatto parte Galileo Chini, Attilio Fagioli e Lodovico Tommasi, era nominata direttamente dalla consiglio direttivo della Società delle Belle Arti¹¹, l'altra aveva una composizione più complessa.

Probabilmente sull'esempio della Biennale veneziana¹², la giuria di accettazione della “Fiorentina Primaverile” era composta da due commissioni indipendenti ognuna delle quali formata da cinque membri: una eletta tramite votazione dagli artisti non invitati, l'altra dal consiglio direttivo della Società delle Belle Arti.

La giuria di accettazione risultò alla fine composta da Libero Andreotti, Raffaello Brizzi, Ezio Ceccarelli, Alfredo Muller, Lodovico Tommasi (membri della commissione eletta dagli artisti non invitati)¹³, Arturo Dazzi, Nicolas de Corsi,

¹¹ Nel regolamento si affermava che la commissione d'ordinamento, nominata dal consiglio direttivo della società, avrebbe dovuto essere composta dai presidenti delle due commissioni giudicatrici, ma ciò non fu rispettato.

¹² Nelle due edizioni della Biennale di Venezia più vicine, dal punto di vista temporale, alla “Fiorentina Primaverile”, ovvero quelle del 1920 e del 1922, edizioni che segnarono la ripresa dell'attività dell'esposizione veneziana, nonché l'avvio dell'incarico di Vittorio Pica come segretario generale della manifestazione, la giuria fu costituita da cinque membri, in parte nominanti dagli artisti, in parte dalla presidenza dell'esposizione. Ma se nell'edizione del 1920 tutti i membri erano fissi (tre italiani e due stranieri), nell'edizione del 1922 solo tre, nominati dal consiglio direttivo, rimanevano immutati, mentre gli altri due, eletti dagli artisti, variavano per ogni regione. È da rilevare che la possibilità da parte degli artisti di eleggere alcuni membri della giuria di accettazione si sarebbe ritrovata soltanto nell'edizione della Biennale del 1926, per poi scomparire dai regolamenti delle edizioni successive.

¹³ Lo scrutinio delle votazioni degli artisti non invitati avvenne l'11 febbraio 1922. Prima di quella data, però, il 30 gennaio, Rodolfo Sabatini, segretario artistico della mostra, aveva fatto annullare, come attesta un atto notarile, trentotto schede per irregolarità, e provveduto ad inviare nuovamente le schede per la votazione agli artisti interessati. I risultati delle votazioni furono i seguenti: tra i pittori i più votati furono: Chini Galileo 27, Tommasi Lodovico 27, Gioli Luigi 23, Muller Alfredo 18, Nomellini Plinio 15, Panerai Ruggero 12; tra gli scultori: Andreotti Libero 31, Ceccarelli Ezio 28, Sgandurra Pasquale 13, Wildt Adolfo 9, Fagioli Attilio 7, Bistolfi Leonardo 5; tra gli architetti: Brizzi Raffaello 33, Sabatini Rodolfo 8, Coppedé Gino 6, Capezuoli Corrado 4. Degli eletti solo i pittori Chini (di cui rimane la lettera di dimissioni) e Gioli non accetteranno l'incarico. Cfr. Votazioni della Giuria per la “Fiorentina Primaverile” (3 copie), uno dei documenti datato Firenze, 11 febbraio 1922; atto notarile, registrato il 1 febbraio 1922; lettera di G. Chini al presidente della società (Sem Benelli),

Giuseppe Graziosi, Rodolfo Sabatini e Sirio Tofanari (membri della commissione eletta dal consiglio della società)¹⁴.

Nel regolamento non si faceva accenno alla commissione incaricata di invitare gli artisti. Essa compariva ufficialmente solo nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile”, dove era indicata come composta dalle tre più alte cariche della Società delle Belle Arti, ovvero il presidente Sem Benelli, il vicepresidente Piero Capponi, e il segretario artistico Rodolfo Sabatini.

Alcuni dettagli significativi sul ruolo e la costituzione della commissione per gli inviti si possono dedurre dai verbali delle adunanze, da cui si ricava che questo tema, oltre che particolarmente sentito, era anche un motivo di aspri contrasti tra gli artisti facenti parte della Società delle Belle Arti¹⁵.

Un chiarimento sulle finalità e il funzionamento della commissione avvenne solo dopo l'approvazione e la stampa del regolamento. Infatti, soltanto nell'adunanza del 30 settembre 1921, Benelli proponeva al consiglio di nominare una commissione “itinerante”, la quale era incaricata di visitare gli studi degli artisti nelle diverse città d'Italia per raccogliere le opere più rappresentative da esporre in mostra¹⁶. Pochi giorni dopo, il 4 ottobre, venivano indicati i componenti della commissione: lo stesso Sem Benelli, Galileo Chini, Piero Capponi, lo scultore Pasquale Sgandurra e il pittore Roberto Pio Gatteschi¹⁷.

Questa organizzazione della commissione non sarebbe però durata a lungo. Infatti, quasi due mesi dopo, ancora Benelli consigliava di modificare la composizione della commissione degli inviti, togliendo da essa i due artisti (Sgandurra e Gatteschi), in modo da evitare di presentarsi agli artisti più affermati come una sorta di giuria di accettazione. Per questo motivo egli proponeva di costituire la commissione solo con

Firenze 11 febbraio 1922, manoscritta, ASBAF, 72.21, *Documentazione relativa alle votazioni per scegliere la giuria*.

¹⁴ Dai verbali del consiglio non sono emersi particolari sull'elezione dei membri della commissione. L'unico accenno si trova nell'adunanza del 19 gennaio 1922, in cui venne stilato un elenco da cui scegliere i membri. Tra questi figuravano, per i pittori: Nicolas de Corsi, Angiolo D'Andrea, Carlo Donati, Giuseppe Graziosi; per gli scultori: Domenico Trentacoste, Eugenio Pellini, Leonardo Bistolfi, Arturo Dazzi; per gli architetti: Raimondo D'Aronco, Annibale Rigotti. Cfr. Adunanza del consiglio del 19 gennaio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁵ Nei verbali del consiglio, relativamente all'adunanza del 1 agosto 1921, durante la quale ancora si discuteva del regolamento, si può leggere: «Sulla questione degli inviti si apre una lunga discussione dalla quale emerge tutta la delicatezza dell'argomento. Viene rilevato come a causa degli inviti si sono sempre manifestati fra gli artisti i più aspri contrasti i quali furono la causa principale della caduta del precedente Consiglio [...]». Cfr. Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁶ Cfr. Adunanza del consiglio del 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁷ Cfr. Adunanza del consiglio del 4 ottobre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

i rappresentanti ufficiali della società (ovvero, come si è detto, Benelli, Capponi e Sabatini), a cui però aggiungeva come membro esterno Chini, il quale, in qualità di presidente della commissione di ordinamento, aveva soltanto la funzione pratica di visionare le opere per provvedere al loro allestimento in mostra¹⁸.

Le evidenti difficoltà logistiche che una commissione “itinerante”, così come era stata concepita dal consiglio, avrebbe potuto incontrare nello svolgimento delle sue mansioni sul territorio nazionale indussero in alcuni casi gli organizzatori ad avvalersi di collaboratori esterni alla società e stanziati *in loco*. È questo il caso della selezione degli artisti napoletani e delle loro opere. Per quel compito Benelli – che pure fu presente a Napoli, visitando anche qualche studio di artista – si rivolse, forse tramite il pittore Nicolas de Corsi, a due intellettuali partenopei¹⁹: il barone Carlo Chiarandà, cultore d'arte, collezionista, nonché pittore lui stesso – omaggiato per questo incarico con una biografia in catalogo, l'unica dedicata ad una personalità che non fosse principalmente un artista e che non esponesse in mostra²⁰ –, e il critico e scrittore Federico Petriccione, che curò anche la stesura di gran parte delle biografie degli artisti campani pubblicate in catalogo²¹. Come è emerso dal carteggio conservato nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, le inclinazioni verso un'idea conservativa dell'arte partenopea, dalle solide radici ottocentesche, proposta allora in particolare da Chiarandà e Petriccione, si sarebbero rivelate determinanti nella selezione degli artisti napoletani presentati alla “Fiorentina Primaveraile”.

Una modalità particolare di accesso alla mostra era riservata agli artisti fiorentini,

¹⁸ Cfr. Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹⁹ Il coinvolgimento di queste tre personalità nella selezione degli artisti napoletani per la “Fiorentina Primaveraile” è ricostruibile grazie ai carteggi intercorsi con Benelli, tra il gennaio e il marzo del 1922, conservati nell'Archivio della Società delle Belle Arti. Cfr. Lettere di C. Chiarandà a S. Benelli, manoscritte, datate 22 gennaio, 13 febbraio 1922; lettere di F. Petriccione a S. Benelli, manoscritte, datate 24, 26, 28 gennaio, s.d. [ma fine gennaio], 3, 4, 12, 16, 18, 7 marzo 1922; lettere di N. de Corsi a S. Benelli, manoscritte, datate 27 febbraio, 3, 6, 24 marzo 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

²⁰ Cfr. Carlo Chiarandà, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., p. 50. Per la collezione Chiarandà, si vedano G. Lomonaco, *La collezione Chiarandà: un'emblematica raccolta di opere meridionali*, in *Ottocento*, vol. 19, Milano 1990, pp. 51-58; e *Vendita all'asta: raccolta Chiarandà*, Napoli 1938.

²¹ Petriccione firmò in catalogo solo le biografie di Giuseppe Aprea, Arturo Bacio-Terracina, Gaetano Bocchetti, Vincenzo Caprile, Giuseppe Casciaro, Nicola Ciletti, Edgardo Curcio, Nicolas de Corsi, Francesco de Nicola, Giuseppe de Sanctis, Francesco Galante, Vincenzo Irolli, Raffaele Limauro, Raffaele Marino, Vincenzo Migliaro Eugenio Viti, Vincenzo Volpe. Lo scrittore però, come è emerso da una lettera risalente alla fine di gennaio del 1922, compilò anche le biografie (non firmate) di altri artisti napoletani, ovvero Vincenzo La Bella, Saverio Gatto, Francesco De Gregorio, e probabilmente anche di altri. Cfr. *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 7-8, 13, 21, 36, 44-45, 56, 65-66, 76-77, 83, 83-84, 102-103, 116-117, 131, 142, 150, 232, 233. Si veda inoltre la lettera di F. Petriccione a S. Benelli, s.d. [ma fine gennaio 1922], manoscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

di cui però nel regolamento non si faceva alcun cenno. Solo nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” era specificata la presenza di un'apposita commissione, composta ancora una volta da Benelli, insieme a due artisti (uno scultore e un pittore) non fiorentini, ovvero Arturo Dazzi e Nicolas de Corsi. Tale commissione aveva l'incarico di esaminare direttamente le opere negli studi di quegli artisti fiorentini che ne avessero fatto richiesta.

Anche l'istituzione di questa commissione speciale – come si apprende dai verbali del consiglio – aveva destato un acceso dibattito tra gli artisti della Società delle Belle Arti. Infatti, prima dell'approvazione del regolamento, era stato deciso dal consiglio di limitare gli inviti solo agli artisti che non risiedessero a Firenze, i quali, quindi, alla stregua degli emergenti e meno noti, avrebbero dovuto sottoporre le loro opere al giudizio della giuria di accettazione²². Soltanto tre mesi dopo, agli inizi di novembre, era ancora Benelli ad intervenire con decisione nell'organizzazione della mostra. Infatti, nel tentativo di scongiurare una massiccia assenza dall'esposizione di molte importanti personalità artistiche residenti a Firenze, che, secondo il poeta, non si sarebbero sottoposte volentieri al giudizio di una giuria di accettazione²³, Benelli proponeva al consiglio di istituire una commissione speciale per quegli artisti, composta da lui stesso e da due artisti non fiorentini, che avrebbe avuto il compito non di invitare, bensì di visionare ed eventualmente scegliere, direttamente negli studi, le opere di quegli artisti che ne avessero fatto richiesta²⁴. Questa proposta sarebbe stata, infine, accettata dal consiglio e divulgata su «La Nazione» il 6 dicembre 1921, con queste accorate parole di Benelli:

Uno speciale riguardo agli ospiti e la giusta consuetudine di altre città consiglia alla Presidenza della S. di B. A. [Società di Belle Arti] di non invitare ufficialmente nessun artista residente in Firenze, alla prossima Esposizione nazionale d'arte, la “Fiorentina primaveraile”.

La presidenza confida che questo proposito possa esser compreso nel suo buon fine da tutti gli artisti e in particolar modo da coloro che sono ormai invitati in tutte le Esposizioni italiane; e nell'intento di confermare la speranza più viva che numerosi fiorentini vogliano esser presenti con qualche opera loro, per non costringere tutti a subire il giudizio della Giuria, la Presidenza è disposta ad inviare negli studi di coloro che ne faranno richiesta una

²² Cfr. Adunanza del consiglio del 3 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

²³ «Il Presidente ritiene che la questione degli *inviti* agli artisti residenti in Firenze non possa considerarsi definitivamente risolta perché non possiamo rinunciare ai nostri maggiori artisti se questi non intendono, come è molto probabile, sottoporsi al giudizio di una giuria». Cfr. Adunanza del consiglio del 7 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

²⁴ Cfr. *ibid.*

Commissione composta del Presidente e di un Pittore e uno scultore, non residenti in Firenze, la quale sceglierà eventualmente le opere.

Le richieste debbono essere inviate “personalmente” al Presidente della Società di B. A.²⁵

La stessa commissione speciale per gli artisti fiorentini, ma con Alfredo Muller al posto di Sem Benelli²⁶, sarebbe stata impiegata per la selezione delle opere di Roberto Pio Gatteschi, che risulta l'unico caso di un consigliere della Società delle Belle Arti ad esporre alla “Fiorentina Primaveraile”²⁷. Infatti, sebbene la maggior parte dei membri del consiglio direttivo avesse ritenuto inappropriato la presenza in mostra di opere dei consiglieri, Gatteschi aveva voluto esporre alcune sue opere, arrivando addirittura a rassegnare le proprie dimissioni da consigliere²⁸.

Oltre alle varie commissioni, nell'organigramma organizzativo della mostra figurava – già nel regolamento – anche Luigi Bonelli al quale, in qualità di segretario dell'esposizione, era assegnata soprattutto la promozione dell'evento. A due mesi dall'inaugurazione della mostra, però, si rese necessario avvalersi della collaborazione di altre personalità esterne, appositamente stipendiate dalla società, tra cui in particolare il ragioniere Filippo Finocchiaro, che aveva l'incarico di aiutare il segretario artistico – e la cui azione avrebbe lasciato, alla fine, un'impronta decisiva sull'esito della mostra –, e il critico Mario Tinti, a cui era affidata invece la compilazione di alcune biografie di artisti, in prevalenza toscani, per il catalogo²⁹.

²⁵ *Gli artisti fiorentini all'Esposizione primaveraile*, in «La Nazione», 6 dicembre 1921, p. 5.

²⁶ La notizia si deduce da una lettera di Muller a Benelli. Cfr. Lettera di A. Muller a S. Benelli, Firenze febbraio 1922, manoscritta, ASBAF, 74.112, *Gatteschi Roberto Pio*.

²⁷ Un altro consigliere presente nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” è Galileo Chini, di cui però sono ricordate come “opere” esposte in mostra soltanto le decorazioni delle sale del Palazzo delle Esposizioni e l'allestimento della mostra. Cfr. *Galileo Chini*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 50-51.

²⁸ Per le discussioni riguardo all'opportunità dei consiglieri della società di partecipare alla mostra, si vedano le adunanze del consiglio del febbraio 1922. Particolari sulle dimissioni di Gatteschi, invece, si trovano nella lettera dell'artista a Benelli. Cfr. Adunanze del consiglio del 5 e 28 febbraio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*; e lettera di R.P. Gatteschi a S. Benelli, Firenze 22 febbraio 1922, dattiloscritta, ASBAF, 74.112, *Gatteschi Roberto Pio*.

²⁹ Oltre a Bonelli, Finocchiaro e Tinti, fu assunto anche un commesso di nome Ezio Bacconi. Nell'adunanza del 5 febbraio furono stabiliti anche gli stipendi mensili dovuti ai quattro esterni: 800 lire a Finocchiaro, 600 lire a Bonelli e a Tinti, e 500 lire a Bacconi. Cfr. Adunanza del consiglio del 5 febbraio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

2. *Gli artisti scelti e quelli esclusi: un'idea di arte italiana.*

Sebbene molti storici dell'arte, a partire almeno dagli anni Ottanta del secolo scorso, abbiano rilevato la portata storica della “Fiorentina Primavera”, non solo a livello cittadino o regionale, ma anche in ambito nazionale, non sono mancante però difficoltà nel comprenderne le scelte critiche – non certamente così evidenti – ad essa sottese. Un esempio emblematico di questa posizione si ritrova nel fondamentale saggio su «Valori Plastici», pubblicato da Paolo Fossati nel 1981. In un passaggio finale del libro, lo studioso definiva la mostra fiorentina come «caotica e improbabile», imputando in qualche modo, e non senza ragione, la “colpa” di questa mancanza di selezione critica alle «pretese di Benelli»³⁰.

In realtà, grazie ancora una volta al prezioso materiale archivistico della Società delle Belle Arti, e in particolare ai registri delle sedute, si è riusciti a ricostruire non solo i fatti storici e i suoi protagonisti, ma anche gli obiettivi più profondi che gli organizzatori, e in particolare il suo ideatore, Benelli, intendevano riservare alla mostra.

Si è scoperto così che, fin dalle prime riunioni indette dal consiglio della Società delle Belle Arti, durante le varie fasi d'organizzazione della mostra, alcune delle fondamentali tematiche più discusse riguardavano proprio il carattere che l'esposizione fiorentina avrebbe dovuto avere, e, soprattutto, quale idea di arte italiana essa avrebbe dovuto presentare.

In particolare, fin dalla prima adunanza tenuta il 16 gennaio 1921 da presidente neoeletto della Società delle Belle Arti, Sem Benelli aveva ben chiaro che la mostra da lui ideata – che in quella fase, come si è specificato sopra, non aveva ancora la fisionomia della “Fiorentina Primavera” – avrebbe dovuto avere un carattere il più possibile composito, vario, e addirittura “eclettico”³¹, secondo quanto ribadito dallo stesso scrittore anche nelle adunanze successive, nelle quali si andò per gradi precisando quello che sarebbe stato l'aspetto definitivo della mostra³².

L'impegnativo obiettivo auspicato da Benelli, infatti, non era soltanto quello di realizzare una mostra che fosse «la più importante fra quelle che finora sono state

³⁰ P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922, Torino 1981, p. 266.

³¹ L'espressione è usata più volte proprio da Benelli durante le sedute del consiglio. Cfr. Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³² Cfr. Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Il Presidente conferma che l'Esposizione dovrà essere eclettica».

fatte in Italia»³³, ma anche quello di creare un'esposizione che fosse «la manifestazione la più completa dell'arte italiana»³⁴. A tal proposito quindi era indispensabile, secondo lui, che la mostra fiorentina non avesse quel carattere “ufficiale” e “aulico” proprio, ad esempio, della Biennale di Venezia, bensì si presentasse come una manifestazione «giovane e snella», capace di accogliere allo stesso tempo «prove belle di avanguardia e di maestri, opere invitate e gruppi di opere di varie scuole o tendenze»³⁵. Una mostra, quindi, che avrebbe dovuto raccogliere, secondo le intenzioni di Benelli, «le migliori e più rappresentative opere dell'arte italiana contemporanea»³⁶.

L'uso da parte di Benelli e degli altri organizzatori³⁷ dell'espressione “d'avanguardia”³⁸ per descrivere il carattere da loro auspicato per la “Fiorentina Primavera”, contrapposto all'ufficialità della Biennale di Venezia, non deve trarre in inganno sul criterio adottato nella scelta delle opere per la mostra. Infatti, sebbene si intendesse proporre un'esposizione dal carattere eclettico, tale da fornire una rassegna il più possibile completa dell'arte italiana contemporanea, da essa, in realtà, erano escluse tutte quelle espressioni in aperta rottura con la tradizione, oggi riconducibili alla definizione di “avanguardie storiche”, tra cui in particolare il futurismo.

L'esclusione dalla mostra delle espressioni d'avanguardia – che del resto non sorprende in questi anni e in questo contesto culturale – era stata fin dall'inizio sancita da Benelli, il quale, in alcuni discorsi, già ricordati, al consiglio della Società delle Belle Arti, aveva manifestato a più riprese l'intenzione di voler raccogliere in mostra tutte le più significative espressioni artistiche nazionali, a patto però che esse fossero, a suo giudizio, «sincere»³⁹. In particolare, nell'adunanza del 30 novembre 1921, egli aveva affermato di volere comprendere nell'esposizione «le più sincere e migliori manifestazioni di tutte le scuole e di tutte le tendenze»⁴⁰.

Il ricorso da parte di Benelli al concetto di “sincerità”, e di conseguenza di “insincerità”, dell'arte è indicativo del punto di vista critico da cui muoveva lo

³³ Adunanza del consiglio del 23 febbraio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁴ Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁵ Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁶ Adunanza del consiglio del 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁷ Lo stesso concetto è espresso anche da Galileo Chini nell'adunanza del consiglio del 28 giugno 1921. Cfr. Adunanza del consiglio del 28 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁸ Per un approfondimento sull'etimologia del termine “avanguardia”, e sul suo sviluppo nel tempo, si rimanda al saggio di R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

³⁹ Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁴⁰ Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

scrittore. La sincerità di un artista e della sua opera, intesa in primo luogo come qualità morale più che propriamente artistica, era un tema su cui la cultura italiana, sull'esempio di quanto era avvenuto poco prima in Francia, aveva iniziato a discutere specialmente dalla fine del primo decennio del Novecento⁴¹. Rifacendosi probabilmente all'accezione che il pensiero neotradizionalista – nato in Francia sulla scorta del pensiero di Hippolyte Taine e Maurice Denis, e diffusosi poi in Italia, dove aveva trovato uno dei principali interpreti nel critico Ugo Ojetti – aveva dato del termine⁴², Benelli sembrava intendere la sincerità in arte come una prerogativa che nasceva solo dalla comunione profonda tra arte e vita, una qualità fondata sul carattere genuino e spontaneo, libero da intellettualismi, del sentimento umano.

Come conseguenza di questa logica, quindi, i linguaggi d'avanguardia, e in particolare quello futurista – verso cui, come si è detto, Benelli si dimostrò sempre molto critico –, caratterizzati da precisi precetti programmatici, finivano per ricadere nella categoria dell'“insincerità”.

Non a caso nel marzo del 1913 lo stesso Giovanni Papini, allora vicino alle posizioni futuriste, intendendo difendere il movimento di Marinetti dalle accuse mosse dalla critica tradizionalista, sulle pagine della rivista fiorentina «Lacerba» aveva affermato che «la prima accusa che si fa ai futuristi è quella d'*insincerità*»⁴³.

Pochi anni dopo Benedetto Croce, in una sua postilla su «La Critica», avrebbe fornito un giudizio assai severo del futurismo, indicando il movimento non solo come uno dei prodotti dell'impoverimento spirituale del tempo, ma addirittura definendolo come una «cosa estranea all'arte»⁴⁴. E in questi termini il filosofo si sarebbe espresso:

⁴¹ Uno spaccato di questo clima è fornito da Giovanni Papini nell'incipit di un suo articolo dedicato all'argomento, e intitolato proprio *Sincerità*, pubblicato nella prima pagina della rivista «La Voce». Cfr. G. Papini, *Sincerità*, in «La Voce», I, 50, 25 novembre 1909, p. 209: «In questo momento si chiacchiera anche troppo di sincerità. Dico sinceramente... Io son sincero... Bisogna rappresentare sinceramente quel che si sente e si vede... La salvezza sta nella sincerità... – e via di questo passo. In Francia, dove ogni cosa diventa scuola, setta, astrazione, sistema, è scappato fuori anche il Sincerismo, colla sua brava, piccola e animosa rivista vestita di rosso.» La rivista francese a cui allude Papini – in linea su molti aspetti con «La Voce» –, è «Sincérité», fondata da Louis Nazzi nell'ottobre del 1909. Sul significato del concetto di “sincerità” in alcuni testi storico-artistici italiani, principalmente dedicati all'arte del Seicento, editi tra il primo e il secondo decennio del Novecento, riflette anche Fabio Amico in un passaggio di un suo studio del 2010, che è stato utile a questa ricerca. Cfr. F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-59, in particolare le pp. 40-41.

⁴² Sul concetto di “sincerità” in arte, declinato secondo i principali esponenti della linea critica neotradizionalista tra Francia e Italia, da Hippolyte Taine a Maurice Denis fino a Ugo Ojetti, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004, *passim*.

⁴³ G. Papini, *Contro il futurismo*, in «Lacerba», I, 6, 15 marzo 1913, pp. 45-48, p. 45.

⁴⁴ La postilla di Croce si intitola proprio *Il futurismo come cosa estranea all'arte*. Cfr. B. Croce, *Il futurismo come cosa estranea all'arte*, in «La Critica», XVI, 1918, pp. 383-384.

E che cosa è ciò che ormai si vuol comprendere nell'unica parola “futurismo”? Non è già una forma di poesia e d'arte che si possa discutere, o che incontri difficoltà d'intelligenza per la sua novità e pel suo ardimento, o che sia mista di bello e di brutto; ma, addirittura e semplicemente, cosa che non è né poesia né arte⁴⁵.

La stessa netta condanna emessa da Croce nei confronti del movimento futurista sembrava trovare qualche affinità, sebbene muovendo da presupposti diversi, nella linea critica di Benelli. Lo scrittore infatti nonostante, come è noto, avesse per un breve periodo, tra il 1905 e il 1906, condiviso intenti e ideali con Marinetti, durante la congiunta direzione della rivista letteraria «Poesia», anticipatrice per molti aspetti del futurismo, aveva preso però ben presto le distanze da quest'ultimo, verso il quale, con il tempo, e con l'acuirsi delle distanze tra loro, Benelli non avrebbe nascosto il suo disprezzo.

Ma quale fosse l'idea che Benelli aveva di Marinetti e del movimento futurista lo si deduce da un appunto autografo del poeta, scritto nel 1938 in occasione della costituzione della Commissione per la bonifica del libro, promossa dal regime fascista con la proclamazione delle leggi razziali, e costituita da vari accademici e intellettuali italiani, tra cui lo stesso Marinetti.

Sebbene si tratti di un testo intimo, dai tratti cupi e pessimisti, scritto da Benelli nei difficili anni segnati dall'ostracismo perpetuato dal regime nei confronti suoi e della sua opera, esso non è privo di significative indicazioni rivelatrici della visione critica dello scrittore. Infatti, tralasciando alcuni pungenti attacchi sul piano personale, che non ci interessa mettere qui in evidenza, meritano qualche attenzione le accuse di “falsità” rivolte da Benelli a Marinetti, definito dallo scrittore pratese come un «poeta finto pazzo». Questa “falsità” che caratterizza, secondo Benelli, il pensiero, l'opera e persino la vita di Marinetti, avrebbe condotto lo scrittore a quella che forse era per Benelli la sua colpa più grave, ovvero essere stato uno «spregiatore di tutta la bellezza italiana tradizionale», e allo stesso tempo aver condotto «una vita di prepotenza e di scherno per ogni cosa buona e gentile». Di conseguenza anche il futurismo appariva a Benelli nient'altro che una «parola cretina» inventata da Marinetti «per ingannare gli imbecilli, da circa trent'anni»⁴⁶.

⁴⁵ *Ivi*, p. 383.

⁴⁶ Le citazioni sono tratte da un appunto manoscritto non datato, ma risalente al 1938, conservato presso il Fondo Benelli della Biblioteca della Società Economica di Chiavari. Lo scritto è riportato in

L'uso da parte di Benelli di parole dalla connotazione moralmente negativa, quali “falsità”, “scherno”, “inganno”, in riferimento a Marinetti e al futurismo, è un chiaro segnale che per lo scrittore quel movimento d'avanguardia ricadesse tra le espressioni “insincere”, se non addirittura fosse un qualcosa di estraneo all'arte.

Per questo motivo, quindi, il futurismo – che in quegli anni in Toscana, e segnatamente a Firenze, era ridotto ormai ad una piccola compagine⁴⁷ –, come le altre “avanguardie storiche”, non potevano trovare posto nella “Fiorentina Primaveraile”⁴⁸. Del resto, come è noto, si sarebbe dovuto aspettare ancora qualche anno, e precisamente il 1926, affinché una esposizione ufficiale come la Biennale di Venezia ospitasse una mostra di artisti futuristi⁴⁹.

Accertato, quindi, che con l'espressione «prove belle di avanguardia»⁵⁰ riportata in una adunanza del consiglio, Benelli non intendesse riferirsi alle “avanguardie storiche”, quali in primo luogo il futurismo, che infatti non avrebbe trovato posto nell'esposizione, resta da chiarire quale fosse l'esatto significato che il poeta intendesse fornire con quella definizione. A tal proposito, è opportuno ricondurre quell'espressione nell'alveo dell'idea di arte che Benelli voleva che fosse rappresentata in mostra, e che occorre qui definire.

Particolarmente utile a questo scopo è, ancora una volta, ritornare all'intento espresso da Benelli nell'adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, quando, come si è detto, lo scrittore aveva manifestato la volontà di raccogliere in una mostra «tutte le manifestazioni sincere dell'arte [...] tutte rappresentate armonicamente in modo che nel loro insieme esse rappresentino ecletticamente lo sviluppo artistico del momento insieme alle altre che hanno segnato nel passato un periodo storico dell'arte»⁵¹.

S. Antonini, *Sem Benelli: vita di un poeta dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova 2008, p. 24, nota 36.

⁴⁷ Per uno sguardo al movimento futurista in Toscana e a Firenze, specialmente negli anni Venti, si veda *Il Futurismo attraverso la Toscana: architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 25 gennaio-30 aprile 2000), a cura di E. Crispolti, Livorno 2000, p. 98 e *passim*. Per le critiche futuriste alla “Fiorentina Primaveraile”, si rimanda al quarto capitolo della tesi, mentre per la piccola mostra futurista che si tenne a Firenze parallelamente alla Primaveraile, si veda il quinto capitolo.

⁴⁸ Nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” alcuni accenni alle pregresse esperienze futuriste, ma sempre indicate come “superate”, si ritrovano nelle biografie di Baccio Maria Bacci, Carlo Cainelli, Carlo Carrà, Primo Conti, Leonardo Dudreville, Ugo Giannattasio.

⁴⁹ Sulla partecipazione dei futuristi alla Biennale di Venezia del 1926, cfr. G. Bianchi, *1926: la prima volta dei Futuristi alla Biennale; strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in «Venezia arti», XVII-XVIII, 2003-2004 (2006), pp. 119-134.

⁵⁰ Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁵¹ Adunanza del consiglio del 16 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

Legato al concetto di “sincerità” in arte – di cui sopra è stato chiarito il particolare significato che esso assumeva per Benelli –, è quello altrettanto indicativo di “armonia”, che, come si intuisce dal contesto in cui esso è inserito, è utilizzato con il significato di concordia, e delinea quindi una consonanza di intenti tra espressioni artistiche simili per grado di “sincerità”, ma diverse per stile ed epoca.

Rimanendo fedele a quel principio di unità delle arti, proposto fin dai suoi primi contributi critici pubblicati – come si è detto – alla fine dell'Ottocento, Benelli intendeva presentare alla “Fiorentina Primaverile” una rassegna artistica composta sia da espressioni di arti maggiori che da esempi di arti decorative, con lo scopo di mostrare al pubblico un'idea di arte italiana contemporanea che non fosse in aperto contrasto con la tradizione nazionale, bensì, al contrario, che fosse in rapporto di continuità o comunque in un vitale e armonico dialogo con essa. E il dialogo con il passato per Benelli si compiva essenzialmente nella riscoperta da parte degli artisti contemporanei di quella “sapienza artigianale”, fatta prevalentemente di conoscenza del mestiere, che era stata, secondo lo scrittore, da sempre la caratteristica distintiva della tradizione artistica italiana.

L'esposizione si rifaceva al principio secondo il quale la tradizione italiana era eminentemente regionale: un'idea all'epoca assai diffusa in ambito neotradizionalista. L'allestimento per scuole regionali era in quegli anni condiviso, oltre che dalle esposizioni ufficiali, come la Biennale di Venezia, che lo impiegava dal 1901, specialmente dal critico Ugo Ojetti, amico di Benelli fin dall'inizio del secolo, con il quale lo scrittore sembrava condividere allora molte posizioni riguardanti le questioni artistiche⁵². Non è un caso, infatti, che, negli stessi anni in cui veniva organizzata la “Fiorentina Primaverile”, Ojetti avesse utilizzato l'allestimento regionalistico, accostando tra loro artisti di varie generazioni, in alcune imprese espositive o museali da lui curate, come per esempio la mostra “Arte italiana contemporanea” realizzata alla Galleria Pesaro di Milano del 1921, e la costituzione del Museo d'Arte Italiana di Lima, allestito tra il 1921 e il 1922⁵³.

⁵² Un'ulteriore conferma del rapporto di amicizia intercorso, per almeno vent'anni, dagli inizi del Novecento alla metà degli anni Venti, tra Ojetti e Benelli, si ritrova nella corrispondenza conservata nell'archivio romano del critico. Cfr. GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 2: Corrispondenti: Letterati e politici, fasc. Benelli Sem.

⁵³ Il concetto di tradizione italiana come tradizione regionale, teorizzato dal critico fin dall'inizio del Novecento, si trova espresso in U. Ojetti, *Prefazione*, in *Arte italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1921), con note biografiche compilate da V. Bucci, Milano 1921, pp. 4-8. Sul ruolo avuto da Ojetti nella mostra alla Galleria Pesaro e nell'allestimento del

Alla stessa idea era ispirata, quindi, anche la mostra “Fiorentina Primaverile”, la quale intendeva fornire una sorta di mappatura dell'arte nazionale, attraverso la rappresentazione delle varie scuole regionali, accostando per ognuna di esse i maestri dalla formazione ottocentesca, in molti casi all'epoca ancora viventi e attivi, con gli artisti, spesso allievi di quest'ultimi, della nuova generazione.

Il confronto proposto tra le varie generazioni di artisti voleva però mettere in luce soprattutto i lavori dei più giovani, i cui linguaggi espressivi, benché tutti ritenuti rispondenti al principio di “sincerità” e di “armonia” con la tradizione, potevano risultare tra loro molto diversi. Infatti erano proposte in mostra sia le ricerche dei giovani artisti ancora fortemente dipendenti e continuatori della tradizione ottocentesca (si pensi in particolare alla selezione degli artisti napoletani di varie generazioni), sia le opere di quei giovani sperimentatori (si vedano in primo luogo gli artisti appartenenti al gruppo di «Valori Plastici», ma anche, tra gli altri, alcuni giovani toscani) che, pur non rinnegando la tradizione, avevano provato ad aggiornare il proprio linguaggio.

È, quindi, in riferimento a quest'ultima tipologia di opere create da giovani artisti sperimentatori, ma sempre in linea con la tradizione nazionale, che va probabilmente riferita l'espressione “d'avanguardia”⁵⁴, utilizzata da Benelli in un'adunanza del consiglio in cui si andava definendo quali artisti avrebbero dovuto esporre in mostra. Un'ulteriore conferma di questa ipotesi deriva dal contesto in cui quell'espressione è inserita dallo scrittore, il quale parlava, come si è detto sopra, di «prove belle di avanguardia»⁵⁵. Proprio il concetto di “bellezza”, direttamente collegato, secondo il pensiero di Benelli, alle idee di “sincerità” e di “armonia”, non poteva che essere associato a un'espressione artistica in linea con la tradizione.

Per realizzare questo impegnativo programma espositivo, sarebbe stato necessario un accurato lavoro di selezione degli artisti e delle loro opere, portato avanti secondo un comune ideale artistico condiviso dalle varie giurie e commissioni organizzatrici

Museo di Lima, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 225-229.

⁵⁴ È da segnalare che nel catalogo della “Fiorentina Primaverile” l'espressione “avanguardia” era associata in riferimento all'opera o all'ambiente artistico di Fausto Agnelli, Leonetta Cecchi-Pieraccini, Deiva De Angelis e Silvio Pucci. Per la partecipazione, in passato, a mostre “d'avanguardia” erano invece ricordati Primo Conti e Gabriella Orefice. Infine, nella biografia di Alfredo Muller, si accennava all'interesse dell'artista per i “movimenti d'avanguardia” dell'arte francese, identificabili con la pittura impressionista e post-impressionista.

⁵⁵ Cfr. Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

della mostra⁵⁶. La scelta degli artisti era prevista, come si è detto, secondo due modalità tra loro coordinate: in primo luogo attraverso una mirata politica degli inviti rivolta agli artisti, a cui seguiva, armonicamente, un accurato lavoro di selezione compiuto dalle giurie di accettazione sulle opere degli artisti che avessero fatto richiesta di partecipazione.

2.1. Gli artisti invitati: la politica degli inviti.

Sebbene fosse stato più volte ribadito durante le sedute del consiglio che la “Fiorentina Primavera” sarebbe dovuta essere il risultato dell’armonica ed equilibrata unione delle opere di artisti invitati e di artisti selezionati, agli organizzatori era altresì ben chiaro che, per ottenere il successo della mostra, era necessario prima di tutto che quest’ultima ospitasse le più rappresentative e importanti espressioni degli artisti al tempo celebri e riconosciuti dal pubblico⁵⁷. A tale scopo si era convenuto di coinvolgere per primi nell’esposizione, attraverso una mirata politica degli inviti, proprio gli artisti più noti e affermati, in particolare tutti coloro che ricoprivano importanti ruoli istituzionali, come, per esempio, i direttori e gli insegnanti di Istituti e Accademie di Belle Arti, per i quali, contrariamente a quanto avveniva per coloro che non erano invitati, era previsto che potessero esporre anche opere già presentate in mostre precedenti⁵⁸.

La pragmatica necessità di riservare, in primo luogo, una speciale attenzione alla selezione degli artisti invitati, rispetto agli altri, era chiaramente affermato da tutto il consiglio della Società delle Belle Arti nell’adunanza del 4 ottobre 1921:

⁵⁶ L’ideale aspirazione a una comune volontà artistica che permettesse di far agire armonicamente tutte le varie personalità facenti parte dell’organizzazione della mostra, si ritrovava, per esempio, nelle parole espresse da Benelli al consiglio il 30 novembre 1921. Scriveva Benelli: «Il Consiglio, del resto, è un tutto organico. Ha discusso ed ha deliberato. Ha pure tracciato le direttive che la commissione presidenziale deve seguire e quello che essa farà sarà, per conseguenza, fatto dal Consiglio». Cfr. Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁵⁷ Si legga, per esempio, quanto affermato da Galileo Chini nell’adunanza del consiglio del 16 marzo 1921: «Ma soprattutto egli dice è necessario garantirsi fino da ora quel nucleo di opere artistiche che garantiscono il successo e l’interesse dell’Esposizione». Cfr. Adunanza del consiglio del 16 marzo 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁵⁸ Questa regola venne stabilita ancor prima che la mostra prendesse la fisionomia della “Fiorentina Primavera”. È interessante leggere le motivazioni collegate a questo provvedimento, esplicitamente riportate in un’adunanza del consiglio della società il 23 febbraio 1921: «viene approvato il concetto di accettare da parte degli invitati anche opere che abbiano figurato in altre Esposizioni perché con ciò è facilitato il modo di raccogliere maggior numero di opere di grande valore che possano accrescere l’interesse del pubblico e degli artisti». Cfr. Adunanza del consiglio del 23 febbraio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

Si conviene da tutti i componenti del Consiglio che il maggior numero delle opere degne di una grande Esposizione non possano [sic] pervenire che mediante il risultato degli inviti e che il lavoro delle Giurie di accettazione diventa perciò completamente armonico di quella che sarà stato precedentemente compiuto dalla Commissione o dalle Commissioni incaricate di scegliere le opere negli studi degli artisti delle diverse città d'Italia⁵⁹.

Essendo – come si è detto – il fine della mostra quello di mettere in dialogo artisti diversi per età e linguaggi espressivi, gli inviti non erano riservati solo ai maestri più noti, bensì, secondo l'esplicita volontà di Benelli, erano rivolti anche a quei «giovani che si fossero affermati in qualsiasi maniera e liberamente nel nostro campo dell'arte»⁶⁰.

Con lo scopo di informare e possibilmente coinvolgere nella mostra gli artisti più importanti e affermati, si provvedeva, tra il luglio e il settembre del 1921⁶¹, a diffondere la notizia dell'organizzazione dell'esposizione fiorentina attraverso la stampa, ma anche attraverso la corrispondenza diretta, ingaggiata dai maggiori esponenti della Società delle Belle Arti, ovvero in particolare Benelli⁶², Sabatini e Chini, con artisti e rappresentanti dei maggiori sodalizi artistici italiani, tra cui il Circolo Artistico Politecnico di Napoli, la Famiglia Artistica Ligure di Genova, e il Circolo degli Artisti di Torino.

Questo capillare lavoro di “propaganda” nei vari centri artistici d'Italia avrebbe preparato il terreno alla visita degli studi che, nei mesi successivi, sarebbe stata compiuta dalla commissione degli inviti presieduta da Benelli⁶³. Quest'ultimo in particolare, da quanto risulta dai documenti, si dedicò personalmente a questa immane operazione di cernita delle opere degli artisti, senza badare al risparmio delle

⁵⁹ Adunanza del consiglio del 4 ottobre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁶⁰ Adunanza del consiglio del 17 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁶¹ Cfr. Adunanze del consiglio del 22 luglio e 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁶² Cfr. Adunanza del consiglio del 30 novembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Gli artisti maggiori di tutta Italia hanno accolto con grande simpatia l'appello che egli [Benelli] ha loro indirizzato.»

⁶³ La visita degli studi degli artisti da parte della commissione avvenne nell'inverno tra il 1921 e il 1922, probabilmente in un periodo compreso tra il mese di dicembre e il gennaio successivo. Dal registro delle adunanze del consiglio risulta che al 19 gennaio 1922 il viaggio nei vari centri d'Italia, previsto dalla commissione degli inviti, doveva essere concluso o in procinto di concludersi, perché in quella data Benelli era chiamato a riferire al consiglio sui risultati ottenuti dal viaggio. Cfr. Adunanza del consiglio del 19 gennaio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*: «Il Presidente riferisce al Consiglio sul viaggio compiuto dalla Commissione Presidenziale per la raccolta di opere nei diversi centri d'Italia, e rileva l'importanza eccezionale dei risultati ottenuti sia per quantità quanto per valore di opere: “Le accoglienze che ovunque abbiamo incontrato, sono state di viva simpatia e di grande aspettativa. La propaganda evidentemente incomincia a funzionare”».

proprie energie fisiche e persino economiche⁶⁴.

Alla fine il numero degli artisti invitati alla “Fiorentina Primavera” sarebbe risultato di gran lunga superiore – con una proporzione di circa quattro su cinque – rispetto a quello degli artisti selezionati dalle giurie di accettazione⁶⁵.

Inoltre, dalle ricerche effettuate, è emerso che, oltre a quegli artisti che effettivamente esposero in mostra come ospiti, anche altri ricevettero l'invito da parte della commissione, ma per vari motivi non poterono partecipare. Molti nomi degli artisti invitati che non vollero o non poterono partecipare all'esposizione sono stati recuperati attraverso lo studio dei materiali archivistici, in particolare quelli conservati presso la Società delle Belle Arti di Firenze, documenti che hanno permesso così di far luce su aspetti fino ad ora rimasti ignoti. In molti casi è emerso, tra l'altro, il motivo che indusse gli artisti a declinare l'invito.

Tra le personalità più significative che rientrano in questa categoria, è Mario Bacchelli, pittore bolognese, nonché critico d'arte per riviste come «La Ronda», «La Raccolta» e «Valori Plastici», e fratello del più noto scrittore Riccardo⁶⁶. Da una lettera ritrovata, è emerso che l'artista era stato invitato direttamente da Arturo Dazzi, il quale aveva scelto anche tre quadri del pittore da presentare in mostra, ovvero: *Il sonno*; *Ritratto del Dr. Cesare Tumedei*; *Natura morta*⁶⁷. Nonostante il pittore non abbia partecipato alla mostra fiorentina come espositore, egli la visitò e, nel ruolo di critico, presentò anche una recensione della mostra pubblicata su «La Ronda»⁶⁸.

Invitato da Benelli fu, invece, il pittore e incisore toscano Lionello Balestrieri, direttore all'epoca del Reale Istituto Artistico Industriale di Napoli. Attraverso tre lettere, conservate nel fascicolo relativo all'artista presso l'Archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, si è potuto dedurre alcune notizie relative all'intera

⁶⁴ Il 20 marzo 1922 Rodolfo Sabatini propose al consiglio della Società delle Belle Arti, che accettò, di conferire a Benelli la somma di 25000 lire a titolo di parziale indennità per le spese da quest'ultimo affrontate per l'organizzazione della “Fiorentina Primavera”. Cfr. Adunanza del consiglio del 20 marzo 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁶⁵ Dalla comparazione di tutti i documenti archivistici, è stato possibile accertare che su poco più di trecento espositori, ben duecentotrentanove erano invitati.

⁶⁶ Per una visione generale dell'attività pittorica e critica di Mario Bacchelli, si veda P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., *passim*.

⁶⁷ Per quanto riguarda le opere, nella lettera sono fornite anche le misure: *Il sonno* (70x60 cm); *Ritratto del Dr. Cesare Tumedei* (50x50 cm); *Natura morta* (40x30 cm). Nonostante l'invito, però, il pittore fu escluso dall'esposizione, perché la sua domanda giunse in ritardo alla segreteria della “Fiorentina Primavera”, Cfr. Lettera di M. Bacchelli a “Chiarissimo Signore” [segreteria della “Fiorentina Primavera”], Bologna, 15 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 72.8, *Artisti diversi che hanno fatto domanda di ammissione con ritardo*.

⁶⁸ M.B. [M. Bacchelli], *I segni più recenti*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 271-274.

vicenda. In particolare dalla prima lettera (del 14 gennaio 1922) si apprende che Balestrieri avrebbe voluto esporre a Firenze settanta stampe e il quadro intitolato *La leggenda di Glauco*, che, da quanto sembra di capire, non era in quel momento ancora ultimato. Proprio l'accento a quel dipinto risulta molto interessante perché essa fu una delle opere che segnò il periodo di avvicinamento dell'artista al futurismo, che si sarebbe concluso definitivamente solo verso il 1929. Nelle altre due lettere si fa riferimento alla possibilità di esporre in mostra anche una selezione di opere d'arte applicata degli allievi della scuola presso la quale egli era allora direttore; proposta che però non avrebbe trovato seguito⁶⁹.

Assai significativa è la defezione di Leonardo Bistolfi, il grande scultore torinese, maestro dello stile liberty in Italia tra Ottocento e Novecento, a cui Benelli, come si apprende da due lettere dell'artista – anch'esse conservate presso l'archivio della società – aveva richiesto con insistenza la partecipazione alla mostra fiorentina. Inoltre, sempre dalle lettere, si viene a sapere che il poeta aveva scelto anche un'opera dell'artista (un marmo recente, di cui però non è specificato il titolo), che, a suo avviso, avrebbe dovuto assolutamente figurare in mostra. Proprio l'impossibilità di ultimare in tempo per l'esposizione questa ed altre opere recenti fu forse la causa della rinuncia da parte dello scultore all'invito di Benelli⁷⁰. L'assenza delle opere di Bistolfi dalla “Fiorentina Primavera” sarebbe stata però in parte colmata con la pubblicazione, nel catalogo della mostra, di un testo critico dello scultore sul pittore Lorenzo Viani, scritto in occasione di una personale tenuta da quest'ultimo a Lucca nel 1921⁷¹.

Un'altra assenza rilevante è quella di Adolfo De Carolis, pittore e incisore, di cui Benelli, che lo aveva conosciuto a Firenze agli inizi del Novecento, apprezzava specialmente lo stile decorativo, in equilibrio tra antico e moderno⁷². Da una lettera conservata presso il fondo archivistico dell'artista a Roma, si apprende che il poeta

⁶⁹ Il motivo della mancata partecipazione del pittore alla mostra era dovuto a questioni di salute, infatti nell'ultima lettera, datata 20 marzo, il pittore affermava di essere impossibilitato a partecipare all'esposizione perché l'influenza non gli aveva permesso di lavorare. Inoltre, egli riferiva che nemmeno i suoi allievi avrebbero partecipato alla mostra fiorentina per mancanza di fondi. Cfr. Lettere di L. Balestrieri a S. Benelli, manoscritte, datate 14, 21 gennaio, e 20 marzo 1922, ASBAF, 73.26, *Balestrieri Leonello*.

⁷⁰ Cfr. Lettere di L. Bistolfi a “Mio Carissimo” [S. Benelli], manoscritte, Torino 22 gennaio e 9 febbraio 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

⁷¹ Cfr. L. Bistolfi, *Lorenzo Viani*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 226-228.

⁷² Cfr. S. Benelli, *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, Firenze 1901, pp. 152-153, p. 153: «il De-Carolis possiede tanto gusto di disegno e di colore da rimanere fra i migliori che trattano la decorazione in Italia, con sentimenti nuovi, avendo studiato sugli antichi.»

aveva invitato personalmente De Carolis a prendere parte all'esposizione fiorentina⁷³, ma, per motivi a noi ignoti, egli non figurò tra i partecipanti.

Assai rilevante è l'assenza in mostra di Felice Carena, il pittore nato a Torino nel 1879, ma dal 1906 residente a Roma, il quale proprio in quegli anni, che precedevano il trasferimento a Firenze dove dal 1924 egli avrebbe insegnato all'Accademia di Belle Arti, avrebbe iniziato a godere di un forte e precoce successo, divenendo in breve tempo uno dei principali artisti riconosciuti ufficialmente in Italia. Un documento ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti, relativo alla concessione per gli espositori di tariffe speciali per i trasporti ferroviari, dimostrerebbe che l'artista era stato invitato alla "Fiorentina Primaveraile"⁷⁴, ma per motivi al momento ignoti non espose⁷⁵, partecipando invece con successo alla Biennale di Venezia di quell'anno, dove propose *La Quiete*, un dipinto importante per il successivo percorso dell'artista che manifestava proprio in quell'opera il suo interesse per la composizione e la riscoperta della pittura del Cinquecento e del Seicento⁷⁶.

Per quanto riguarda gli artisti più giovani, è sicuramente significativa la rinuncia a partecipare alla mostra da parte di Achille Funi, pittore di origini ferraresi, all'epoca poco più che trentenne, che, come è noto, sarebbe stato di lì a poco, uno dei principali protagonisti del "Novecento", un gruppo in principio composto da sette artisti (oltre a Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi), fondato a Milano alla fine del 1922, con l'appoggio critico di Margherita Sarfatti, e l'avallo del gallerista Lino Pesaro.

Alcuni aspetti relativi alla vicenda della mancata partecipazione di Funi alla mostra fiorentina, finora inediti, si possono dedurre da una breve lettera dell'artista,

⁷³ Cfr. Lettera di S. Benelli a A. De Carolis, Firenze, novembre 1921, dattiloscritta, GN, *Fondo Adolfo De Carolis*. Lettera consultabile sul sito Partage Plus- Art Nouveau: liberty.beniculturali.it.

⁷⁴ Cfr. Documento relativo alla concessioni speciali ferroviarie intestato a "Felice Carena, espositore", datato 25 gennaio 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

⁷⁵ Da una lettera inedita di Carlo Tridenti a Sem Benelli si deduce che, in data 3 febbraio 1922, non era ancora stato chiarito se Carena avrebbe esposto alla "Fiorentina Primaveraile". Cfr. C. Tridenti a S. Benelli, Roma 3 febbraio 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*: «[...] Carena (questi esporrà, poi?)».

⁷⁶ Per la fortuna del dipinto nel percorso dell'artista si veda quello che ne scrisse Ojetti su «Dedalo» nel 1923: «In questo quadro Felice Carena ha davvero finalmente intraveduto la sua "quiete". V'è quella pienezza e ricchezza, anzi abbondanza nel tema e nella fattura che è propria della pittura ad olio dal sommo del Cinquecento in avanti. Tra tanti bozzetti distesi a quadro e le tante sbilenche astruserie delle esposizioni d'adesso, ci si trova finalmente davanti a un pittore che ha saputo limpidamente e felicemente e italianamente esprimere, disegnando e dipingendo, tutto quel che si proponeva di dire». Cfr. U. Ojetti, *Il pittore Felice Carena*, in «Dedalo», III, vol. III, 1922-1923, pp. 649-669, p. 660.

datata 18 marzo 1922, e conservata presso l'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze. In questo documento Funi si scusava con gli organizzatori della mostra – ma è probabile che si rivolgesse direttamente a Benelli – di non poter accogliere l'invito rivoltogli ad esporre alla “Fiorentina Primavera”, perché non era riuscito ad ultimare alcuni lavori, che presumibilmente aveva pensato – o addirittura concordato direttamente con la commissione, come era usanza – di presentare a Firenze, a causa della recente scomparsa della madre, a cui era seguito un periodo di indisposizione⁷⁷. In ogni caso queste difficoltà personali non avrebbero impedito all'artista di partecipare alla Biennale di Venezia di quell'anno, dove avrebbe presentato due importanti opere recenti, e che sarebbero state quasi delle “icone” dello stile di “Novecento”, come *La terra* e *Maternità*, entrambe del 1921.

L'invito ad esporre rivolto dalla commissione della “Fiorentina Primavera” ad un artista giovane come Funi, all'epoca relativamente poco noto a livello ufficiale – la sua prima partecipazione ad una mostra istituzionale italiana risale soltanto all'anno precedente, quando aveva esposto alla “Prima Biennale Romana” –, può essere letto come un segno evidente dell'interesse che le ultime opere dell'artista avevano suscitato negli organizzatori della mostra, e probabilmente proprio nello stesso Benelli. Infatti lo scrittore avrebbe potuto trovare particolarmente significative, e in qualche modo in linea con la sua visione artistica, le recenti ricerche pittoriche dell'artista ferrarese che, dopo essersi definitivamente allontanato dalla giovanile stagione di vicinanza al futurismo, seppur nell'accezione “moderata” promossa dal gruppo di “Nuove Tendenze”, si dimostrava allora interessato a una nuova figurazione, basata sulla sintesi plastica: una pittura, quindi, che intendeva porre in un equilibrato dialogo compositivo lo sguardo sulla natura e i rimandi al Rinascimento italiano. Questa ricerca di una sorta di “classicità moderna”⁷⁸, portata avanti nelle opere di Funi fin dal 1919, sarebbe stata una caratteristica comune, seppure con declinazioni diverse, a tutti gli esponenti di “Novecento”.

Non è un caso, quindi, che alla “Fiorentina Primavera” esposero, come invitati, altri due artisti che sarebbero stati fondatori della prima compagine sarfattiana, ovvero Anselmo Bucci – al quale, come è noto, si deve anche l'invenzione del nome

⁷⁷ Cfr. Lettera di A. Funi a “Preg. Signore” [S. Benelli?], Milano 18 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 72.8, *Artisti diversi che hanno fatto domanda di ammissione con ritardo*.

⁷⁸ Il concetto di “classicità moderna” in riferimento alle ricerche artistiche del “Novecento italiano” si trova espresso da Elena Pontiggia, in vari studi sull'argomento, tra cui E. Pontiggia, *Alle origini del Novecento italiano (1919-1923)*, in *Il Novecento Italiano*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2003, pp. 157-175, in particolare, pp. 162-163.

del gruppo “Novecento” – e l'amico Leonardo Dudreville. I due pittori, che sarebbero stati presenti, ognuno con due opere, anche alla Biennale veneziana di quell'anno, presentarono a Firenze, non senza aver superato qualche difficoltà⁷⁹, tre dipinti ciascuno: *L'Odeon* [fig. 86], *Lo spasimo* e *Le orchidee* (Bucci); *Un caduto* [fig. 87], *Riviera e Paese* (Dudreville).

Di entrambi gli artisti nelle biografie pubblicate in catalogo – ciascuna delle quali era una rielaborazione o riproposizione, più o meno esplicita, di quelle compilate da Vincenzo Bucci, critico del «Corriere della Sera», per la mostra “Arte italiana contemporanea” organizzata da Ugo Ojetti alla galleria milanese di Lino Pesaro tra l'ottobre e il novembre del 1921⁸⁰ – si evidenziava il “classicismo” della loro ultima produzione artistica. Di Bucci, in particolare, si metteva in luce la svolta avvenuta intono al 1920, quando il pittore, dopo aver abbandonato la maniera “impressionista” appresa durante il suo lungo soggiorno parigino, si era avvicinato «allo spirito e alla forma dell'arte italiana»⁸¹. Per quanto riguarda Dudreville, invece, si riportava in catalogo quello che veniva definito il nuovo “credo” dell'artista, ovvero: «idee chiare, chiaramente espresse»⁸². Queste parole erano la base “teorica” che avevano costituito il nuovo corso del pittore verso la riappropriazione di un linguaggio “realista”, di cui il dipinto *Un caduto*, realizzato nel 1919 – non a caso fortemente voluto in mostra a

⁷⁹ Come si legge dal materiale archivistico, in particolare dal carteggio, conservato nelle cartelline dei due artisti nell'Archivio della Società delle Belle Arti, la partecipazione dei due pittori alla mostra fu a rischio fino a poche settimane prima dell'inaugurazione. Mentre per Bucci il motivo dell'incertezza della sua partecipazione alla mostra fu una indisposizione, che costrinse la società a concedergli una proroga per l'invio delle opere (eseguito infine dalla sorella Emilia), per Dudreville, invece, furono altre ragioni, non meglio specificate, che lo indussero in un primo momento addirittura a rinunciare ad esporre. L'insistenza degli organizzatori, e soprattutto il fatto che la sua opera *Un caduto* del 1919 fosse già stata pubblicata in catalogo, costrinsero Dudreville a mutare la sua volontà e a spedire in tutta fretta tre opere, tra cui il dipinto riprodotto. Per Bucci si vedano: lettera di E. Bucci a “Egregio Signore” [Segreteria della “Fiorentina Primaveraile”], Milano 4 marzo 1922, manoscritta; telegramma di L. Dudreville a S. Benelli, 28 [febbraio?] 1922; scheda di notificazione delle opere di A. Bucci, 18 febbraio 1922, ASBAF, 73.88, *Bucci Anselmo*. Per Dudreville cfr. lettera di L. Dudreville a S. Benelli, Milano 19 marzo 1922, manoscritta; lettera di L. Dudreville alla Segreteria della “Fiorentina Primaveraile”, s.d. [22 marzo 1922], manoscritta; telegramma di L. Dudreville alla Segreteria della “Fiorentina Primaveraile”, 21 [marzo] 1922; telegramma di L. Dudreville, con timbro “22 III 22”; bozza di lettera o telegramma della Segreteria della “Fiorentina Primaveraile”[?] a L. Dudreville, s.d. [ma post 19 marzo 1922], manoscritta; scheda di notificazione delle opere di L. Dudreville, 22 marzo 1922, ASBAF, 74.66, *Dudreville Leonardo*.

⁸⁰ L'autore delle due biografie pubblicate nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” è indicato esplicitamente solo in quella di Dudreville, ma non in quella di Bucci. Infatti, solo alla fine della biografia di Dudreville è riportata tra parentesi la frase «Da un profilo di Vincenzo Bucci». In ogni caso l'identificazione di Vincenzo Bucci come l'autore della scheda del quasi omonimo Anselmo Bucci è stata possibile tramite una comparazione con il catalogo della mostra del 1921, da cui, seppur con qualche differenza, la derivazione appare evidente. Cfr. *Arte italiana contemporanea* cit.

⁸¹ *Anselmo Bucci*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 31-32, p. 31.

⁸² *Leonardo Dudreville*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., p. 91.

Firenze dagli organizzatori e riprodotto in catalogo⁸³ –, rappresentava il punto di svolta, dopo la «scarlattina futurista»⁸⁴, ovvero la partecipazione al già ricordato gruppo “Nuove Tendenze”, tra le cui fila aveva trovato posto anche Funi.

Dal carteggio ritrovato, inoltre, sembra di poter cogliere una particolare attenzione da parte di Benelli soprattutto per i dipinti di Dudreville. L'artista, infatti, in una lettera, lo ringraziava per la «gentile insistenza» nell'invito ad esporre e il «paterno interessamento»⁸⁵ verso le sue opere.

Degli altri artisti di “Novecento”, ovvero Malerba, Marussig, Oppi e Sironi, che non esposero a Firenze, non è stato possibile accertare se furono invitati o meno, perché nell'archivio della Società delle Belle Arti non sono stati ritrovati documenti in proposito.

In ogni caso è da segnalare la presenza in mostra, con il dipinto *Paesaggio umbro*, del giovane Alberto Saliotti, anch'egli invitato⁸⁶, che sarebbe stato una delle personalità più importanti nella fase successiva della compagine sarfattiana, ovvero in quello che sarebbe stato definito come il “Novecento italiano”.

Per quanto riguarda gli artisti allora residenti a Firenze, è sicuramente significativa l'assenza dalla mostra di alcune importanti personalità, tra cui in particolare Antonio Maraini, Romano Romanelli, Oscar Ghiglia e Ardengo Soffici, le cui opere recenti, per affinità con i propositi degli organizzatori, avrebbero potuto trovare tranquillamente posto nell'esposizione. Ancora una volta il materiale archivistico della “Fiorentina Primavera” ha permesso di ampliare le conoscenze

⁸³ Come è stato già accennato nella nota 79, in un primo momento Dudreville aveva espresso la volontà di rinunciare ad esporre alla mostra fiorentina, ma l'insistenza degli organizzatori, e soprattutto il fatto che il suo dipinto *Un caduto* fosse già stato pubblicato in catalogo, lo avevano convinto a cambiare idea. L'importanza che quel dipinto aveva per la mostra fiorentina, si intuisce da una bozza di lettera (o telegramma) inviata probabilmente dalla segreteria della “Fiorentina Primavera” a Dudreville, in cui si legge: «Bisogna che mandate subito almeno quadro raffigurante uomo caduto già comparso catalogo stampato dopo vostro invio fotografia accettiamo rifarvi spese trasporto spedite subito per evitare danno enorme morale materiale». Come si è detto, dopo aver letto queste parole, Dudreville avrebbe inviato tre dipinti tra cui *Un caduto*. Cfr. Bozza di lettera o telegramma della Segreteria della “Fiorentina Primavera”[?] a L. Dudreville, s.d. [ma post 19 marzo 1922], manoscritta, ASBAF, 74.66, *Dudreville Leonardo*; e riproduzione del dipinto *Un caduto* in *La Fiorentina Primavera* cit.

⁸⁴ *Leonardo Dudreville*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 91.

⁸⁵ Lettera di L. Dudreville a S. Benelli, Milano 19 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 74.66, *Dudreville Leonardo*.

⁸⁶ La presenza di Saliotti in mostra era stata avallata, come si legge da una lettera inedita, da Giuseppe Graziosi. Cfr. Lettera di G. Graziosi a G. Chini, Milano, 4 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 74.134, *Graziosi Giuseppe*: «Ho visto oggi un quadro del pittore Saliotti, il quale è stato indirizzato a me da Sem Benelli e Andreotti perché io lo giudicassi degno della Primavera. Io ho dato il mio parere favorevole perché è veramente una buona cosa. Ti prego di fargli un po' di posto perché egli pure possa figurare nella mostra fiorentina.»

sull'argomento e, per alcuni di loro, è stato possibile trovare traccia – finora inedita – di un tentativo di partecipazione, o almeno di interessamento alla mostra, a cui però, per motivi spesso ignoti, alla fine non esposero.

È questo il caso di Antonio Maraini il quale, dopo aver fatto richiesta di visita allo studio⁸⁷, e probabilmente aver avuto selezionate dalla commissione alcune opere⁸⁸, inspiegabilmente non fu presente in mostra. Simili sono anche i casi di Raffaello e del figlio Romano Romanelli, che sebbene avessero fatto insieme richiesta di visita allo studio⁸⁹, non esposero.

Ignoto è il motivo dell'assenza di Oscar Ghiglia, artista livornese, ma residente a Firenze dagli inizi del secolo, tra in più rilevanti della scena toscana del tempo. Le opere di Ghiglia di quegli anni, di una sintesi e un nitore “pierfrancescani”⁹⁰, debitrice della lezione del suo maestro Fattori, filtrato attraverso il colorismo puro di ascendenza cézanniana, avrebbero potuto trovare rispondenza nelle ricerche compiute allora da molti artisti toscani presenti in mostra. Non a caso, infatti, un mal informato Paolieri, il giorno precedente l'inaugurazione della mostra, avrebbe cercato invano, tra le sale, le opere di Ghiglia⁹¹.

Per quanto riguarda, infine, la significativa assenza dalla mostra di Ardengo Soffici, non sono stati ritrovati in archivio documenti che testimonino alcun tipo di contatto tra il pittore e gli organizzatori. Ma non è un fatto che stupisce. Infatti l'assenza di Soffici dalla mostra fiorentina trova una plausibile spiegazione nel percorso stesso, artistico e umano, che l'artista stava allora compiendo. Come è noto il primo dopoguerra rappresenta per il pittore un momento di intensa riflessione e ripensamento introspettivo sul significato dell'arte. Per questo motivo egli è portato a rifuggire dalle grandi mostre, che chiama sarcasticamente le «fiere della bellezza», preferendo dedicarsi a esposizioni personali o a partecipare a piccole collettive tra artisti amici⁹².

⁸⁷ Cfr. Lettera di A. Maraini al Presidente della “Fiorentina Primavera” [Sem Benelli], Firenze 12 gennaio 1922, manoscritta, ASBAF, 75.7, *Maraini Antonio*.

⁸⁸ Sul retro della lettera di Maraini a Benelli, datata 12 gennaio 1922, ritrovata in archivio, risulta il seguente appunto a lapis: «Bacio / Bambino svenuto / Gruppo di famiglia / 10 disegni». È probabile che quelle indicate fossero le opere selezionate dalla commissione per la mostra. Cfr. *ibid*.

⁸⁹ Cfr. Lettera di Raffaello Romanelli al Presidente della Società delle Belle Arti [Sem Benelli], s.d., manoscritta, ASBAF, 75.141, *Romanelli Raffaello*.

⁹⁰ Era stato Ojetti, fin dal 1908, a riconoscere un'affinità ideale tra Ghiglia e Piero della Francesca. Si veda a tal proposito G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit. p. 157.

⁹¹ F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina d'Arte Moderna. Uno sguardo fugace alle sale*, in «La Nazione», 7 aprile 1922, p. 3: «Poche cose ha esposto mi dicono anche il fortissimo pittore livornese Oscar Ghiglia di cui ci sarebbe piaciuta una saletta personale, ma ancora non erano state collocate, perché no le ho viste».

⁹² Su questo periodo di Ardengo Soffici, che coincide con il suo avvicinamento al clima di «Valori

2.2. Le scelte della giuria di accettazione: gli artisti selezionati e gli esclusi.

Sebbene il compito svolto dalle giurie di accettazione fosse ritenuto dagli organizzatori della mostra subordinato, e in qualche modo secondario – come si è visto – a quello della commissione degli inviti⁹³, è innegabile che anch'esso avesse per loro un ruolo rilevante nella riuscita finale dell'esposizione.

A tutti i componenti della giuria di accettazione – composta, come si è detto, da due commissioni indipendenti: una eletta dagli artisti non invitati, e l'altra dal consiglio direttivo della Società delle Belle Arti – era richiesto, infatti, di esprimere una valutazione rigorosa e severa su ognuna delle opere (solitamente non più di due) presentate da artisti per lo più giovani o meno affermati. Ma, oltre a ciò – come era stato specificato nell'adunanza del 4 ottobre 1921 – era necessario che il lavoro di selezione degli artisti compiuto dalla giuria di accettazione fosse «completamente armonico»⁹⁴ con quello svolto in precedenza dalla commissione degli inviti. Una comune volontà artistica, condivisa armoniosamente tra le varie personalità organizzatrici della mostra, era stata, come si è detto sopra, l'ideale aspirazione di Benelli durante le fasi di preparazione della “Fiorentina Primavera”. Questo principio, però, non avrebbe trovato sempre completa rispondenza nelle scelte compiute per l'allestimento della mostra.

In ogni caso, seppur con le dovute specificità e differenze, era possibile individuare alcuni tratti comuni a molti dei dieci componenti della giuria di accettazione, caratteristiche che potevano far pensare ad una linea culturale condivisa tra gli artisti.

Per prima cosa quasi tutti gli artisti (ad esclusione di Nicolas De Corsi) – nella maggior parte dei casi nati tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento – erano fiorentini o toscani almeno di formazione: ciò significava che, solitamente, essi avevano trascorso un periodo d'alunnato, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con il vecchio maestro Fattori o con altri artisti macchiaioli e post-

Plastici», si veda L. Cavallo, *Ardengo Soffici e Valori Plastici. La corrispondenza di Mario Broglio*, in *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998, pp. 113-136. La citazione è ripresa da una lettera di Soffici a Carrà, del 30 novembre 1919, riportata nel testo di Cavallo a p. 121.

⁹³ Cfr. Adunanza del consiglio del 4 ottobre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁹⁴ *Ibid.*

macchiaioli. Oltre alla formazione, condivisa almeno da Andreotti, Muller, Tommasi e Graziosi, molti dei componenti della giuria erano accomunati dall'interesse, passato o allora ancora vivo, per la pittura di Cézanne, interpretata, secondo una lettura critica diffusa a Firenze a partire dalla fine del primo decennio del Novecento, e poi rafforzatasi durante gli anni Venti, come sintesi costruttiva della realtà rappresentata, ma allo stesso tempo ammirata per valori prettamente tecnici come l'uso di colori luminosi e vibranti⁹⁵.

Questa specificità culturale degli artisti toscani presenti in prevalenza nella giuria di accettazione doveva apparire particolarmente evidente a chi proveniva da un ambiente artistico differente.

È significativo, a tal proposito, riportare qui alcuni brani di una lettera inviata da Federico Petriccione a Sem Benelli il 18 febbraio 1922. Lo scrittore e critico napoletano, che, come si è detto, era stato incaricato da Benelli di curare, insieme al barone Chiarandà, la sezione degli artisti partenopei per la “Fiorentina Primavera”, si rivolgeva al poeta in primo luogo per suggerirgli i nomi di due giovani pittori napoletani per la mostra, Domenico De Vanna e Nicola Fabbri, le cui opere, sebbene a suo avviso degne di attenzione, e anzi rappresentative della nuova stagione artistica napoletana, proprio per la diversità di cultura di cui erano rappresentanti, avrebbero potuto risultare incomprese dalla giuria di accettazione e per questo escluse dall'esposizione. E così si esprimeva Petriccione:

Ma ora sento il dovere di scriverle di urgenza, poiché mi arriva una comunicazione di De Corsi riguardante la severità della giuria di accettazione fiorentina.

Sulla valentia [sic] di De Corsi a saper prendere le difese dei suoi colleghi napoletani io faccio poco affidamento.

De Corsi è troppo cortese e diplomatico per poter essere efficace. E mi dicono che i signori giudici fiorentini si mostrano unilaterali ed eccessivamente Cezanniani e Matissiani.

È necessario dunque che io insista in particolar modo perché le giurie non scartino, trattando alla stregua di dilettanti di nessun valore, due pittori di sicure doti e di bella e schietta sensibilità, onestamente e puramente moderni: cioè Nicola Fabbri e Domenico De

⁹⁵ Sulla fortuna dell'opera di Cézanne a Firenze, si rimanda a *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano 2007. Particolarmente utili per la ricostruzione delle letture critiche dell'opera di Cézanne nel periodo trattato, sono i saggi di R. Campana, *I “toscani” e Cézanne: percorsi*, in *Cézanne a Firenze* cit., pp. 183-199; e G. De Lorenzi, *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in *Cézanne a Firenze* cit., pp. 239-255.

Vanna, i nomi dei quali ebbi già a segnalare.⁹⁶

Al di là della questione relativa alla partecipazione dei due giovani artisti napoletani – dei quali sarebbe stata selezionata ed esposta, per ciascuno, solo un'opera delle due presentate da entrambi⁹⁷ –, la lettera di Petriccione è una testimonianza utile per ricostruire le caratteristiche comuni alla giuria di accettazione, le cui scelte, insieme con la politica degli inviti, sarebbero state alla base della fisionomia che avrebbe avuto alla fine la “Fiorentina Primavera”.

In primo luogo il critico napoletano rendeva palese – come si è visto – la differenza culturale tra l'ambiente artistico da cui proveniva, particolarmente conservativo e ancora legato a una tradizione di matrice tardo-ottocentesca, e le inclinazioni più aggiornate, a suo avviso eccessivamente “cézanniane” e “matissiane”, dei giudici toscani.

Colpisce particolarmente il parallelismo proposto tra Cézanne e Matisse con cui il critico partenopeo tentava di riassumere le tendenze degli artisti toscani della giuria: un parallelismo artistico che, se non casuale, forse merita qualche precisazione.

Infatti, mentre il riferimento a Cézanne, filtrato attraverso l'influsso della tradizione macchiaiolo, era indubbiamente e consapevolmente presente – come si è detto – nelle ricerche di molti artisti toscani facenti parte della giuria (e non solo), lo stesso non si poteva dire di Matisse, la cui opera, come è stato osservato⁹⁸, ancora agli inizi degli anni Venti era scarsamente, e solo in parte, nota in Italia, dove infatti – anche a causa di questa conoscenza frammentaria – non godeva di fortuna critica.

In particolare tutto il fondamentale periodo *fauve* dell'artista francese non sarebbe stato conosciuto dal pubblico italiano, escluse alcune rare eccezioni⁹⁹, prima degli anni Cinquanta, momento a cui risalgono i primi tentativi di una comprensione critica più equilibrata del percorso artistico di Matisse.

⁹⁶ Lettera di F. Petriccione a S. Benelli, Napoli, 18 febbraio 1922, manoscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

⁹⁷ Alla “Fiorentina Primavera” Domenico De Vanna espose il dipinto *Notte chiara*, mentre Nicola Fabbricatore il pastello intitolato *Studio*. Dal materiale archivistico si apprende che ognuno degli artisti aveva presentato due opere alla giuria di accettazione, la quale però aveva scelto per l'esposizione solo un'opera per ciascuno. Le opere escluse furono: il dipinto intitolato *Ricordi* di De Vanna, e il pastello *La città sul fiume* di Fabbricatore.

⁹⁸ Per una visione generale sull'argomento si rimanda a G. Di Natale, *La (s)fortuna di Matisse in Italia, 1910-1954*, in *Matisse la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 febbraio-15 giugno 2014), a cura di I. Monod-Fontaine, Ferrara 2014, pp. 67-85.

⁹⁹ Un'indagine sulla diffusione del fauvismo in Toscana nel Novecento è stata proposta nella mostra *L'officina del colore. Diffusione del “fauvisme” in Toscana*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 23 settembre-29 ottobre 2000), a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pi) 2000.

Non stupisce perciò che nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” solo Alberto Savinio menzioni Matisse, in particolare come riferimento diretto per l'opera di Cipriano Efisio Oppo¹⁰⁰, pittore che esponeva insieme al gruppo di «Valori Plastici». In effetti Oppo aveva potuto vedere da vicino alcune tele dell'artista francese alle Secessioni romane del 1913 e del 1914, a cui anch'egli aveva esposto, rimanendone particolarmente colpito¹⁰¹.

Alla luce di ciò è forse ipotizzabile che Petriccione, facendo riferimento al binomio Cézanne-Matisse, pensasse ad un linguaggio artistico sostanzialmente condiviso dai due pittori secondo le modalità tipiche del rapporto maestro-allievo. In questa ottica, quindi, il critico napoletano farebbe riferimento specialmente alle opere del giovane Matisse, il quale, come è noto, agli inizi del Novecento, aveva elaborato un linguaggio fortemente debitore della lezione del maestro di Aix. Del resto fin dalla “Prima mostra dell'Impressionismo”, allestita nei locali del Lyceum a Firenze nel 1910, Soffici aveva interpretato Matisse, di cui era esposta un'opera del 1901 appartenente allo studioso americano Bernard Berenson, come un erede dell'impressionismo¹⁰². Inoltre il parallelismo tra le opere di Cézanne e quelle di Matisse, già proposto dalla critica italiana, aveva trovato un'ulteriore occasione di confronto nell'ultima Biennale di Venezia del 1920, dove accanto all'ampia retrospettiva dedicata a Cézanne, figuravano anche due tele di Matisse: una più recente, intitolata *Il tè in giardino*, del 1919, e l'altra, intitolata *Carmelina*, più datata, risalente al 1903. Quest'ultima tela in particolare, raffigurante una modella nuda nello studio dell'artista, mostrava chiaramente, nella sintetica e allo stesso tempo solida resa del corpo della donna, un forte debito del giovane Matisse verso le ricerche pittoriche cézanniane.

Un altro aspetto interessante attribuito da Petriccione alla giuria di accettazione della mostra è la “severità”. In effetti, attraverso lo studio e il confronto dei documenti ritrovati nell'Archivio della Società delle Belle Arti, è stato possibile stabilire che solo una piccola parte degli artisti fu selezionata dalla giuria per la mostra, con un rapporto di uno su quattro. Inoltre è significativo rilevare che di

¹⁰⁰ Cfr. A. Savinio, *Cipriano Efisio Oppo*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 164-165, p. 165.

¹⁰¹ Anche l'amico Emilio Cecchi, in un articolo sul numero di «Dedalo» del 1927-28, avrebbe ricordato la pittura degli esordi di Oppo come intrisa di «un certo influsso matissiano». Cfr. E. Cecchi, *Il pittore Cipriano Efisio Oppo*, in «Dedalo», VIII, vol. III, 1927-1928, pp. 696-717, pp. 698-699.

¹⁰² Cfr. A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze* (maggio 1910), poi in Id., *Scoperte e massacri* (1919), ed. cons., Firenze 1976, pp. 86-97, p. 96.

questi artisti selezionati, che in totale furono circa sessantadue, più della metà erano toscani¹⁰³.

Come si è detto i componenti della giuria di accettazione erano invitati ad esprimere un parere netto – “ammesso” o “scartato” oppure semplicemente “sì” o “no”¹⁰⁴ – su ognuna delle opere presentate dagli artisti che non erano invitati alla mostra.

La selezione delle opere, compiuta separatamente dalle due commissioni, avvenne nei giorni 14 e 15 febbraio 1922, presso i locali del Reale Istituto di Belle Arti di Firenze, dove, in due sale, le opere erano state allestite e numerate progressivamente. Al termine della selezione le due commissioni provvidero a stilare una propria lista delle opere ammesse. Infine, per risolvere i casi riguardanti quelle opere che non presentavano concordia di giudizio, fu indetto, per la mattina del 16 febbraio, un nuovo esame delle opere condotto congiuntamente dalle due commissioni¹⁰⁵.

Ancora una volta lo studio del materiale archivistico ha permesso di recuperare molti dei nomi di quegli artisti che non furono ammessi o che per altri motivi non furono in grado di partecipare all'esposizione, permettendo così di far luce su un aspetto della mostra finora inedito.

Tra gli artisti esclusi, oltre ad alcune personalità minori o non particolarmente significative – ma il cui elenco potrebbe essere un utile strumento, per esempio, ai fini di un'analisi sociologica del contesto artistico italiano agli inizi degli anni Venti¹⁰⁶

¹⁰³ Attraverso la riunione e in seguito la comparazione dei vari materiali ritrovati in archivio relativi alla partecipazione degli artisti alla mostra, si è cercato di capire e, quando è stato possibile, distinguere gli artisti invitati dagli altri. In base a questo studio è emerso che circa duecentosessantacinque artisti provarono a partecipare all'esposizione, e di questi, prendendo come riferimento il catalogo della mostra, solo sessantadue furono selezionati. Inoltre, è interessante anche la provenienza degli artisti selezionati: ventinove erano i fiorentini, otto i toscani non fiorentini e solo venticinque quelli provenienti da altre regioni italiane. Il numero dei toscani si fa ancora più impressionante se si esamina la provenienza degli artisti esclusi: novantasette i fiorentini, ventitré i toscani, ottantacinque gli altri. Sono numeri che dimostrano come all'appello avessero risposto soprattutto toscani. Non sconvolge, insomma, il rapporto tra toscani e non toscani: sia sul fronte degli accettati che degli esclusi la proporzione è simile.

¹⁰⁴ È probabilmente questo il significato delle lettere “A” e “S” riportate accanto ai nomi degli artisti non invitati, spesso per ogni opera indicata solo con un numero progressivo, presenti in un elenco stilato dalla commissione di accettazione eletta dagli artisti. Nei verbali compilati dalla commissione eletta dal consiglio della Società delle Belle Arti, invece, appare accanto ad ogni nome, e spesso per ogni opera indicata con un numero, solo la scritta “sì” o “no”. Cfr. ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹⁰⁵ Tutti i verbali delle giurie e i risultati delle selezioni sono conservati nella cartella intitolata *Verbali delle Giurie*. Vedi nota precedente.

¹⁰⁶ Per questo motivo si è deciso di riportare in appendice un elenco, il più dettagliato possibile, sugli artisti che hanno avuto un contatto, sia come espositori sia come non espositori, con la “Fiorentina Primaveraile”.

–, si ritrovano talvolta anche alcune personalità più rilevanti – o che di lì a poco lo sarebbero diventate –, di cui fino ad ora non era noto il loro tentativo di partecipazione alla “Fiorentina Primavera”. Nella maggior parte dei casi esso rappresenta un “incidente di percorso” accaduto nella prima giovinezza (e per questo opportunamente rimosso dalle biografie), ma per alcuni esso fu il primo “sfortunato” tentativo di esordio in una mostra ufficiale.

Per quanto riguarda gli esclusi è da segnalare il caso interessante, e fino ad ora non noto, di Francesco Messina, artista all'epoca poco più che ventenne, essendo nato a Linguaglossa, in Sicilia, nel dicembre del 1900¹⁰⁷.

Da quello che è stato possibile ricostruire dal materiale archivistico ritrovato, Messina aveva sottoposto alla giuria di accettazione della “Fiorentina Primavera” – sollecitandone con una certa apprensione il responso¹⁰⁸ – due piccole sculture in cera bianca, intitolate *Annunciazione* e *Il Cristo*¹⁰⁹. Le opere, nonostante le parole accorate rivolte a Benelli da Carlo Panseri¹¹⁰ – scrittore e giornalista del «Secolo XIX», nonché amico dell'artista –, furono entrambe escluse dai commissari della giuria di accettazione, tra cui però è da segnalare la posizione di Andreotti, che giudicò favorevolmente ambedue le sculture¹¹¹.

¹⁰⁷ È da segnalare che nella cedola allegata alla scheda di notificazione, compilata dall'artista il 19 dicembre 1921, Messina affermava di essere nato a Genova, città in cui la famiglia si era trasferita quando lui era ancora un neonato. Cfr. Cedola della scheda di notificazione delle opere di F. Messina, ASBAF, 75.36, *Messina Francesco*.

¹⁰⁸ Da una lettera di Messina alla segreteria della mostra, del 29 gennaio 1922, sembra di percepire l'apprensione dell'artista per il responso della giuria. Scriveva infatti lo scultore: «Desidero sapere, con la più viva preghiera, se ciò significa l'accettazione assoluta delle opere, avendole da tempo inviate». Cfr. Lettera di F. Messina alla Segreteria della “Fiorentina Primavera”, Genova 29 gennaio 1922, manoscritta, ASBAF, 75.36, *Messina Francesco*.

¹⁰⁹ Dettagli importanti sulle due sculture, ovvero titolo, materiale, dimensioni e prezzo, si ricavano dalla scheda di notificazione. *L'Annunciazione*, che misura 50x40x20 cm, ha un prezzo di 3500 lire; mentre *Il Cristo*, della dimensione di 45x30x20 cm, ha una stima di 3000 lire. Da una lettera dell'artista, inoltre, sappiamo che le opere furono spedite il 17 gennaio 1922. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di F. Messina; e lettera di F. Messina alla Segreteria della “Fiorentina Primavera”, Genova 17 gennaio 1922, manoscritta, ASBAF, 75.36, *Messina Francesco*.

¹¹⁰ In una lettera datata 19 gennaio 1922, Carlo Panseri si era rivolto a Benelli con queste parole: «il mio giovane amico Francesco Messina ha inviato alla Società di Belle Arti due suoi lavori che io ti raccomando vivamente. Il Messina è un giovane che va incoraggiato del resto tu vedrai le opere che certamente dovranno piacerti». Cfr. Lettera di C. Panseri a S. Benelli, Genova 19 gennaio 1922, dattiloscritta, ASBAF, 75.36, *Messina Francesco*.

¹¹¹ Dai verbali è emerso che la commissione eletta dal consiglio direttivo della Società delle Belle Arti si esprime negativamente su entrambe le opere di Messina, ma non è noto il giudizio dei singoli commissari. La commissione eletta dagli artisti – nel cui verbale, tra l'altro, è riportato il giudizio di ogni giudice – accolse invece favorevolmente solo una delle opere notificate (la numero 331), mentre scartò l'altra (la numero 330). Dai verbali emerge che solo Andreotti si esprime positivamente sulle due opere, mentre Ceccarelli le respinse entrambe. La differenza di giudizio sui lavori di Messina, indusse i dieci commissari ad esaminare nuovamente le opere dello scultore il 16 febbraio, riunione in cui fu deciso a maggioranza l'esclusione delle due sculture dalla mostra. Cfr. Verbali delle giurie,

Le due opere pensate da Messina per la “Fiorentina Primaveraile” facevano parte di una serie di sculture – caratterizzate da uno stile tardo-simbolista, in linea con certe soluzioni stilizzate e anti-naturalistiche di Wildt – in gran parte perdute, o addirittura distrutte dallo stesso artista, ma di cui rimangono riproduzioni fotografiche storiche, attraverso le quali è possibile tentare una loro identificazione¹¹². Mentre la prima opera, *l'Annunciazione* [fig. 25], è riconosciuta con certezza, sulla seconda sembrano essere due le scelte probabili: il *Cristo nel sepolcro* [fig. 26] o, più presumibilmente, una testa intitolata *Cristo morto* [fig. 27].

Nel caso si trattasse di quest'ultima scultura, come le misure riportate nella scheda di notificazione potrebbero far pensare, l'esclusione dell'opera dalla mostra fiorentina si rivelerebbe clamorosa, perché proprio quell'opera sarebbe stata accettata ed esposta, pochi mesi dopo, alla Biennale di Venezia del 1922, inaugurando in questo modo l'assidua partecipazione dell'artista alla rassegna veneziana. In quella occasione, inoltre, come avrebbe ricordato in seguito lo stesso autore nella sua autobiografia intitolata *Poveri giorni*, lo stesso Adolfo Wildt – scultore allora particolarmente ammirato dal giovane Messina –, che aveva una sala personale all'esposizione veneziana, nonché a quella fiorentina, si complimentò con l'autore proprio per questa sua scultura¹¹³.

Un'altra esclusione rilevante, e fino ad ora ignota, riguarda il pittore Carlo Sbisà. Nato a Trieste nel 1899, l'artista si era trasferito nel 1919 a Firenze, dove si era legato in amicizia con Giannino Marchig, un altro artista triestino, maggiore di lui di due anni, che in questi anni rappresentava per il giovane una vera e propria guida spirituale. A Firenze Sbisà aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti e, parallelamente, la Scuola libera del nudo e quella dell'acquaforte¹¹⁴.

Come si apprende dalla scheda di notificazione, Sbisà aveva presentato alla giuria di accettazione della “Fiorentina Primaveraile” due opere: un ritratto ad olio e un

ASBAF, 72.23, *Verballi delle Giurie*.

¹¹² Le opere, pubblicate in un articolo di Vittorio Guerriero sulla rivista genovese «La Superba» nel febbraio 1922, sono ripubblicate in L. Ughetto, *La voce dei tempi. Il giovane Francesco Messina nei primi anni Venti*, in *Francesco Messina: sculture, disegni e poesie, 1916-1993*, catalogo della mostra (Genova, Stazione marittima di Ponte dei Mille e Palazzo Ducale, 24 novembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di M.T. Orengo e F. Ragazzi, Milano 2002, pp. 25-34, in particolare pp. 28-30.

¹¹³ Nell'autobiografia l'autore non fa alcun accenno al suo tentativo di partecipazione alla “Fiorentina Primaveraile”. Cfr. F. Messina, *Poveri giorni*, Milano 1974.

¹¹⁴ Sulla presenza di Sbisà a Firenze, si veda S. Ragionieri, *Sbisà a Firenze*, in *Carlo Sbisà: “ai quadri miei non dan libero passo”*, atti del convegno di studi (Trieste, Palazzo Economo, Salone Piemontese, 22-23 maggio 2014), a cura di L. Caburlotto e M. De Grassi, Trieste 2014, pp. 97-144.

disegno¹¹⁵, che però non furono accettate¹¹⁶. Attraverso i dati che si ricavano dai documenti archivistici (soggetto, misure ed epoca) è possibile identificare ragionevolmente il dipinto proposto da Sbisà per la mostra con una delle prime opere di ampio respiro da lui realizzate, ovvero *La signora con la veletta* [fig. 28], ultimato nell'ottobre del 1921. Per il disegno, invece, gli elementi in nostro possesso non sono sufficienti per tentare un'identificazione.

In ogni caso il tentativo di partecipazione di Sbisà alla “Fiorentina Primavera” anticipa di qualche mese l'esordio espositivo dell'artista sia come disegnatore e incisore che come pittore, esordio che si pone in due momenti diversi del 1922. Infatti egli prese parte per la prima volta alla Biennale di Venezia proprio quell'anno, esponendo un ritratto a puntasecca, mentre in dicembre presentò al Concorso Stibbert a Firenze il dipinto *Donna distesa*, un'opera che, come rilevato anche dalla stampa dell'epoca, dipendeva fortemente dal quadro intitolato *Nudo disteso* che Marchig, insieme ad altri quattro dipinti e alcune opere grafiche¹¹⁷, aveva esposto proprio alla “Fiorentina Primavera”¹¹⁸.

¹¹⁵ Alcuni dettagli sulle opere presentate da Sbisà, si ricavano dalla scheda di notificazione e dalla ricevuta relativa alla presa di consegna delle opere da parte della Società delle Belle Arti. In particolare il ritratto risulta essere un dipinto ad olio, dalle misure di 70x80 cm, e dal prezzo di 1000 lire; mentre il disegno, delle dimensioni di 40x50 cm, è stimato per 200 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di C. Sbisà, 13 dicembre 1921, ASBAF, 75.165, *Sbisà Carlo*; e ricevuta n. 6, datata 31 gennaio 1922, ASBAF, 72.16, *Ricevute di tasse rimborsate*.

¹¹⁶ Dai verbali della giuria di accettazione risulta che la commissione eletta dal consiglio della società avesse accettato entrambe le opere di Sbisà (la n. 89 e la n. 90) con quattro giudizi favorevoli e uno contrario per ognuna. Nel resoconto finale, però, solo l'opera n. 89 (probabilmente il ritratto) di Sbisà è riportata come scelta. Per quanto riguarda la commissione degli artisti, invece, dai verbali emerge che essa aveva espresso un giudizio favorevole solo sull'opera n. 90, scartando l'altra. Sempre dai verbali risulta che solo l'architetto Raffaello Brizzi aveva giudicato favorevolmente le due opere. Questa netta differenza di giudizio sui lavori di Sbisà indusse i commissari ad esaminare nuovamente le opere, ma, come era successo anche per Messina, nella nuova riunione fu deciso a maggioranza di non ammettere in mostra entrambe le opere di Sbisà. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹¹⁷ Nella scheda di notificazione, compilata da Marchig il 28 febbraio 1922, i dipinti erano così indicati: *Donna nuda*, 125x 216 cm (10.000 lire); *La Brisighellina*, 124x154 cm (8.000 lire); *Fanciulla*, 80x80 cm (4.500 lire); *Ritratto di un armatore*, 115x125 cm (invendibile); *Vecchio cocchiere*, 104x125 cm (8.000 lire). Inoltre comparivano anche alcune opere grafiche: *Crocifissione*, acquaforte, 70x75 cm (400 lire); due cornici con acqueforti, intitolate rispettivamente: *Venezia*, *Giromonte*, *Ritratto*, *Ritratto*, 55x100 cm (300 lire, ciascuna); e due cornici con litografie intitolate: *Impressioni litografiche*, 45x120 cm (200 lire, ciascuna). È da rilevare che le opere grafiche non sono indicate nel catalogo della mostra, in cui compaiono solo i dipinti. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Marchig, 28 febbraio 1922, ASBAF, 75.10, *Marchig Giannino*; e *Giannino Marchig*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 140-141.

¹¹⁸ Cfr. Cip [Cipriano Giachetti], *Il Concorso per il Premio Stibbert*, in «Il Nuovo della Sera», 19 dicembre 1922: «Risente della sua maniera, anche nell'uso e nell'abuso dei toni più bassi Carlo Sbisà nella sua *Donna giacente* che ricorda alla lontana il bel quadro esposto da Marchig alla Primavera», citato in S. Ragionieri, *Sbisà a Firenze* cit., p. 142, nota 24.

Significativo è anche il caso dell'esclusione di Ernesto Michahelles, giovane artista eclettico – era nato a Firenze nel 1893¹¹⁹ –, che, con il nome d'arte Thayaht, nell'estate del 1920 si era fatto conoscere dal pubblico per l'invenzione della tuta, un indumento rivoluzionario progettato insieme al fratello minore Ruggero Alfredo, in arte Ram. Quando Thayaht inviava le sue opere alla giuria della “Fiorentina Primavera”, egli si muoveva nello spirito della cosiddetta *Art Déco*¹²⁰, un gusto più che uno stile – come ha affermato Rossana Bossaglia¹²¹ – che l'artista avrebbe mantenuto fino al 1929, quando aderì ufficialmente al futurismo, sebbene mantenendo una sua certa specificità¹²².

Dai documenti archivistici ritrovati, è emerso che Thayaht aveva sottoposto all'attenzione della giuria due piccole terrecotte metallizzate: *La gran dama* (o *Bautta*) [fig. 29], e *La sentinella*¹²³ [fig. 30], che però furono entrambe escluse dalle due commissioni già alla prima verifica¹²⁴.

Sebbene non sia possibile risalire al giudizio espresso da ogni singolo commissario, è assai probabile che il motivo dell'esclusione delle opere di Thayaht risiedesse principalmente nella loro forma assai semplificata e apparentemente non figurativa; aspetto, quest'ultimo, che l'artista stesso aveva messo in evidenza, indicando chiaramente nella scheda di notificazione i suoi lavori come «statuette astratte»¹²⁵. Inoltre, le sculture di Thayaht, come del resto avveniva solitamente

¹¹⁹ È da segnalare che nella cedola unita alla scheda di notificazione l'artista aveva dichiarato di essere nato a Firenze nell'agosto del 1898, anno in cui era nato, invece, nel mese di maggio, il fratello Ram. Cfr. Cedola della scheda di notificazione delle opere di E.H. Michahelles (Thayaht), 9 gennaio 1922, ASBAF, 75.37, *Michahelles Ernest H. (Thayaht)*

¹²⁰ Sostenitore dell'appartenenza di Thayaht all'ambito artistico Déco almeno fino al 1929, è in particolare Mauro Pratesi. Cfr. M. Pratesi, *Thayaht e Ram: un'idea universale di bellezza*, in *Futurismo e Bon Ton. I fratelli Thayaht e Ram*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 16 giugno-18 settembre 2005), a cura di M. Pratesi, Firenze 2005, pp. 19-57.

¹²¹ Cfr. R. Bossaglia, *L'Art Déco in Italia*, in *Art Déco in Italia*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico, 7 dicembre 2003-13 aprile 2004), a cura di R. Bossaglia e A. Fiz, Milano 2003, p. 11.

¹²² A tal proposito è da ricordare che Daniela Fonti ha definito Thayaht un «futurista irregolare». Cfr. *Thayaht futurista irregolare*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno-11 settembre 2005), a cura di D. Fonti, Milano 2005.

¹²³ I dettagli sui titoli, misure e costo delle opere si ricavano dalla scheda di notificazione, compilata dall'artista il 9 gennaio 1922. Da questo documento *La sentinella*, di 30 (altezza)x20x6 cm, risulta avere un prezzo di 800 lire; mentre *La Grande Dame*, di 16x10x8 cm, ha un prezzo di 400 lire. Il materiale di cui erano formate le sculture, invece, è indicato solo in una ricevuta del 5 febbraio. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di E.H. Michahelles (Thayaht), 9 gennaio 1922, ASBAF, 75.37, *Michahelles Ernest H. (Thayaht)*; e ricevuta di C. Bacconi, 5 febbraio 1922, ASBAF, 72.16, *Ricevute di tasse rimborsate*.

¹²⁴ Per quanto riguarda Thayaht, nei verbali non sono riportati i giudizi dei singoli componenti della commissione. L'esclusione però si deduce dall'assenza delle due opere nel documento di sintesi. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹²⁵ Scheda di notificazione delle opere di E.H. Michahelles (Thayaht), 9 gennaio 1922, ASBAF, 75.37, *Michahelles Ernest H. (Thayaht)*.

nell'ambito dell'*Art Déco*, univano in un connubio originale istanze più tradizionaliste con formule che, seppur “addomesticate”, rinviavano esplicitamente alla plastica futurista – sebbene si possano leggere anche rimandi alle ricerche scultorio-pittoriche di Archipenko, presente tra l'altro con una importante personale alla Biennale di Venezia del 1920 –, avanguardia che, come si è detto, non rientrava tra le proposte di arte “sincera” che Benelli voleva presentare in mostra.

In ogni caso, la conoscenza del tentativo di partecipazione di Thayaht all'esposizione fiorentina¹²⁶ permette da una parte di confermare che queste “sculture astratte” erano state concepite dall'artista già prima del 1921, dall'altra permettono di retrodatare di almeno un anno l'intenzione dell'artista di presentare in mostra queste opere, le quali infatti furono ufficialmente esposte per la prima volta alla Mostra d'arte decorativa di Monza nel 1923.

Assai rilevante è inoltre il caso – anch'esso finora sconosciuto – dell'esclusione dalla mostra di Giovanni Colacicchi¹²⁷ – nato ad Anagni nel 1900, ma in quegli anni già residente a Firenze –, la cui scoperta ha permesso di rendere noto un inedito tentativo di debutto artistico del pittore.

Secondo i verbali redatti dalle due commissioni della giuria di accettazione, il giovanissimo Colacicchi, che qui si presentava ancora con il doppio cognome Colacicchi Caetani, aveva provato a partecipare alla mostra con due opere, di cui purtroppo non sono fornite indicazioni per una loro identificazione¹²⁸. Ciò che è certo è che le due opere furono subito scartate dalle commissioni, e addirittura quella eletta dagli artisti espresse all'unanimità un parere negativo su entrambe le opere¹²⁹.

Al di là dell'episodio, che testimonia comunque di un artista ancora nel pieno della sua formazione – che egli stava compiendo allora presso il pittore Francesco

¹²⁶ Alla luce di questa scoperta, anche alcuni accenni fatti dall'artista nelle sue lettere relativamente alla necessità di essere a Firenze nella primavera del 1922, in occasione della “Fiorentina Primavera”, acquistano adesso un nuovo significato, ovvero non tanto una generica volontà di visitare la mostra, dove tra l'altro esponeva il fratello Ram, bensì l'eventualità, allora ancora possibile, di partecipare come espositore. Si veda in particolare la lettera di Thayaht a Marion Foltz (direttrice pubblicitaria della ditta americana Wanamacker), datata 9 gennaio 1922, pubblicata in *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, a cura di A. Scappini, Milano 2005, n. 14, pp. 194-196.

¹²⁷ Per il punto sulle ultime ricerche riguardanti la figura di Colacicchi si rimanda a *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 18 aprile-19 ottobre 2014), a cura di M. Ruffini, S. Ragionieri, Firenze 2014, e in particolare al saggio di S. Ragionieri, *Giovanni Colacicchi e il sogno della pittura*, in *ivi*, pp. 19-46.

¹²⁸ Il nome di Colacicchi Caetani si ritrova solo nei verbali delle due commissioni, ma in archivio non sono stati ritrovati altri documenti riferibili all'artista. Le due opere dell'artista sono indicate soltanto con i numeri 173 e 174.

¹²⁹ Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

Franchetti, presente in mostra con un dipinto –, questa notizia è molto importante, perché fornisce una chiara indicazione sulla personalità di Colacicchi in un momento in cui egli era ancora indeciso tra la carriera letteraria e quella pittorica. Inoltre con questo tentativo di partecipazione – probabilmente incoraggiato dal maestro Franchetti –, sebbene non concluso positivamente, si anticipava di ben due anni la sua volontà di esporre le proprie opere in una mostra; infatti il suo debutto artistico ufficiale sarebbe avvenuto solo nel 1924 al Premio Ussi di Firenze.

Simile al caso di Colacicchi si pone anche l'inedito tentativo di debutto espositivo del giovane Atanasio Soldati, pittore e architetto nato a Parma nel 1896, che dagli anni Trenta sarebbe diventato uno dei più importanti esponenti dell'astrattismo in Italia.

Dal materiale archivistico ritrovato, risulta che l'artista, da poco diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Parma in disegno architettonico con Giuseppe Mancini¹³⁰ – l'architetto “ciclopico” particolarmente apprezzato da Benelli, e che dal 1912 insegnava in quella accademia – aveva richiesto di partecipare alla mostra¹³¹, e a tale scopo, nel dicembre del 1921, aveva inviato alla segreteria della “Fiorentina Primaveraile” la scheda di notificazione, in cui erano riportate le opere che egli avrebbe voluto sottoporre alla giuria. Si trattava di due acquarelli, non identificati, ma probabilmente simili ad altri di soggetto paesaggistico realizzati negli stessi anni, intitolati rispettivamente *Dal mio studio* e *Vecchie case di montagna*¹³². L'assenza del nome di Soldati dai due verbali delle commissioni componenti la giuria di accettazione è un chiaro indizio che l'artista non inviò, alla fine, le sue opere, per motivi al momento ignoti. Probabilmente, però, la mancata spedizione delle opere a Firenze potrebbe avere qualche relazione con la prima mostra personale che l'artista allestì a Parma nel 1922, dove furono esposte dieci piccole opere.

In ogni caso il tentativo, sebbene non pienamente compiuto, di proporre i lavori

¹³⁰ L'informazione è riportata dallo stesso Soldati nella cedola della scheda di notificazione. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Soldati, 13 dicembre 1921, ASBAF, 75.178, *Soldati Atanasio*.

¹³¹ Nell'estate del 1921 Soldati scriveva una cartolina alla segreteria della “Fiorentina Primaveraile”, in cui chiedeva che gli fossero mandati il regolamento della mostra e la scheda di notificazione. Cfr. Cartolina di A. Soldati alla Società delle Belle Arti, timbrata “Parma-Ferrovia 18-19 /VIII/ 1921”; “Firenze-Centro 6-7 /IX/ 1921, ASBAF, 75.178, *Soldati Atanasio*.

¹³² Nella scheda di notificazione, compilata dall'artista il 13 dicembre 1921, sono riportati anche i prezzi e le misure dei due acquarelli: *Dal mio studio*, 70x60 cm, 1200 lire; *Vecchie case in montagna*, 50x60 cm, 1000 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Soldati, 13 dicembre 1921, ASBAF, 75.178, *Soldati Atanasio*.

alla mostra fiorentina, che anticipava di circa un anno la personale a Parma, era un segno evidente di come Soldati sentisse già, tra il 1921 e il 1922, di aver raggiunto la maturità artistica come pittore.

La giuria di accettazione, come si è chiarito sopra, aveva il compito di giudicare l'ammissibilità in mostra di ognuna delle opere presentate dagli artisti non invitati. Il materiale documentario ritrovato nell'Archivio della Società delle Belle Arti di Firenze ha permesso di accertare che questa selezione si svolse secondo criteri molto rigidi: infatti meno di un terzo degli artisti selezionati – il cui totale, come si è detto, ammontava a sessantadue – fu ammesso ad esporre tutte le opere presentate, mentre alla maggior parte di essi fu concesso di presentare una sola opera¹³³.

Inoltre, sempre grazie al materiale archivistico, è stato possibile non solo conoscere le opere selezionate ed effettivamente esposte, già note in quanto per lo più riportate nel catalogo della “Fiorentina Primavera”, ma in molti casi anche quelle che non furono ammesse: un aspetto significativo e finora inedito riguardante la genesi della mostra.

Tra i casi più significati è da segnalare quello di Francesco Franchetti, pittore orientalista, nato a Livorno nel 1878 – e in quegli anni, come si è detto, maestro del giovane Giovanni Colacicchi – il quale, come si è scoperto, aveva sottoposto alla giuria due dipinti ad olio, intitolati rispettivamente *Ritratto* e *Rose*¹³⁴, ma solo quest'ultimo fu alla fine accettato¹³⁵.

Se, come si è visto, le opere di Thayaht non furono ammesse alla mostra, lo fu invece una *Natura morta* del fratello minore dell'artista, Ram (Ruggero Alfredo

¹³³ Dallo studio del materiale archivistico è emerso che su un totale di sessantadue artisti selezionati, perlomeno quarantatré furono quelli a cui non fu ammessa almeno un'opera. Nella maggior parte dei casi, quindi, quest'ultimi furono presenti in mostra con una sola opera. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹³⁴ Come risulta da una scheda di notificazione, datata 22 dicembre 1921 (e poi annullata), l'artista in un primo momento aveva scelto di presentare alla giuria i dipinti intitolati: *Rose*, del valore di 2500 lire, e *Anemoni*, di 2000 lire. Nella scheda di notificazione definitiva, presentata il 10 gennaio 1922, Franchetti notificava i dipinti: *Ritratto*, 66x90 cm (prezzo non indicato); e *Rose*, 63x52 cm, del costo di 2500 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di F. Franchetti, 22 dicembre 1921; e scheda di notificazione delle opere di F. Franchetti, 10 gennaio 1922, ASBAF, 74.97, *Franchetti Francesco*.

¹³⁵ Dai verbali risulta che la commissione eletta dagli artisti accettò all'unanimità *Rose* (opera n. 34), mentre scartò, sempre all'unanimità, il *Ritratto* (opera n. 33). L'altra commissione, invece, si espresse negativamente su entrambe le opere. Questa differenza di giudizi indusse le due commissioni ad un nuovo esame delle opere, da cui risultò ammesso solo il dipinto *Rose*. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

Michahelles), che era nato a Firenze nel 1898, e come lui di formazione internazionale ed eclettica¹³⁶.

I documenti archivistici ritrovati hanno permesso di appurare che quello esposto non fu l'unico dipinto ad essere sottoposto alla giuria da Ram. L'artista, infatti, aveva proposto anche un altro dipinto¹³⁷, un ritratto non identificato intitolato *Koraga*, il quale però non fu ammesso all'unanimità¹³⁸.

Da segnalare è anche il caso di Silvio Pucci, giovane pittore nato a Pistoia nel 1889, ma di formazione fiorentina, il quale infatti aveva frequentato la Scuola Professionale delle Arti Decorative Industriali, diplomandosi nel 1908. Nelle brevi note biografiche riportate in catalogo, non prive di vistose inesattezze¹³⁹, l'artista è definito come «specialmente decoratore» e appartenente alla «giovane “avanguardia” fiorentina»¹⁴⁰. Francesca Cagianelli include in questo gruppo presente alla “Fiorentina Primaveraile” alcuni pittori, tra cui in particolare Franco Dani, Guido Ferroni, e soprattutto Giulio Cesare Giachetti, vicini a Pucci sia per età che, soprattutto, per linguaggio artistico, caratterizzato da una tendenza alla sintesi, temperata da un influsso postimpressionista¹⁴¹.

Alla “Fiorentina Primaveraile” Silvio Pucci, che aveva esordito ufficialmente l'anno precedente alla “Prima Biennale Romana” con un dipinto e due stampe a colori, esponeva un quadro ad olio, intitolato *Paesaggio*, unica opera ad essere stata selezionata dalla giuria di accettazione. In realtà l'artista aveva pensato di sottoporre alla giuria sia dipinti che litografie, come è emerso dalla scheda di notificazione,

¹³⁶ Sulla figura di Ram, cfr. *Ruggero Alfredo Michahelles, Ram. Dipinti e sculture dal 1922 al 1935*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Damiano Lapicciarella, 24 settembre-30 ottobre 1997), con introduzione di E. Crispolti e schede di S. Lucchesi, Firenze 1997; M. Pratesi, *Thayaht e Ram* cit. Sul periodo metafisico dell'artista, che va dalla fine degli anni Venti agli anni Trenta, si veda *Ram, la realtà metafisica*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 22 marzo-2 giugno 2014), a cura di S. Ragionieri, Viareggio 2014.

¹³⁷ Nella scheda di notificazione, compilata dallo stesso Ram in data 8 gennaio 1922, l'artista riporta oltre i titoli delle opere anche le misure e i prezzi (300 lire per la *Natura morta*, 50x35 cm; 450 lire per *Koraga*, 50x40 cm). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di R.A. Michahelles (Ram), 8 gennaio 1922, ASBAF, 75.38, *Michahelles Roger A (Ram)*.

¹³⁸ Le giurie, come risulta dai verbali, furono concordi nel giudizio sulle opere: entrambe si espressero positivamente solo sulla *Natura morta*, mentre negativo fu il giudizio su *Koraga*. Particolarmente indicativo fu il giudizio della commissione eletta dagli artisti, i cui membri condivisero all'unanimità il giudizio sulle due opere. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹³⁹ Inesatte sono le indicazioni riguardanti il luogo di nascita, l'età e la formazione dell'artista. Cfr. *Silvio Pucci*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., p. 185.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Cfr. F. Cagianelli, *Le ragioni ideali* del Gruppo Novecentesco Toscano: *un'aura di vita legittima, figliuola della vita quotidiana*, in *La Toscana e il Novecento*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 6 ottobre-18 novembre 2001), a cura di F. Cagianelli e R. Campana, Ospedaletto (Pi) 2001, pp. 79-120.

compilata nel novembre 1921, in cui si trovano riportati due quadri: *Al Caffè* e *Paesaggio*, e due litografie: *Paesaggio* e un “soggetto di spiaggia”, identificabile con una veduta di Viareggio¹⁴². Tra gennaio e febbraio Pucci scriveva per sollecitare la commissione giudicatrice a visitare il suo studio, pratica che era stata adottata dalla commissione per tutti gli artisti fiorentini¹⁴³. Poco dopo registrava definitivamente, come socio della Società delle Belle Arti, le opere da sottoporre alle commissioni, che risultavano essere tre: il dipinto *Paesaggio* e due litografie: *Paesaggio* e *Viareggio*¹⁴⁴. Su queste opere le due commissioni erano in completo disaccordo. Per la commissione eletta dal consiglio della società le tre opere erano ammesse; mentre per l'altra commissione eletta dagli artisti le opere erano escluse. Alla fine, dopo un nuovo esame, fu deciso di accettare per la mostra solo il dipinto¹⁴⁵, che si è identificato con un paesaggio toscano riprodotto su «Il Nuovo Giornale» nell'aprile del 1922¹⁴⁶.

La severità con cui la giuria di accettazione selezionava le opere da esporre alla “Fiorentina Primavera” non risparmiava quegli artisti che, sebbene potessero vantare un percorso ormai maturo, non erano stati invitati.

È questo il caso di Giuseppe Viner, pittore nato a Seravezza nel 1875, che dopo una formazione prettamente macchiaiola avvenuta a Firenze, dove aveva frequentato Telemaco Signorini e Giovanni Fattori, dall'inizio del secolo aveva virato verso soluzioni divisioniste attraverso le quali aveva ritratto la campagna senese, ma soprattutto i paesaggi apuani, e la vita degli operai nelle cave, a lui particolarmente cari¹⁴⁷. Queste tematiche si potevano ritrovare anche in mostra, dove erano esposti il piccolo dipinto *La sementa* del 1903 [fig. 31], raffigurante una scena agricola della

¹⁴² Cfr. Scheda di notificazione delle opere di S. Pucci, 14 novembre 1921, e ricevuta di tassa di C. Bacconi, ASBAF, 75.121, *Pucci Silvio*.

¹⁴³ Lettera di S. Pucci al Presidente della Società delle Belle Arti di Firenze [S. Benelli], 31 gennaio 1922; lettera di S. Pucci al Segretario della Società delle Belle Arti di Firenze, 4 febbraio 1922, ASBAF, 75.121, *Pucci Silvio*.

¹⁴⁴ Cfr. Ricevuta di tassa di C. Bacconi, ASBAF, 75.121, *Pucci Silvio*.

¹⁴⁵ Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹⁴⁶ L'opera, indicata come *Paese toscano*, è stata riprodotta in «Il Nuovo Giornale», 11 aprile 1922. Da una lettera del 22 aprile, si apprende che il dipinto aveva un costo di 700 lire. Cfr. Lettera di S. Pucci al Segretario della Fiorentina Primavera, 22 aprile 1922, ASBAF, 75.121, *Pucci Silvio*.

¹⁴⁷ Sulla figura di Viner, si vedano U.O. [U. Ojetti], *Commenti: Il pittore Giuseppe Viner*, in «Dedalo», VI, vol. II, 1925-1926, pp. 480-482; *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra (Seravezza, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 11 luglio-13 settembre 1992), a cura di G. Bruno e E.B. Nomellini, Ospedaletto (Pi) 1992; E. Dei, *Giuseppe Viner e Lorenzo Viani, pittori apuani*, in *L'oro delle Apuane: cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Otto e del Novecento*, catalogo della mostra (Seravezza, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 14 luglio-7 ottobre 2007), a cura di E. Dei, Pontedera 2007, pp. 59-73.

campagna senese, e tre disegni a carboncino ritraenti per lo più personaggi apuani: *Orfeo cieco*, *Donne della Versilia* e *Vecchio cavatore versiliense*¹⁴⁸.

Il successo ottenuto dalla rassegna di opere esposte in mostra dall'artista – il cui dipinto ad olio fu addirittura acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze – non poteva far pensare che quella selezione fosse, in realtà, il frutto della precisa scelta della giuria di accettazione, come invece è stato appurato attraverso un preciso riscontro sul materiale archivistico. L'artista, infatti, oltre alle quattro opere selezionate ed esposte, aveva presentato alla giuria anche un altro disegno a carboncino, intitolato *La nonna*¹⁴⁹, che però non era stato ammesso¹⁵⁰. La scelta della giuria di accettazione, quindi, andava contro le esplicite raccomandazioni dell'artista, che aveva invitato i commissari, nel caso avessero ritenuto meritevoli le sue opere, ad accoglierle ed esporle tutte, essendo «in rapporto fra di loro e completandosi a vicenda»¹⁵¹.

3. La mostra: l'allestimento e le presenze significative.

L'8 aprile del 1922, alla presenza di varie autorità, tra cui il principe Umberto [fig. 24], nonché di un cospicuo numero di artisti¹⁵², si inaugurava la “Fiorentina

¹⁴⁸ Il titolo corretto (e qui riproposto) di quest'ultimo disegno, indicato in catalogo come *Vecchio cavatore*, si ricava dalle varie schede di notificazione compilate dall'artista e conservate nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Viner, 15 dicembre 1921; appunti, s.d., ASBAF, 76.30, *Viner Giuseppe*; e *Giuseppe Viner*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 230, opera n. 4.

¹⁴⁹ Dai documenti archivistici si ricavano anche i prezzi delle opere: *La Sementa*, 3000 lire; *Orfeo cieco*, 500 lire; *Donne della Versilia*, 400 lire; *La nonna* e *Vecchio cavatore versiliense*, 300 lire, ciascuno. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Viner, 15 dicembre 1921; appunti, s.d., ASBAF, 76.30, *Viner Giuseppe*.

¹⁵⁰ Dai verbali risulta che la commissione eletta dal consiglio della Società delle Belle Arti aveva accettato tutte le cinque opere presentate dall'artista. La commissione eletta dagli artisti, invece, aveva espresso parere positivo su tre opere, scartando però i disegni *Vecchio cavatore versiliense* e *La nonna*. Nel riesame delle opere, infine, era stata ammessa il primo disegno e scartato l'altro. Cfr. Verbali delle giurie, ASBAF, 72.23, *Verbali delle Giurie*.

¹⁵¹ Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Viner, 15 dicembre 1921, ASBAF, 76.30, *Viner Giuseppe*: «Nel caso che le Commissioni di accettazione ritengano meritevoli le mie opere, prego accoglierle ed esporle tutte e cinque, essendo i disegni in rapporto fra di loro e completandosi a vicenda.»

¹⁵² L'elenco di alcune significative personalità intervenute all'inaugurazione si ricava da un articolo pubblicato sulla stampa locale. Cfr. *Il “Vernissage” alla Primavera*, in «La Nazione», 8 aprile 1922, p. 3: «Chiediamo venia per le inevitabili omissioni e diamo i nomi di alcuni fra gli intervenuti alla simpatica cerimonia: / S.E. il generale d'Esercito Pecori Giraldi; il Presidente del Consiglio per l'Esposizione on. Sem Benelli; Marchese Ginori-Venturi, consigliere delle Belle Arti; assessore De Nobili; arch. Fantappiè, ing. Tognetti, prof. Gioli, Focardi, Rossaro, Pazzaglia, Rivalta, Micheli, Mazzoni Zarini, Conti, Marchig, Pistelli, Bossi, Bastianini, Gambogi, la signora Bering, Brozzi, Moroni, Burzi, Roberto Papini, Trentacoste, Sabatini, Viani, Rambelli, Fagioli, Minerbi, Aspettati,

Primaverile” nel nuovo Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, le cui sale erano state appositamente decorate ed allestite da Galileo Chini¹⁵³ [figg. 20-21-22], il quale aveva provveduto a realizzare anche il manifesto [fig. 16] e la cartolina [fig. 17] dell'evento. La mostra sarebbe rimasta aperta fino alla fine del mese di luglio.

In questi mesi, nel Palazzo delle Esposizioni, si sarebbero susseguiti vari altri eventi collaterali alla mostra. In particolare, compreso nel biglietto d'ingresso dell'esposizione, che ammontava a cinque lire¹⁵⁴, vi era la possibilità di assistere a concerti di musica classica, eseguiti solitamente da due o tre elementi strumentali o, in alcuni casi vocali, che, a cadenza periodica, venivano organizzati nell'apposito salone dei concerti del palazzo¹⁵⁵.

Per l'inaugurazione Benelli aveva preparato un discorso programmatico, che, con il titolo di *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'Inaugurazione*, fu pubblicato come premessa al catalogo della “Fiorentina Primaverile”¹⁵⁶.

In quel breve ma interessante testo il poeta, oltre a rivendicare il merito di aver ultimato il Palazzo delle Esposizioni, esprimeva chiaramente quali erano i principali intenti della mostra. In contrapposizione all'internazionalità della Biennale di Venezia, la cui tredicesima edizione si sarebbe aperta nel maggio seguente, l'esposizione fiorentina si proponeva di offrire un quadro esclusivamente nazionale delle migliori personalità artistiche, dedite alla pittura, alla scultura, ma anche alle arti applicate, così da rappresentare la “rinnovata genialità artistica italiana”, dopo la tragedia della Prima guerra mondiale. «E la sorte – scriveva Benelli in catalogo – ha voluto che con alcuni miei cooperatori, io potessi per primo raccogliervi [sic] dentro

Ceccardo, Zuccoli, Bardi, Giorgio Rossi, Ceccarelli, Decio Passani, Amerigo Passani, Notte, Tofanari, Bastianini, Pinzanelli, Cini, Manganelli, Tommasi, Romiti, Gatteschi, De Corsi, Oppo, Broglio ecc. ecc.»

¹⁵³ Le poche fotografie rimaste dell'allestimento della mostra non permettono di apprezzare pienamente l'intervento decorativo realizzato da Chini, il quale parrebbe essersi limitato alla realizzazione di piccole fasce decorative lungo le pareti. In ogni caso, questi interventi sono ricordati con parole di elogio nella biografia dell'artista pubblicata in catalogo. Cfr. *Galileo Chini*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., pp. 50-51.

¹⁵⁴ Nel mese di luglio il biglietto d'ingresso fu ridotto a tre lire, e dal 19 luglio addirittura ad una lira, per permettere di vedere l'esposizione ad un maggior numero di persone. Cfr. *Il successo della “Primaverile Fiorentina”*, in «La Nazione», 18 luglio 1922, p. 3

¹⁵⁵ In archivio sono stati rintracciati solo sei programmi di concerti. Da quello che si è potuto appurare, i concerti si tenevano solitamente il mercoledì alle 17 e la domenica alle 21, ma non è chiara la loro frequenza. In ogni caso il primo concerto si tenne mercoledì 26 aprile, mentre l'ultimo domenica 30 luglio. È da segnalare che in data 11 giugno si tenne un concerto corale eseguito da quattrocento elementi. Cfr. Programmi dei concerti, ASBAF, 72.5, *Modelli e circolari*; 72.15, *Documentazione relativa al compenso dei collaboratori*.

¹⁵⁶ Cfr. S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'Inaugurazione*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., pp. VII-VIII. Seguiva, infine, un breve testo di una sola pagina dedicato al Palazzo delle Esposizioni.

[nel Palazzo delle Esposizioni] quanto di più espressivo può offrire, oggi, alla nazione ed al mondo, l'arte italiana nella Pittura, nella Scultura, nell'Ornamento»¹⁵⁷.

Il fine dell'esposizione, però, non si esauriva nella sola raccolta delle più eccellenti opere d'arte italiane, «concepite e compiute da uomini eletti e maestri e da giovani ansiosi, bramosi di nuove ricerche»¹⁵⁸. La rassegna, infatti, avrebbe dovuto contribuire al risveglio del “Genio” nazionale, sia nelle arti maggiori che in quelle cosiddette minori, indicando agli artisti «la più luminosa strada della nostra gloria, del nostro lavoro e della nostra sorte», e fornendo loro «luce, ammonimento, insegnamento, nutrimento»¹⁵⁹.

Ma l'intento educativo proposto da Benelli per la sua mostra assumeva anche connotati vagamente politici, sebbene, come era tipico dello scrittore, non chiaramente identificabili, e sempre fortemente idealistici. In un passaggio del discorso, infatti, Benelli criticava quei “politicanti” che avevano costretto, a suo avviso, il popolo italiano a “lavori mastodontici” e a “mestieri di ghisa”, che erano contrari, secondo la sua ottica, alla vera vocazione della gente d'Italia: diffondere armonia e bellezza nel mondo, attraverso opere d'arte e di artigianato. Quello che Benelli rivendicava con il suo operato assumeva quindi un intento a metà strada tra il politico e lo spirituale, in una chiave però fortemente nazionalista. Scriveva infatti il poeta:

Per questo, l'iniziare in Firenze una serie di rassegne delle arti figurative parve a me un'impresa di mirabile italianità e non esitai a sacrificarmi in un lavoro nuovo, penoso, diverso, difficile, che tutta volle la mia diligenza e la mia tenacità e l'abbandono quasi intero della mia poesia perché io diventassi ancora una volta animatore, costruttore, operaio del più grande tempio della nostra grandezza.¹⁶⁰

Nel testo inoltre Benelli presentava per la prima volta esplicitamente la possibilità che la “Fiorentina Primavera” si potesse trasformare in un evento espositivo periodico, affermando: «Fo voti dunque che questa sia la prima serie di Esposizioni ammonitrici e feconde, italiane sempre più, e che altri ripeterà, continuerà, migliorerà». E ancora: «Sia questo l'inizio della Rinascita»¹⁶¹.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. VII.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ivi*, p. VIII.

¹⁶¹ *Ibid.*

Infine, in un crescendo di enfasi e patriottismo, Benelli concludeva affermando:

E valga il nostro ardore ad alimentare la fiamma novella che sarà luce al nostro Genio Risorto, e che illuminerà la gara degli uomini liberi, onesti, bramosi di procedere, senza pastoie e senza catene, nella via del bello e del bene.¹⁶²

Il *Manifesto* era dunque non solo la rivendicazione degli intenti dell'organizzatore della mostra, ma anche una sorta di bozza di un più ampio programma politico-spirituale propugnato dallo stesso Benelli, il quale, in un'unione inscindibile di idealismo e di patriottismo, sembrava voler indicare nell'arte e nell'artigianato – di cui le opere in mostra erano degni esempi – i pilastri su cui rifondare lo spirito del popolo italiano.

In questa ottica, probabilmente, va intesa la struttura del catalogo della “Fiorentina Primavera” [fig. 23 (a-b)], che non segue, come era allora comune, l'ordinamento delle sale espositive, scelta che era stata adottata sia nei cataloghi delle precedenti mostre organizzate dalla Società delle Belle Arti di Firenze, sia in quelli, per esempio, delle più ufficiali Biennali di Venezia, bensì è incentrata sulle figure degli artisti espositori, dei quali venivano tratteggiate in sintetici medaglioni le biografie, in modo da presentarli come “uomini eletti” ed esemplari.

Stampato a Roma a cura della casa editrice di «Valori Plastici», e composto da oltre duecentoquaranta pagine di testo, nonché più di un centinaio di riproduzioni di opere in bianco e nero, il voluminoso catalogo, che veniva venduto al notevole prezzo di venti lire, raccoglieva secondo l'ordine alfabetico, e quasi come fosse un dizionario dell'arte italiana contemporanea, le biografie degli artisti in mostra, con annesse spesso note critiche esplicative sulle intenzioni e i problemi delle opere, compilate in molti casi da vari critici, spesso in linea con le posizioni di Benelli, tra cui in particolare Mario Tinti, Ferdinando Paolieri, Nello Tarchiani e Vincenzo Bucci¹⁶³.

Secondo una nota riportata in catalogo a quest'ultimo era unito anche un fascicolo contenente «il Catalogo della mostra del *Lavoro d'arte*»¹⁶⁴, fatto che spiegherebbe l'assenza dal catalogo di alcuni artisti che, da altre testimonianze, tra cui in particolare alcune recensioni della mostra, sappiamo aver esposto. Nonostante le

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Più di trenta sono i critici che compilano, firmandole, le biografie degli artisti in catalogo.

¹⁶⁴ *La Fiorentina Primavera* cit., p. x.

ricerche, però, il fascicolo a cui fa riferimento la nota riportata nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” non è stato ritrovato e, per questo motivo, non è possibile stabilire con certezza se esso fu effettivamente pubblicato o rimase solo un progetto.

Il risultato del lavoro congiunto della commissione degli inviti e della giuria di accettazione, orientate, come si è detto, verso espressioni artistiche “sincere” e in rapporto con la tradizione nazionale, fu una rassegna volutamente “eclettica”, composta da oltre trecento tra pittori, scultori e maestri delle arti decorative, e da circa mille e cinquecento opere esposte.

La centralità che gli organizzatori intendevano offrire in mostra, come si evince dalla struttura del catalogo, alla figura degli artisti era indicata anche dalla modalità di esposizione delle opere, il cui allestimento, come si è detto, era stato curato principalmente da Galileo Chini. Il pittore fiorentino, infatti, aveva ritenuto di presentare in gruppo le opere di uno stesso artista, il cui nome era indicato in un cartello appeso sulla parete. Questo criterio di allestimento, che contribuiva a creare per ogni artista quasi una piccola personale all'interno di una rassegna più ampia, aveva trovato un riscontro favorevole soprattutto tra gli espositori, come si deduce dalla biografia di Chini pubblicata in catalogo, in cui si legge:

La collocazione del Chini – pur serbando il concetto, che è la caratteristica più alta e più critica dell'esposizione: quella di raggruppare le opere attorno ad ogni nome – è di per sé stessa un'esegesi ed un commento di questa esposizione [...]. Tutti gli espositori e tutti gli amici dell'arte debbono essergliene grati.¹⁶⁵

La mancanza in catalogo di precise indicazioni sulle sale espositive – di cui al momento non si conosce nemmeno il numero esatto¹⁶⁶ –, e l'esiguo numero di fotografie rimaste a documentazione della mostra¹⁶⁷, impediscono di accertare con chiarezza quale fosse il criterio generale seguito per l'allestimento dell'esposizione.

¹⁶⁵ Galileo Chini, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 50-51, p. 51.

¹⁶⁶ Da una descrizione delle sale della mostra, pubblicata da Paolieri su «La Nazione», si deduce che queste erano almeno quindici. Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primaveraile Fiorentina d'Arte Moderna* cit.

¹⁶⁷ Nonostante rimangano nell'Archivio della Società delle Belle Arti tracce documentarie, tra cui anche ricevute, che dimostrano la realizzazione di fotografie delle opere, e anche dell'allestimento della mostra, da parte di ditte fotografiche fiorentine (tra cui Barsotti, Cattani, Foto Ars, e Zaccaria), sono state rintracciate solo tre fotografie dell'allestimento, di cui due pubblicate su riviste («Emporium» e «L'illustrazione italiana»), e una proveniente dall'archivio di Baccio Maria Bacci, e già pubblicato una prima volta nel 1988, e poi nel 2010.

Alcune descrizioni della mostra pubblicate su riviste e giornali dell'epoca¹⁶⁸, però, permettono di ipotizzare che, così come per la scelta degli artisti, anche l'allestimento dei loro lavori rispondesse, almeno in massima parte, al tradizionale ordinamento per scuole regionali, allora assai diffuso nelle rassegne ufficiali, tra cui, come è stato detto, la Biennale di Venezia.

La compagine più numerosa presente alla mostra era quella degli artisti toscani – il cui numero ammontava a quasi la metà del totale degli espositori –, ancora fortemente dipendenti dalla lezione macchiaiola, sebbene non mancassero i tentativi di aggiornamento. A quella scuola ottocentesca l'organizzazione rendeva significativamente omaggio con due retrospettive, una dedicata a Silvestro Lega e l'altra a Telemaco Signorini, le quali intendevano sancire idealmente il legame di continuità con le ricerche artistiche del Novecento, soprattutto in Toscana.

Particolarmente nutrita e linguisticamente compatta era la compagine napoletana, a cui seguivano i meno numerosi, ma altrettanto significativi raggruppamenti di artisti lombardi, veneti ed emiliani. Rimanevano esclusi dalla rassegna le avanguardie e in particolare i futuristi, le cui ricerche non rientravano in quel concetto di “sincerità” propugnato da Benelli.

L'elemento anomalo, che sembrava contraddire gli stessi criteri d'ordinamento dell'esposizione, era rappresentato dalla mostra di «Valori Plastici», il gruppo di artisti che si era riunito intorno alla rivista di Mario Broglio, e che proprio dopo la partecipazione alla “Fiorentina Primavera” avrebbe cessato la propria attività espositiva unitaria. Da quella sala, umida, e priva di luce naturale, nel sottosuolo del Palazzo – l'unica in cui esponesse un gruppo riunito sotto una sola etichetta – provenivano, seppur con nette differenziazioni, le maggiori novità linguistiche della mostra.

Gli artisti di «Valori Plastici» non avevano dovuto affrontare la selezione compiuta dalla giuria di accettazione, ma, al contrario, essi erano stati invitati a esporre in una sala appositamente riservata al gruppo dalla commissione presieduta da Benelli. È assai probabile che proprio da un rapporto di collaborazione tra Sem

¹⁶⁸ Si veda R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 21, 21 maggio 1922, pp. 595-602, p. 596: «Pur non essendovi una divisione scolastica regionale, i pittori vengono ancora a raggrupparsi secondo questa loro parentela.» Inoltre Paolieri, in un suo articolo di anticipazione dell'apertura ufficiale della mostra, faceva riferimento alle sale regionali, tra cui: la “sala della scuola Napoletana”, la “sala Bolognese”, la “sala dei Veneti”. Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina d'Arte Moderna* cit.

Benelli e Mario Broglio derivasse la posizione di privilegio e di autonomia assunta dalla compagine all'interno della mostra. Broglio, infatti, oltre che direttore della rivista, era anche l'editore della omonima casa editrice, a cura della quale – come si è detto sopra – fu pubblicato il catalogo della “Fiorentina Primaveraile”.

I toscani

Con oltre centotrenta artisti espositori, di cui un centinaio fiorentini, la compagine toscana si proponeva come la presenza più numerosa e tra le più rappresentative della mostra, tanto che già alcuni studi ne hanno tracciato le linee più significative¹⁶⁹.

I padri ideali del gruppo, come si è detto, erano indicati nei due pittori macchiaioli, Silvestro Lega e Telemaco Signorini, i quali erano ricordati con due significative retrospettive, che seguivano così l'importante retrospettiva di Giovanni Fattori allestita l'anno prima a Roma: un altro grande maestro che forse più degli altri due macchiaioli era stato, e continuava ad essere, il vero esempio per molti artisti, anche giovani, in mostra a Firenze.

Direttamente legati a quei protagonisti della pittura macchiaiola, sebbene maggiormente rivolti ad «una visione più indugiata del vero fisico»¹⁷⁰, in vista di effetti narrativi e poetici, apparivano in mostra artisti di formazione ancora ottocentesca come Adolfo ed Angiolo Tommasi. Del primo, che – come affermava egli stesso nella scheda di notificazione –, pur dichiarandosi autodidatta si era giovato dell'amicizia di Lega, Signorini e Fattori¹⁷¹, erano in mostra tre dipinti ad olio di tema paesaggistico, intitolati *Sole autunnale*, *Buggiano alto*, *Vele adriatiche*¹⁷²; Angiolo Tommasi esponeva invece una scena d'interno, intitolata *Cenci vecchi*¹⁷³ **[fig.**

¹⁶⁹ Sulla presenza degli artisti toscani alla “Fiorentina Primaveraile”, si vedano G. Uzzani, *Firenze primavera 1922*, in «Antichità viva», XXVIII, 4, maggio-giugno 1989, pp. 40-46; e soprattutto Id., *Primavera fiorentina*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp. 113-126. Riferimenti ad alcuni giovani toscani presenti in mostra si ritrovano in parte anche in F. Cagianelli, *Le ragioni ideali del Gruppo Novecentesco Toscano* cit.

¹⁷⁰ Angiolo Tommasi, in *La Fiorentina Primaveraile* cit, pp. 216-217, p. 217.

¹⁷¹ Scrive Adolfo Tommasi: «Come ho dichiarato non ho avuto veramente un maestro, mi ha giovato molto la familiarità di Silvestro Lega, di Telemaco Signorini, e di Giovanni Fattori miei amici diletta». Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Tommasi, Livorno 17 marzo 1922, ASBAF, 76.9, *Tommasi Adolfo*.

¹⁷² Cfr. G. Vivarelli, *Adolfo Tommasi*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit, pp. 215-216. Dalla scheda di notificazione compilata dall'artista, si ricavano maggiori dettagli sulle tre opere (titolo, misure, prezzo), che qui si riportano: 1) *Sole autunnale*, 120x90 cm, prezzo 5000 lire; 2) *Buggiano alto: la piazza medioevale*, 95x80 cm, prezzo 6000 lire; 3) *Vele adriatiche alle Grazie / golfo di Spezia*, 90x70 cm, prezzo 2500 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Tommasi, Livorno 17 marzo 1922, ASBAF, 76.9, *Tommasi Adolfo*.

¹⁷³ Nella scheda di notificazione, compilata dal pittore, il quadro *Cenci vecchi* viene indicato della

32] e raffigurante una donna anziana intenta a cucire: un dipinto che, come affermava l'anonimo autore della nota in catalogo, in una sorta di rimando incrociato, era stato apprezzato proprio da Silvestro Lega¹⁷⁴. A ricordare in qualche modo il magistero di Telemaco Signorini, invece, era in mostra il pittore livornese Ulvi Liegi (nome d'arte di Luigi Levi), un «superstite della schiera dei “macchiaioli”»¹⁷⁵ – come lo definiva Vivarelli in catalogo –: appartenendo alla stessa generazione dei Tommasi, suoi solidali compagni, Ulvi Liegi si era formato proprio con il grande maestro macchiaiolo omaggiato in quella esposizione, oltre che con Fattori. «Colorista di un lirismo violento, acceso, spinto talvolta fino all'eccesso e pur severamente contenuto», Levi presentava in mostra quattro dipinti intitolati *La Pantera delle Cascine*, *Primavera grigia nel Parterre*, *Casolari a Rocegno (Trentino)*, *Colloquio di bambinaie sulla rotonda all'Ardenza*¹⁷⁶.

Legati fedelmente agli insegnamenti dei grandi maestri macchiaioli, Fattori e Lega *in primis*, sebbene con una maggiore attenzione ai particolari descrittivi, tanto che si conio per loro il termine post-macchiaioli, erano i componenti del “Gruppo Labronico”, una variegata compagine di circa quindici artisti, di una generazione più giovane rispetto ai Tommasi – erano tutti nati per lo più tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento – istituitasi a Livorno nel 1920 nello studio di Gino Romiti¹⁷⁷.

Tra le figure più rappresentative del gruppo, di cui in mostra erano presenti solo alcune personalità¹⁷⁸, quasi tutte introdotte in catalogo dal critico Guido Vivarelli, all'epoca capo redattore del giornale «Il Telegrafo» e buon conoscitore dei pittori

misura di 150x80 cm, mentre il suo valore è fissato a 12.000 lire. Cfr. Scheda di notificazione dell'opera di A. Tommasi, 1 marzo [1922], ASBAF, 76.10, *Tommasi Angiolo*.

¹⁷⁴ Cfr. *Angiolo Tommasi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 216-217, p. 217.

¹⁷⁵ G. Vivarelli, *Luigi Levi (Ulvi Liegi)*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 129-130, p. 129.

¹⁷⁶ Le dimensioni e i prezzi delle opere si ricavano dalla scheda di notificazione compilata dall'artista: 1) *La Pantera delle Cascine*, 69x60 cm, 2500 lire; 2) *Primavera grigia nel Parterre*, 61x50 cm, 2000 lire; 3) *Casolari a Rocegno (Trentino)*, 62x53 cm, 1800 lire; 4) *Colloquio di bambinaie sulla rotonda all'Ardenza*, 55x35 cm, 1500 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di U. Liegi, 18 dicembre 1921, ASBAF, 74.157, *Levi Luigi (Liegi Ulvi)*.

¹⁷⁷ Secondo l'atto istitutivo del “Gruppo Labronico”, che avvenne il 15 luglio 1920 nello studio di Gino Romiti a Livorno, i primi membri furono: Adriano Baracchini-Caputi, Tito Cavagnaro, Gino Cipriani, Goffredo Cognetti, Beppe Guzzi, Giovanni March, Corrado Michelozzi, Renato Natali, Gastone Razzaguta, Renuccio Renucci, Carlo Romanelli, Gino Romiti, Ferruccio Rontini, Cesare Tarrini, Alberto Zampieri, Giovanni Zannacchini. A questo primo nucleo si aggiunsero presto altri artisti livornesi. Sulla storia del “Gruppo Labronico” si vedano F. Donzelli, *Pittori livornesi: 1900-1950. La Scuola Labronica del Novecento*, Bologna 1979; e *Il Gruppo Labronico tra le due guerre*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Granai di Villa Mimbelli, 14 maggio-2 luglio 2011), a cura di V. Farinella e G. Schiavon, Ospedaletto (Pi) 2011.

¹⁷⁸ Come espressamente appartenenti al “Gruppo Labronico” figuravano in mostra: Tito Cavagnaro, Mario Cocchi, Giulio Ghelarducci, Ulvi Liegi, Giovanni March, Corrado Michelozzi, Renato Natali, Rodolfo Procaccia, Gastone Razzaguta, Gino Romiti, Cesare Tarrini, Adolfo Tommasi, Giovanni Zannacchini.

livornesi¹⁷⁹, troviamo Gino Romiti, «spirito malinconico di interprete della natura»¹⁸⁰; paesaggista che si era formato sotto la guida di Guglielmo Micheli e Giovanni Fattori, e che esponeva quattro dipinti ad olio, intitolati *I giardini del mare (Le meduse)*, *Il giardini del mare (flora marina)*, *Primo canto della sera*, *Inverno*, e alcuni acquarelli di studio per i *Giardini del mare*¹⁸¹.

Significativa era anche la presenza in mostra di Renato Natali, pittore dedito alla rappresentazione di scene di vita popolare livornese, la cui pittura era definita in catalogo «rude impetuosa ed istintiva», ma allo stesso tempo saldamente costruita «nell'armonia che regola e fonde tanta forza e vivacità di contrasti»¹⁸². Natali esponeva in mostra sette dipinti ad olio, intitolati *Borgata* [fig. 33], *Musica rusticana*, *Allegria rusticana*, *Ponte*, *Quiete*, *Case* e *Carabinieri*, e sei tra litografie e acqueforti¹⁸³.

Se all'interno del gruppo degli artisti toscani rimaneva forte, anche tra alcuni giovani, come si è visto, il legame con la tradizione macchiaiola ottocentesca, non mancavano però significativi tentativi di aggiornamento.

Infatti, tra i toscani presenti in mostra, si distinguevano alcuni artisti, in prevalenza giovani, accomunati dall'interesse – condiviso e apprezzato, come si è detto, da alcuni commissari facenti parte della giuria della mostra – di affinare il

¹⁷⁹ Cfr. Lettera di R. Natali a “Illustre Maestro” [Sem Benelli?], Livorno 31 gennaio 1922, ASBAF, 75.61, *Natali Renato*: «Domani o dopo domani Guido Vivarelli capo del giornale il Telegrafo di qua, conoscendo bene tutta la schiera livornese, invierà a Lei quelle note biografiche e critiche che desidera sui pittori espositori livornesi alla “Primaverile”, sono circa 15. Plinio Nomellini, Ghiglia, Lodovico Tommasi, Capiello, Lloyd e altri livornesi che vivono fuori non sono fatti, se crede? Quali espongono?».

¹⁸⁰ G. Vivarelli, *Gino Romiti*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 191-192, p. 191.

¹⁸¹ La scheda di notificazione, compilata dallo stesso Romiti, forniva alcuni dettagli sulle opere: *I giardini del mare (Le meduse)*, 140x120 cm, 2000 lire; *Il giardini del mare (flora marina)*, 140x120 cm, 2000 lire; *Primo canto della sera*, 80x60 cm, dipinto indicato come di proprietà; *Inverno*, 80x60 cm, 1800 lire; *Studi per i Giardini del mare*, acquarelli in bianco e nero, 55x55 cm, 800 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Romiti, 29 dicembre 1921, ASBAF, 75.142, *Romiti Gino*.

¹⁸² *Renato Natali*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 158-159, p. 159. Sebbene la scheda dell'artista non sia firmata, da una lettera di Natali ritrovata in archivio si apprende che essa fu scritta da Guido Vivarelli, come del resto si intuisce dallo stile di scrittura. Cfr. Lettera di R. Natali a “Illustre Maestro” [Sem Benelli?], Livorno 7 febbraio 1922, ASBAF, 75.61, *Natali Renato*: «a parte ho spedito le note biografiche p. il catalogo da Lei richiestemi. Come le scrissi sono state fatte dall'amico degli artisti di Livorno Guido Vivarelli.»

¹⁸³ Un disegno contenuto in una lettera inviata da Renato Natali a Rodolfo Sabatini, non datata ma precedente l'esposizione, ci fornisce un'idea sull'allestimento delle opere. Nello schema, dove erano riportate anche le misure delle opere, l'allestimento risultava così composto: *La borgata* (210x170 cm) inserita tra le opere: *Allegria rusticana* (120x130 cm), a sinistra; e *Musica rusticana* (120x130 cm), a destra. Sotto i tre dipinti quattro piccoli quadri, di 70x50 cm, intitolati *Case*, *Quiete*, *Carabinieri*, *Fontina*. Da segnalare che il titolo di quest'ultima opera non corrisponde a quello riportato in catalogo (*Ponte*). Cfr. Lettera di R. Natali a R. Sabatini, s.d., ASBAF, 75.61, *Natali Renato*.

proprio linguaggio di matrice macchiaiola specialmente sull'esempio della pittura di Cézanne, interpretata – come si è già accennato sopra – secondo una lettura critica diffusa a Firenze già a partire dalla fine del primo decennio del Novecento, specialmente con le interpretazioni del primo Soffici, e poi accentuata dagli inizi degli anni Venti, come sintesi costruttiva ed architettonica, e, allo stesso tempo, vibrazione materica del colore puro.

Inoltre, la riscoperta in pittura dei valori di sintesi razionale e costruttiva della realtà aveva portato alcuni critici, già da qualche tempo, alla rivalutazione della pittura del Seicento, e in particolare di quella caravaggesca, la quale era stata riletta in chiave di “chiarezza” e “realismo”, spesso in parallelo con le ricerche pittoriche cézanniane.

Il suggestivo confronto tra Caravaggio e Cézanne, proposto da Roberto Longhi fin dal suo celebre saggio purovisibilista su *Mattia Preti*, pubblicato su «La Voce» nel 1913¹⁸⁴, e poi più volte confermato in scritti successivi, era stato favorevolmente recepito da Matteo Marangoni, che lo aveva interpretato come una premessa per le ricerche artistiche contemporanee. Infatti, in un passaggio del saggio sulla raccolta di pittura seicentesca di Angelo Cecconi – il letterato noto con lo pseudonimo di Thomas Neal, che nella sua abitazione fiorentina aveva raccolto un importante nucleo di pittura seicentesca, e, allo stesso tempo, un significativo numero di opere di contemporanei –, pubblicato su «Dedalo» nel 1921, Marangoni individuava l'affinità tra la pittura seicentesca e le opere di Cézanne, soprattutto nella comune ricerca di “sintesi”. Scriveva infatti Marangoni:

[...] quello che ha contribuito al riavvicinamento del pubblico alla pittura del Seicento deve essere stato la parentela di intenzioni e di risultati di questa con la pittura *pura* del nostro tempo, la quale ha in comune con la seicentesca, se non altro, la simpatia per la “Natura

¹⁸⁴ Cfr. R. Longhi, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 41, 9 ottobre 1913, pp. 1171-1175, p. 1171: «La sua vena capitale [del Seicento italiano] decorre a punto dalla risoluzione geniale di questo problema: conquistare un senso affatto nuovo di plasticità, dopo aver ripudiato l'astrattezza dell'intellettualismo corporeo fiorentino. / Il Masaccio di queste conquiste è, lo si sa, Caravaggio. Egli è il primo a ridurre tutto il mondo alle dipendenze stilistiche della luce: la quale crea indifferentemente le sue forme semplici sia sulla forma umana che sulla materia estranea all'umanità. Ch'egli si volga alle quadrature solenni a spigoli netti che predominano nell'inizi dell'arte sua e ritornano negli ultimi tempi, o che cilindri le immani rotondità della forma come nel “cavallo e basta” della Conversione di Saulo egli è un grande creatore di forme semplici. Con quante rinunce all'umanità giorgionesca dei primi tempi, e al colore puro! fino a ridurlo a tono neutro incassato nel castone della forma, non corposo spirante e sfrangiato come in Cézanne, e negli altri grandi trasfiguratori della materia, ma lapideo e se non freddo, sfreddato come lava rappresa ove le puliche son tutte sfiatate.»

morta” che le permette di astrarre da ogni espressione estrapittorica per rendere l'aspetto sensuale e puramente pittorico delle cose.

È noto che Cézanne [...] ammirava la pittura italiana del Seicento [...]. Cézanne, il nemico dell'indeterminatezza e della scomposizione impressionista, doveva certo amare le forme solide e ben architettate del Preti.¹⁸⁵

Dal saggio longhiano su Preti del 1913, Marangoni sembrava mutare anche il concetto di “stile”¹⁸⁶, lì indicato come «ciò che dell'Arte costituisce il verso essenziale»¹⁸⁷: una definizione che riprendeva, a sua volta, il significato che Wölfflin, studioso alla base della formazione del giovane Longhi, aveva dato al concetto, inteso come «senso vitale di un'epoca»¹⁸⁸. Dalla cultura purovisibilista di Longhi, quindi, Marangoni faceva discendere la propria accezione di “stile”, che definiva come «il segno più alto, più necessario perché un'opera d'arte possa dirsi eccellente»¹⁸⁹, e che, a suo avviso, si fondava sulla «ricerca di qualità puramente formali» e su un atteggiamento «eminentemente idealistico e intellettuale»¹⁹⁰.

Ma mentre Longhi vedeva la lezione pittorica di Caravaggio, dopo il passaggio attraverso i francesi dell'Ottocento, in special modo Courbet e Cézanne, riemergere nell'opera di alcuni contemporanei della Scuola romana, Marangoni rintracciava in Toscana l'eredità vitale di una linea pittorica che, partendo ancora una volta da Caravaggio, letto però come un pittore «classico, inteso nel più libero senso – amante di chiarezza, di semplicità, di sintesi»¹⁹¹, aveva attraversato il magistero di Fattori e, parallelamente, quello di Cézanne, fino ad arrivare alle ricerche di alcuni giovani artisti toscani – per lo più nati negli anni Ottanta dell'Ottocento –, tra cui in primo luogo quelle dell'amico Baccio Maria Bacci.

Questi giovani artisti toscani a cui alludeva Marangoni, che avevano spesso in comune la formazione con il vecchio maestro Fattori, avevano colto l'eco dell'artista provenzale fin dal 1908, impressionati, come si è detto, dalla lettura che ne aveva

¹⁸⁵ M. Marangoni, *La raccolta Cecconi di pittura secentesca*, in «Dedalo», II, vol. II, 1921-1922, pp. 362-380, p. 364.

¹⁸⁶ La somiglianza tra i concetti di “stile” proposti in questi anni da Longhi e da Marangoni, è stata notata già da Fabio Amico nel 2010. Cfr. F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922* cit., p. 57, nota 120.

¹⁸⁷ R. Longhi, *Mattia Preti* cit. p. 1174.

¹⁸⁸ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Monaco 1888, ed. cit. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze 1988, p. 180.

¹⁸⁹ M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di Natura Morta*, in «Rivista d'arte», X, 1-2, 1917-1918, pp. 1-31, p. 3.

¹⁹⁰ Id., *La raccolta Cecconi* cit., p. 364.

¹⁹¹ Id., *Valori mal noti e trascurati* cit., p. 8.

fornito Soffici, inoltre avevano potuto verificare da vicino, e in più occasioni, la materia pittorica di Cézanne, a cominciare dalla mostra allestita alla Secessione romana del 1914, oppure visitando le varie raccolte private fiorentine che accoglievano le opere del maestro¹⁹², e più di recente alla Biennale di Venezia del 1920.

Per gli artisti toscani, quindi, dopo la drammatica cesura della Prima guerra mondiale, tornava attuale il confronto con la pittura di Cézanne, che, rispetto ad una decina di anni prima, si accresceva adesso, in un clima artistico sensibilmente mutato, di nuovi stimoli e significati.

Ai valori di sintesi e ricomposizione razionale della realtà, si rifacevano quindi alcuni dei più interessanti artisti toscani in mostra.

Tra questi particolarmente significativo appariva il caso del già ricordato pittore fiorentino Baccio Maria Bacci, il quale esponeva nel sottosuolo del Palazzo delle Esposizioni, in una sorta di piccola sala personale [fig. 22], una quindicina di dipinti recenti, i quali avrebbero incontrato il favore della critica, contribuendo così a sancire, da quel momento in poi, il successo del pittore. L'ampio spazio dedicato in mostra alle opere di Bacci trovava rispondenza anche nel catalogo, dove ben quattro pagine – un onore riservato a pochi altri artisti viventi – erano dedicate, dal critico Mario Tinti, a ripercorre la biografia e le varie fasi del giovane pittore.

Dopo aver accennato brevemente agli inizi ispirati ad «un impressionismo un po' impacciato»¹⁹³, e al suo «quarto d'ora futurista»¹⁹⁴, Tinti si soffermava specialmente sull'ultima e a suo avviso più interessante produzione dell'artista, quella che prendeva avvio dalla fine della guerra, ovvero quando Bacci, dopo aver preso finalmente consapevolezza – secondo il critico – della propria tradizione artistica e spirituale, indicata nei grandi maestri del primo Rinascimento toscano (Luca della Robbia, Masaccio, Donatello), aveva deciso di dedicarsi all'espressione artistica in «un senso totale e complesso»¹⁹⁵. Per Tinti questa ultima fase dell'artista, presente non a caso in

¹⁹² Oltre alle importanti raccolte “cézanniane” di Charles Loeser ed Egisto Fabbri, altre collezioni accoglievano a Firenze opere del maestro provenzale, tra cui quella di Angelo Cecconi e di Gustavo Sforzi.

¹⁹³ M. Tinti, *Baccio Maria Bacci*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 9-12, p. 9.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 10. Assai significativa è anche la lettura assai “ridimensionata” che, di seguito, Tinti fornisce della fase futurista di Bacci: «il futurismo non fu per il Bacci un punto d'arrivo, né una forma d'arte, ma un modo di ricognizione di alcune plaghe estetiche perdute di vista, un'esperienza, i cui risultati non si sognò mai di portare fuor dallo studio.»

¹⁹⁵ *Ibid.*

mostra, si contraddistingueva dal predominio dell'intelletto sulla sensibilità: le opere, quindi, erano adesso caratterizzate da una costruzione decorativa e architettonica.

Il critico coniava per la recente opera di Bacci la definizione di «purificato naturalismo», che a suo avviso sarebbe stato

il natural modo di vedere e di fare nell'arte [...] di un italiano consapevole, che sa trascendere il proprio cibo spirituale, commosso, spontaneo, individuale, ma benanche ossequiente alla disciplina di una grande tradizione. Della tradizione non attaccata per via di elucubrazioni culturali, ma subita come legge del proprio sangue e del proprio cielo.¹⁹⁶

Sembra evidente, quindi, che l'opera di Bacci fosse uno degli esempi più significativi dell'idea di arte italiana che si voleva proporre alla “Fiorentina Primavera”, tanto che, facendo riferimento proprio alle sue opere esposte in mostra, Tinti vedeva nell'artista «il principio di un restauro [sic] dell'arte italiana», intesa come equilibrio tra emozione e razionalità, in linea con la tradizione, e il cui motto si poteva ridurre ad un solo significativo verbo: «Costruire»¹⁹⁷.

L'impianto compositivo, costituito secondo un intelligente equilibrio tra sensibilità e intelletto, che Tinti apprezzava nelle opere di Bacci esposte in mostra, lasciavano trasparire, come ha giustamente rilevato Giovanna Uzzani¹⁹⁸, le fonti dell'artista: in primo luogo Fattori, per la composizione e la monumentalità di alcune scene; Cézanne, invece, per la resa pittorica sintetica ed equilibrata; ed infine Caravaggio per il monumentale realismo e gli accentuati contrasti di luci ed ombre, che sembravano far sbalzare le figure ritratte.

Per quanto riguarda le opere di Bacci presentate in mostra, risulta difficile accertarne con precisione il numero. Infatti, sebbene in catalogo siano indicati quindici dipinti, tra cui anche alcuni di grande formato, altre fonti, ovvero le dichiarazioni dell'artista, una fotografia storica dell'allestimento, e alcuni nuovi documenti ritrovati nell'Archivio della Società delle Belle Arti, farebbero pensare ad un numero superiore di opere.

Secondo quanto riportato in catalogo i dipinti esposti, tutti posteriori al 1919, erano: *Il taglio dei boschi a Vincigliata*; *La piena dell'Arno a Compiobbi*; *Pioggia di*

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 12.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Cfr. G. Uzzani, *Firenze primavera 1922* cit., p. 44, poi ripreso in *Id.*, *Primavera fiorentine* cit., p. 122.

primavera su Monte Ceceri; La Valle del Mensola dal Monte Ceceri [fig. 37]; La casa del mulino nella Valle del Mensola (appartenente alla collezione Staehelin); *I carciofi (studio di stile) [fig. 38]; Il vaso bianco (studio di stile); Le pesche nel foglio (studio di stile); Le pesche (studio di stile); Il temporale* (detto anche *L'uragano*); *La madre* (appartenente alla collezione Vallecchi); *Il traghetto [fig. 36]; I vagabondi; La sosta; Sull'argine [fig. 34]*.

Il numero però non corrisponde a quello dichiarato – ad alcuni decenni dai fatti, nel secondo dopoguerra – dallo stesso Bacci, il quale, in un appunto sul retro di una fotografia riprodotte parte dell'allestimento della sua sala personale alla “Fiorentina Primaveraile”, ricordava di aver esposto diciotto opere¹⁹⁹. Se è probabile che la distanza temporale dagli avvenimenti potesse aver tratto in inganno la memoria di Bacci, la fotografia però riproduceva chiaramente almeno un dipinto, ricordato dallo stesso pittore nell'appunto autografo, che non era compreso nell'elenco di opere pubblicato in catalogo, ovvero il *Ritratto di Mitzi Schlerff [fig. 35]*, ben visibile sulla destra della fotografia, ma stranamente mai rilevato dagli studi successivi.

Un'ulteriore conferma che le opere di Bacci in mostra fossero più di quindici proviene dai documenti archivistici ritrovati presso la Società delle Belle Arti. Tra questi sono da segnalare due elenchi di opere: nel primo, di seguito ai quindici dipinti effettivamente riportati in catalogo, appare anche un appunto cancellato relativo all'opera *La Sofia* del 1920, dichiarato come appartenente alla collezione di Alberto Magnelli, che però non è possibile stabilire se fosse esposta o se la sua cancellazione dall'elenco vada intesa come un'esclusione dalla mostra²⁰⁰. Nel secondo elenco, invece, sono riportati i prezzi di alcune opere esposte, ma un dipinto, intitolato *La piena d'Arno*, viene espressamente indicato come “fuori catalogo”²⁰¹, sebbene però

¹⁹⁹ Cfr. Nota autobiografia di Baccio Maria Bacci sul retro della fotografia della sua sala alla “Fiorentina Primaveraile” del 1922, s.d. [ma post 1945], pubblicata in *Baccio Maria Bacci*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, novembre 1982), con testi di A. Bonsanti, G. Colacicchi, A.M. Fortuna, Firenze 1982, p. 8: «1921-22. La sala alla “Primaveraile” a Firenze (I° grande esposizione nazionale dopo l'altra guerra). Avevo 18 quadri (qui se ne vedono solamente poco più della metà). Non esposero più dal 1911 (tolto a Ginevra nel 1920, due quadri). Fu la prima, chiamamola così, mia “affermazione” in una mostra importante. Il ritratto di Donna è “*Mitzi Schlerff*”. Da destra a sinistra [ma in realtà il contrario]: “*Il temporale*” (appartiene a Tilde). “*Bosco di Vincigliata*” (appartiene a Birker, Zurigo). “*Sull'argine*” (appartiene a Vionnet, Buenos Aires). “*Montececere*” (appartiene a Sem Benelli). “*Il traghetto*” (al Re). “*Natura morta*” (proprietà della Gherardesca). “*Sosta sul valico*” (distrutto). I tre piccoli non mi ricordo più dove sono finiti. “*Mitzi*” (nello studio).»

²⁰⁰ Cfr. Elenco di opere 1, s.d., ASBAF, 73.21, *Bacci Baccio Maria*.

²⁰¹ Cfr. Elenco di opere 2, s.d., ASBAF, 73.21, *Bacci Baccio Maria*.

non sia da escludere che sia riconducibile all'opera contrassegnata con il numero due in catalogo, dal titolo *La piena dell'Arno a Compiobbi*.

Se i documenti citati non forniscono indicazioni precise sul numero di opere esposte in mostra, è invece significativo il documento relativo al ritiro delle opere, compilato da Bacci a conclusione della mostra, il 3 agosto 1922. In quel documento, infatti, il pittore dichiarava di aver ritirato «n. 16 (sedici) opere di pittura esposte alla Primaveraile»²⁰², superiore di un'opera rispetto a quelle elencate in catalogo, al cui totale però andrebbe aggiunto almeno un dipinto²⁰³, *La Valle del Mensola dal Monte Ceceri*, venduto alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze, e già ritirato. In questo modo, quindi, il numero documentato di opere di Bacci in mostra salirebbe a diciassette, non troppo distante dalle diciotto che lo stesso pittore ricordava di aver esposto.

Sulla stessa linea si poneva anche Libero Andreotti, scultore facente parte della giuria di accettazione della mostra, che esponeva con successo, sia di critica che di pubblico²⁰⁴, otto bronzi a cera persa: *Baccante; Il pettine spagnolo [fig. 39]; La donna dal ventaglio [fig. 40]; Popolana che si stira; La donna sul sacco [fig. 42]; La donna che saluta; La madre [fig. 41]; e un Nudo*²⁰⁵. In catalogo ancora una volta Tinti, rifacendosi esplicitamente alla lettura proposta poco prima su «Dedalo» da Ogetti, che aveva inteso fare dello scultore il modello per quel rinnovamento

²⁰² Dichiarazione di ritiro delle opere di B.M. Bacci, 3 agosto 1922, ASBAF, 73.21, *Bacci Baccio Maria*.

²⁰³ L'opera *Pioggia di primavera su Monte Ceceri*, esposta in mostra da Bacci, risulta essere stata comprata da Sem Benelli in una data imprecisata. Pur non essendo rimaste ricevute, non è escluso che l'acquisto sia avvenuto proprio alla "Fiorentina Primaveraile", come il foglietto appeso sulla cornice dell'opera, e visibile nella fotografia della sala di Bacci, potrebbe far intendere. La notizia dell'appartenenza del quadro a Benelli si ricava in due passaggi del pittore riportati nel catalogo *Baccio Maria Bacci* del 1982, pp. 8 e 36. Cfr. anche M. Tinti, *Baccio Maria Bacci* cit., pp. 9-12, p. 12, n. 3.

²⁰⁴ Da una lettera di Andreotti ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti risulta che un bronzo, non ulteriormente specificato, fu venduta ad un certo prof. Grassi. Cfr. Dichiarazione di ritiro delle opere di L. Andreotti, 3 agosto 1922, ASBAF, 73.14, *Andreotti Libero*.

²⁰⁵ Nella ritrovata scheda di notificazione, compilata dall'artista il 28 febbraio 1922, sono riportate solo le prime sei opere e i relativi prezzi: *Baccante* (15.000 lire); *Il pettine spagnolo* (8.000 lire); *La Donna dal Ventaglio* (10.000 lire); *Popolana che si stira* (5000 lire); *La donna sul sacco* (5000 lire); *La donna che saluta* (5000 lire). In un altro elenco manoscritto ritrovato, forse un appunto "a caldo" preso dai commissari ordinatori della mostra nello studio di Andreotti, è riportato invece un elenco diverso: *Baccante; Donna del P. [cancellato]; Pettine spagnolo; La donna dal ventaglio; Donna che si attreccia; Popolana che si stira; Venditrice di limoni; Donna su panier [cancellato]; La donna sul sacco*. Infine la ricevuta del ritiro delle opere, compilata dall'artista il 3 agosto 1922, sembrerebbe confermare che furono effettivamente otto le opere esposte, di cui una (*La donna che saluta*) danneggiata durante la mostra. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di L. Andreotti, 28 febbraio 1922; foglio con appunti, s.d.; dichiarazione di ritiro delle opere di L. Andreotti, 3 agosto 1922, ASBAF, 73.14, *Andreotti Libero*.

dell'arte italiana secondo l'ideale “classico” da lui allora propugnato sulla sua rivista²⁰⁶, tracciava in cinque dense pagine la biografia di Andreotti, concentrando significativamente l'attenzione specialmente sull'attività degli ultimi anni, ovvero dal 1914, anno che segnava il ritorno dell'artista in Italia, dopo un prolungato soggiorno in Francia, e la riscoperta della tradizione: l'arte ellenica, ma anche la scultura quattrocentesca di grandi maestri del Rinascimento come Donatello, Jacopo della Quercia, Benedetto da Maiano e Bernardo Rossellino.

Di questa recente scultura di Andreotti, Tinti esaltava specialmente «il senso architettonico e l'armonia della composizione», ma anche «lo stile inteso come sintesi emotiva»²⁰⁷. Inoltre si soffermava sulla resa “coloristica” delle opere, ottenuta attraverso un sapiente uso della scabrosità dei volumi e delle superfici, che egli faceva risalire specialmente all'esempio di Cézanne²⁰⁸.

Nell'ottica di Tinti, quindi, che sembrava condividere in pieno la lettura neotradizionalista che Ojetti aveva fornito dell'artista, Andreotti era un esempio della moderna «rigenerazione della scultura», che, dopo la frammentazione impressionista, tornava adesso a basarsi sui valori della solidità e della sintesi, in linea con la tradizione. E a tal proposito così chiosava Tinti: «in arte non si può essere qualcosa di veramente significativo e duraturo che a costo di riallacciarsi – spiritualmente – alla storia del proprio paese»²⁰⁹.

La stessa semplificazione, unita alla solidità delle forme, era riscontrata da Tinti anche nelle opere dello scultore Evaristo Boncinelli che, sebbene internato per problemi psichiatrici dal 1920, esponeva – per tramite dell'interessamento della moglie²¹⁰ – quattro sculture: il marmo dal titolo *Testa di vecchio*, e tre gessi intitolati rispettivamente *L'idiota* [fig. 44], *La cieca* [fig. 45], *Ritratto del suocero* [fig. 43], opere che avrebbero incontrato una certa fortuna. Di queste sculture, e in particolare dell'*Idiota* e *La cieca*, Tinti, che pochi anni dopo avrebbe dedicato una monografia

²⁰⁶ Cfr. U. Ojetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», I, vol. II, 1920-1921, pp. 395-417, poi con qualche variante in Id., *Ritratti d'artisti italiani*, seconda serie, Milano 1923, pp. 155-170. Su Andreotti come esempio di arte italiana contemporanea secondo l'ideale classico proposto da Ojetti negli anni Venti, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 201-206.

²⁰⁷ M. Tinti, *Libero Andreotti*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 3-7, p. 6.

²⁰⁸ Cfr. *ibid.*: «Questa derivazione dalla pittura [di Cézanne] è evidente in tutta la scultura dei nostri ultimi tempi, i cui piani larghi ma scabrosi, verrucosi, offrono al giuoco delle luci le più ricche possibilità del “colore”».

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Cfr. Lettera di M. Amneris Boncinelli a S. Benelli, Firenze, 12 dicembre 1921, ASBAF, 73.60, *Boncinelli Evaristo*.

allo scultore²¹¹, apprezzava specialmente il «grezzo e impressionante realismo»²¹², che, per l'efficacia di espressione e per la resa sintetica delle forme, egli paragonava alle sculture «primitive»²¹³, tra cui in particolare una «testa decapitata» che egli ricordava di aver notato sulla facciata romanica della cattedrale di Pistoia.

Il rimando di Tinti al tema dell'arte «primitiva» denota, ancora una volta, affinità culturali con i principi proposti in quegli anni dalla rivista «Dedalo», dove infatti erano stati già trattati argomenti legati a quella tematica²¹⁴. Inoltre, proprio il direttore della rivista, Ugo Ojetti, già prima della guerra²¹⁵, aveva evidenziato l'utilità delle arti primitive come esempio, per gli artisti moderni, di sintesi, di forza costruttiva, di ordine architettonico, e insieme di distacco dalle tradizionali convenzioni della rappresentazione. Allo stesso tempo, però, lo stesso critico aveva respinto come mistificazione programmatica ed insincera, il richiamo all'arcaismo proposto dalle avanguardie. Queste idee di Ojetti si ritrovavano espresse, a distanza di anni, anche in «Dedalo», dove la tematica del «primitivo», sia esso raffigurato come una terracotta etrusca²¹⁶, un capitello romanico²¹⁷, una scultura popolare,²¹⁸ o una scultura africana²¹⁹, veniva presentato come un modello di sintesi e di solidità, e soprattutto come esempio di arte ingenua e sincera.

Contraddistinti da forme come tarsie lucide di puro colore, erano i nove dipinti che Arturo Checchi esponeva in mostra, intitolati rispettivamente: *Ritratto in rosso*,

²¹¹ M. Tinti, *Evaristo Boncinelli*, Firenze 1928.

²¹² M.T. [Mario Tinti], *Evaristo Boncinelli*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 24-25, p. 25.

²¹³ *Ibid.*: «efficace come quella di certe sculture barbariche, opera anch'esse di spiriti primitivi, non soccorsi dai benefici di ciò che si chiama la cultura.»

²¹⁴ Sulla particolare accezione di arte primitiva per Ojetti, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 235-250. Per alcune tematiche di arte primitiva sviluppate nei primi anni Venti nell'ambito culturale di «Dedalo», ci sia concesso di rimandare a E. Greco, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, in «Annali. Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», Università degli Studi di Firenze, nuova serie, XI, 2010, pp. 356-372. Sul primitivismo si veda almeno M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

²¹⁵ U. Ojetti, *Cubismo*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1912, p. 3.

²¹⁶ Cfr. L. Pernier, *Antiche terracotte aretine*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 75-86; C. Albizzati, *Il cratere di Amandola*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 153-161; A. Della Seta, *Antica arte etrusca*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 559-574.

²¹⁷ Cfr. F. Hermanin, *Sculture medievali romane*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 217-223; E. Nicodemi, *Due statue romaniche nel duomo di Lodi*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 738-741; P. Egidi, *I capitelli romanici di Nazaret*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 761-776.

²¹⁸ Cfr. P. Jahier, *Arte alpina*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 87-103; G.U. Arata, *Arte rustica sarda – I, Gioielli e utensili intagliati*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 698-722; Id., *Arte rustica sarda – II, Tappeti e trine*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 777-802; G. Fiocco, *La mostra d'arte carnica*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 669-689.

²¹⁹ Cfr. C. Anti, *Scultura negra*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 592-621.

Ritratto di Chicco, Scena popolare, Galline, Il barroccio, La sosta dei cavalli [fig. 46], *Vecchia che lavora, Il barrocciaio, Il calessino*, oltre ad un numero imprecisato di disegni e acqueforti [fig. 47]. In quei dipinti si manifestava chiaramente il linguaggio artistico del pittore, che, formatosi nell'ammirazione del vecchio Fattori, ne aveva declinato la forza espressiva delle tavolette di piccolo formato, attraverso la sintesi architettonica cézanniana e l'accensione coloristica espressionista, acquisita dopo un soggiorno in Germania. Tinti in catalogo definiva l'artista un «sintetista»²²⁰ proprio per l'uso energico e vitale del colore, aggiungendo in proposito: «è un sensuale che adora la bella materialità del colore e si compiace soprattutto, riducendo al minimo il chiaroscuro, di far cantare le superfici colorate»²²¹.

Su una linea simile si inseriva il più maturo pittore Alfredo Muller, che oltre ad esporre in mostra, ne era stato, come si è detto, anche un membro della giuria di accettazione. Di formazione macchiaiola, ma presto distaccatosene, Muller era stato oggetto, negli anni Novanta dell'Ottocento, delle critiche di Fattori per la sua soggezione alla pittura impressionista, e in particolare di Monet. Dopo un lungo soggiorno a Parigi, il pittore, alla vigilia della prima guerra, era tornato a Firenze, dove, in un clima assai favorevole, aveva “riscoperto” la lezione della pittura di Cézanne, dei cui insegnamenti si faceva allora promotore presso i giovani, come ricordava Tinti in catalogo²²², tanto da risultare in quegli anni, secondo il collega Giovanni Costetti, «imbevuto di Cézanne come può essere imbevuta una spugna»²²³.

Alla “Fiorentina Primavera” però non erano esposte le opere di Muller più debitorie della lezione cézanniana, come quei paesaggi sintetici, composti da larghe e dense *taches* giustapposte, dipinti poco dopo il suo ritorno a Firenze, ma soggetti di figura, più recenti, come *Donna nuda addormentata, Le arlecchinate, Il labirinto, Il geloso, La fuga, L'appuntamento*²²⁴. Si trattava di opere che, sebbene mantenessero ancora la resa coloristica *tachiste* e i forti timbri postimpressionistici, mostravano soggetti più aneddotici e complessi: come gli episodi di maschere della commedia dell'arte (come per la serie *Le arlecchinate*) e addirittura tematiche neo-

²²⁰ M. Tinti, *Arturo Checchi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 48-49, p. 49.

²²¹ *Ivi*, p. 48. Da segnalare che in archivio non si sono ritrovati documenti relativi all'artista.

²²² Cfr. Id., *Alfredo Muller*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 156-158.

²²³ G. Costetti, *Pittura d'avanguardia*, in «La Tempra», IV, 4, agosto 1917, p. 6.

²²⁴ Nella scheda di notificazione, compilata per la mostra, erano riportati anche i prezzi di quasi tutte le opere: *Donna nuda addormentata* (10.000 lire); *Le arlecchinate* (prezzo non riportato); *Il labirinto* (6000 lire); *Il geloso* (6000 lire); *La fuga* (6000 lire); *L'appuntamento* (6000 lire). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Muller, s.d., ASBAF, 75.58, *Muller Alfredo*.

settecentesche e teatrali (come per *Il labirinto* e *Il geloso*), dove le figure apparivano stilizzate secondo un gusto vicino a quello dell'*Art Déco*.

Al colore di Cézanne, ma interpretato in modo evocativo, secondo una personale visione misticheggiante, guardava già da una decina di anni anche Giovanni Costetti, pittore nato a Reggio Emilia nel 1874, ma residente a Firenze, dove in gioventù aveva frequentato la scuola di Fattori e, agli inizi del secolo, era stato tra i protagonisti della rivista «Leonardo». In mostra erano esposti oltre ad alcuni disegni, ben sedici dipinti, in gran parte ritratti²²⁵, tra cui *Il pizzicagnolo preoccupato* [fig. 48], riprodotto in catalogo, che nella solidità delle forme, costruite attraverso pennellate dense, sembrava testimoniare il valore del tutto spirituale che l'artista attribuiva al colore. Del resto alcuni principi fondamentali del suo pensiero sull'arte erano ribaditi dallo stesso pittore nella sua autopresentazione in catalogo: «Ma l'arte – scriveva Costetti – non è imitazione, non è mestiere non è artificio e non è giuoco. Essendo essa Religione, è cosa o sogno d'amore puro che richiede altezza di concezione etica e artefici devoti»²²⁶.

Tra i più giovani in vario modo interessati al recupero della materia pittorica cézanniana, bloccata in forme sintetiche, si potevano trovare in mostra Raffaele De Grada, lombardo, ma attivo nella campagna toscana dal 1919, che esponeva quattro paesaggi²²⁷, e il pittore Moses Levy, il quale, dopo la formazione all'Accademia fiorentina seguendo la lezione di Fattori, si era ritirato a Viareggio, dove si era dedicato a dipingere le spiagge versiliesi, di cui presentava in mostra alcuni esempi, in pittura e in incisione²²⁸.

Un diverso tentativo di aggiornamento del linguaggio macchiaiolo, orientato verso espressioni di tipo divisionista, rivelavano invece le otto opere proposte in mostra²²⁹ [figg. 49-50-51-52] da Plinio Nomellini, pittore all'epoca già maturo – era nato infatti

²²⁵ Le opere presentate in mostra erano: *La donna assorta*; *Ritratto del pittore Butler*; *Ritratto della signora Campacci*; *Il pizzicagnolo preoccupato*; *Ritratto del signor Vanni*; *Autoritratto*; *La pianista Angelelli*; *Solitudine*; *Il poeta Campana*; *L'uomo in bianco*; *Case del campo di Marte*; *Il giardino d'oro*; *L'ora drammatica*; *Sera perlacea*; *L'Imperatrice Eugenia*; *Il cocomeraio*; e due cornici di disegni. Cfr. Giovanni Costetti, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 61-63, p. 63. Il prezzo delle opere si ricava dalla scheda di notificazione: Scheda di notificazione delle opere di G. Costetti, s.d., ASBAF, 74.18, *Costetti Giovanni*.

²²⁶ Giovanni Costetti, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 62.

²²⁷ Raffaele De Grada, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 78.

²²⁸ M. Tinti, Moses Levy, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 130-131.

²²⁹ In archivio non sono stati ritrovati documenti relativi all'artista. Per questo motivo il numero e il titolo delle opere esposte è deducibile solo dal catalogo, dove sono riportati i seguenti dipinti: *I cipressi di Volterra*; *Mattino a Capri*; *Libeccio*; *Azzurro*; *I doni dell'autunno*; *Bagni di Tiberio*; *Fossa dell'Abate*; *Porpora e oro*. Cfr. M. Tinti, Plinio Nomellini, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 160-163, p. 163.

a Livorno nel 1866 –, il quale si era formato con Fattori e Lega a Firenze. Nella scheda compilata da Tinti in catalogo, il critico ricollegava curiosamente le opere di Nomellini alla «lirica cromatica e all'eloquenza esuberante di alcuni Secentisti»²³⁰, tra cui in particolare Bernardo Strozzi e Sebastiano Ricci.

In un'ottica affine a quella di Nomellini, si muoveva anche il più giovane pittore Llewlyn Lloyd – nato a Livorno nel 1879 –, il quale, formatosi alla scuola di Fattori, ma vicino per sensibilità nella ricerca di effetti di luce a Signorini, aveva unito nella sua pittura la lezione macchiaiola con la frantumazione luministica divisionista. Esempi significati di questa ricerca pittorica di Lloyd erano i quattro paesaggi elbani esposti in mostra, intitolati *Sosta* [fig. 54], *Porta Chiusa*, *Sole d'estate*, *Barconi in disarmo*²³¹ [fig. 53].

Ancora diversi erano gli esiti di Lorenzo Viani, artista viareggino che si era formato, irregolarmente, con Plinio Nomellini e con Giovanni Fattori a Firenze, incentrando la propria attenzione specialmente sugli emarginati e i più umili, ritratti con un linguaggio di tipo espressionista. Presentato in catalogo, come si è detto, da un testo di Bistolfi²³², Viani esponeva in mostra un grande dipinto intitolato *I lebbrosi* [fig. 55], realizzato tra il 1913 e il 1915, sei quadri di montagna e ventuno disegni a penna, raffiguranti ritratti di vari personaggi [figg. 56-57], alcuni dei quali avrebbero costituito la base per le xilografie riprodotte nel volume dell'artista *Ubriachi* del 1923²³³.

I napoletani

Formata da oltre trentacinque artisti, per lo più invitati, quella napoletana si presentava in mostra – come si è detto – come una delle compagnie più ampie e linguisticamente compatte. Come è stato chiarito sopra, la scelta degli artisti napoletani, sebbene avallata e in linea generale condivisa da Benelli e dagli altri componenti della commissione degli inviti, era stata in realtà curata da due intellettuali partenopei, il barone Carlo Chirandà e soprattutto lo scrittore Federico Petriccione, compilatore anche delle biografie degli artisti napoletani in catalogo. In

²³⁰ *Ivi*, p. 162.

²³¹ N. Tarchiani, *Llewlyn Lloyd*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 132-133.

²³² Cfr. L. Bistolfi, *Lorenzo Viani*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 226-228.

²³³ Cfr. L. Viani, *Ubriachi*, Milano 1923.

particolare Petriccione, volendo offrire un'idea “tradizionale” della scuola partenopea, intesa soprattutto secondo l'accezione verista derivante dagli insegnamenti di Filippo Palizzi e Domenico Morelli, aveva preferito puntare soprattutto sui protagonisti di formazione ottocentesca, ma ancora viventi²³⁴, della scuola napoletana, aggregando ad essi alcuni giovani per lo più paesaggisti, in linea con la tradizione artistica partenopea.

Quale fosse per Petriccione il carattere dell'arte napoletana contemporanea veniva affermato chiaramente dallo stesso scrittore in un testo critico inedito – ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze –, che avrebbe dovuto accompagnare, forse in catalogo²³⁵, l'esposizione dei napoletani. Per lo scrittore, che in quel testo ripercorreva a grandi linee la storia della pittura napoletana dalla svolta ottocentesca, ovvero da Pitloo e la Scuola di Posillipo in poi – soffermandosi soprattutto sugli ideali maestri dei contemporanei, ovvero Filippo Palizzi e Domenico Morelli –, l'odierna pittura napoletana aveva un carattere «spiccatamente e schiettamente conservatore», caratteristica che, sebbene potesse essere scambiata per «decadente reattività», si rivelava in realtà ai suoi occhi come il tratto più interessante di questa scuola: «oltremodo rispettosa e fedele» del proprio passato, e «in massima parte pura da imbastardimenti». E ancora ribadiva:

Venezia dista troppe ore di viaggio dalla città dal fumante Vesuvio, perché le sue mostre internazionali abbiano potuto avere una sensibile influenza – come altrove è molto di frequente avvenuto – nella visione cromatica dei napoletani, che si sono mostrati in massima parte refrattari alle innovazioni impressioniste, divisioniste e cubiste, cercando invece di

²³⁴ Nel carteggio intercorso tra Petriccione, Chiarandà e Benelli si faceva riferimento anche ad un progetto di mostra retrospettiva di arte napoletana, da affiancare alla sezione degli artisti viventi. Del progetto, che non avrebbe avuto seguito, rimase però una testimonianza eccezionale. Infatti, Paolo Vetri, allievo di Morelli ed esponente alla “Fiorentina Primavera”, notificò ed inviò alla mostra oltre che un suo quadro anche un dipinto ad olio del maestro, indicato come *Mezza figura* (72x90 cm), che però non risulta essere stato esposto. Della spedizione dava notizia in una lettera del 7 marzo 1922 lo stesso Petriccione, che così si rivolgeva a Benelli: «E, non avendo ricevuta comunicazione circa la mancata esposizione retrospettiva napoletana, [Vetri] ha spedito ancora la bella opera di Domenico Morelli, che tanto a Lei piacque. La Primavera non fa mostre retrospettive. Sta bene. Ma un'opera di Morelli onora indubbiamente qualunque mostra. E un dipinto come quello – ignoto a tutti – rappresenta tale attrattiva da giustificare ogni eccezione. Non Le sembra?». Cfr. Lettera di F. Petriccione a S. Benelli, 7 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

²³⁵ Cfr. Lettera di F. Petriccione a S. Benelli, 12 febbraio 1922, manoscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*: «ho atteso fino ad oggi a risponderle per potere accludere le note sull'arte napoletana odierna. Più che critica, ho tentato di esprimere in un netto giudizio, condiviso da molti, sul carattere conservatore della pittura e della scultura nel Mezzogiorno d'Italia, che poco o nulla s'è lasciato influenzare dalle biennali veneziane e dai movimenti artistici di acceso modernismo. Veda se va bene ciò che le ho scritto. In caso contrario, senza far complimenti, laceri pure. Mi troverà sempre d'accordo con Lei.»

conservare il più possibile quella che è caratteristica dote dell'arte meridionale: un fresco senso di vivacità e di gaiezza coloristica.²³⁶

In questo modo a rappresentate la scuola napoletana alla “Fiorentina Primavera” risultavano essere, come era rilevato giustamente da alcuni recensori della mostra²³⁷, soprattutto artisti come Vincenzo Caprile, Giuseppe Casciaro, Antonio Mancini [fig. 58], Vincenzo Irolli [fig. 59], Vincenzo Migliaro, Paolo Vetri, Vincenzo Volpe²³⁸ – tutti nati tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, e per la maggior parte allievi di Filippo Palizzi e Domenico Morelli –, che però, salvo qualche raro caso, come un piccolo dipinto muliebre di Vetri, non parevano offrire al pubblico «inaspettate rivelazioni»²³⁹.

I veneziani

Nel sottosuolo del Palazzo delle Esposizioni²⁴⁰ esponevano le loro opere alcuni vedutisti veneziani di varie generazioni: dal più anziano Pietro Fragiaco, nato a Trieste nel 1856 – e che sarebbe morto poco più di un mese dopo l'apertura della mostra –, il quale presentava su una parete sette dipinti ad olio²⁴¹ [fig. 61], ai fratelli

²³⁶ F. Petriccione, documento senza titolo [“L'arte figurativa napoletana odierna”], s.d. [ante 12 febbraio 1922], ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

²³⁷ Cfr. R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 597; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 281-290, p. 288.

²³⁸ Tutti gli artisti menzionati, e quasi tutti gli altri napoletani (tranne Antonio Mancini, introdotto da Guido Guida), erano presentati in catalogo da Petriccione.

²³⁹ R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 597. Sul dipinto di Vetri Calzini aggiungeva: «Vetri ha un ritratto femminile che è tra le più belle e classiche opere dell'intera mostra: dipinto con una verità di osservazione e una nobiltà che lo riscattano di molta pittura storica, e sacra di derivazione morelliana». Le stesse opinioni sulla scuola napoletana e sul dipinto di Vetri erano condivise anche da Tarchiani. Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 288: «Di altri molti, dal Mancini all'Irolli, dal Bazzaro al Gola, da Beppe Ciardi al Fragiaco, dal Volpe al Caprile, non è il caso di parlare: troppo noti, niente hanno qui di singolare. Ma v'è del Vetri un gustoso ritrattino muliebre, in grigio e nero, ch'è una cosa tanto squisita che non si può non ricordarla. Dipinto forse quaranta o cinquant'anni sono, è ammirato pur dai più ribelli tra i giovanissimi».

²⁴⁰ La collocazione nel sottosuolo provocò le lamentele degli artisti veneziani, preoccupati soprattutto per l'eccessiva umidità che avrebbe potuto danneggiare le loro opere lì esposte. Si veda a tal proposito il telegramma di protesta, timbrato Firenze 19 aprile 1922, e firmato da Fragiaco, Beppe ed Emma Ciardi, Pomi, conservato in ASBAF, 74.95, *Frugiaco Piero*.

²⁴¹ Fragiaco, che nei documenti archivistici ritrovati si firmava sempre come Piero, esponeva alla “Fiorentina Primavera” le opere: *Canale della Giudecca*, 96x156 cm (15.000 lire); *Al vento*, 45x75 cm (3500 lire); *Pescatori*, 45x67 cm (3500 lire); *Inverno*, 40x67 cm (3000 lire); *A Cervignano*, 41x58 cm (2500 lire); *Casa abbandonata*, 38x58 cm (2500 lire); *In panna*, 32x46 cm (2500 lire). I dati relativi al titolo, alle misure (cornice incluse) e al prezzo delle opere si ricavano dalla scheda di notificazione, compilata dall'artista in data 4 gennaio 1922. Sulla disposizione delle opere in mostra, invece, si è conservato uno schema grafico riassuntivo inviato da Fragiaco agli organizzatori, la cui effettiva messa in opera, però, non è stato possibile verificare. Dal confronto tra i documenti autografi ritrovati in archivio e il catalogo della mostra, è emerso che l'opera riportata in catalogo al numero 4

Beppe ed Emma Ciardi, entrambi allievi del padre Guglielmo, che esponevano rispettivamente sei²⁴² [fig. 60] e uno²⁴³ paesaggi, fino al più giovane Alessandro Pomi, nato nel 1890, e formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia con Ettore Tito, che presentava quattro dipinti ad olio [fig. 62] e un pastello²⁴⁴. Pur con le proprie peculiarità, gli artisti si presentavano in mostra accomunati da un linguaggio pittorico simile e dall'interesse prevalente per le vedute lagunari, che attingevano dalla grande tradizione pittorica veneziana discendente da Guardi, Canaletto e Bellotto.

Come per quella napoletana, anche la pittura vedutista veneziana si poteva considerare di tipo “conservativo”. E a tal proposito sono indicative le parole che l'anonimo compilatore della biografia dedicava in catalogo a Beppe Ciardi, e che potrebbero essere estese anche agli altri vedutisti veneziani: «Il Ciardi – si legge – si è sempre tenuto lontano da ogni influenza di cosmopolitismo e di cerebralismo». Ed ancora: «La sua arte è saldamente legata pei vincoli della razza alla tradizione veneziana, come deve esserlo la pianta feconda alla terra madre»²⁴⁵.

Veneziano di adozione, ma orientato su una pittura di intonazione postimpressionista, era invece Pio Semeghini, pittore nato a Quistello, in provincia di Mantova, nel 1878. Dopo aver soggiornato a più riprese, per oltre dieci anni, a Parigi, agli inizi degli anni Dieci l'artista si era infine trasferito nella città lagunare, dove aveva iniziato a dipingere dal vero, insieme ad un gruppo di artisti d'avanguardia come Gino Rossi e Umberto Moggioni. Poco dopo avrebbe partecipato assiduamente alle mostre di Ca' Pesaro, divenendo presto una delle personalità più significative operanti in quella città.

con il titolo *Interno*, è in realtà un dipinto intitolato *Inverno*. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di P. Fragiaco, 4 gennaio 1922; documento senza titolo relativo all'allestimento della mostra [autografo di P. Fragiaco], s.d., ASBAF, 74.95, *Frangiaco Piero*. Cfr. Piero [sic] *Frangiaco*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 99.

²⁴² Le opere esposte da Beppe Ciardi in mostra erano: *Fusina*, 80x120 cm (6000 lire); *Estate*, 100x100 cm (4000 lire); *Santa Maria della Salute*, 70x90 cm (5000 lire); *Canale di Mazzorbo*, 85x85 cm (4000 lire); *Aratura. Altopiano d'Asiago*, 75x75 cm (5500 lire); *Abbeveratorio. Altopiano d'Asiago*, 75x75 cm (4000 lire). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di B. Ciardi, dicembre[?] 1921, ASBAF, 74.8, *Ciardi Beppe*. Cfr. *Beppe Ciardi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 53-54.

²⁴³ Si tratta del dipinto ad olio intitolato *Raggio di sole*, 70x90 cm (4000 lire). Cfr. Scheda di notificazione dell'opera di E. Ciardi, 2 gennaio 1922, ASBAF, 74.9, *Ciardi Emma*. Cfr. V. Bucci, *Emma Ciardi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 54-55.

²⁴⁴ I dipinti esposti erano: *Piazza S. Marco*, 94x77 cm (2500 lire); *Siesta*, 165x120 cm (4500 lire); *Sulla spiaggia*, 64x85 cm (2500 lire); il pastello intitolato *Nudo*, 100x72 cm (2500 lire); *Ritratto*, 165x120 cm (3500 lire). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Pomi, 10 gennaio 1922, ASBAF, 75.112, *Pomi Alessandro*. Cfr. *Alessandro Pomi*, in *La Fiorentina Primavera* cit. p. 181.

²⁴⁵ *Beppe Ciardi*, in *La Fiorentina Primavera* cit. pp. 53-54, p. 54.

In catalogo Gino Damerini, che considerava Semeghini come «uno dei più originali pittori d'Italia»²⁴⁶, metteva in evidenza l'ascendenza che avevano avuto per l'artista la pittura impressionista e postimpressionista francesi, ricordando soprattutto Monet e Cézanne, ma anche la pittura ad affresco del Quattrocento italiano. E così descriveva la sua opera: «[Semeghini] riesce a fissare con la sua pittura, tutta fatta di intonazioni vaporose, la forma solida delle cose non meno che la vibrazione della luce intorno ad esse»²⁴⁷. Oltre ai paesaggi veneziani, Damerini ricordava anche i ritratti dell'artista, caratterizzati da «un disegno incisivo e martellato che, perfezionato da notazioni misurate ma sapienti di colore, rende per emozione la figura del modello»²⁴⁸.

Questi due aspetti dell'opera di Semeghini, le vedute e i ritratti, erano rappresentati in mostra sia nei dipinti ad olio che nei disegni a sanguigna. In particolare la scheda di notificazione delle opere, ritrovata in archivio, ha permesso di chiarire alcuni dettagli dei dipinti esposti (in particolare le misure e i prezzi), ma soprattutto ha permesso di identificare il numero e il soggetto dei disegni a sanguigna, non specificati in catalogo. In questo modo si è potuto apprendere che Semeghini esponeva in mostra otto dipinti ad olio, intitolati *Canale veneziano*, *Ponte veneziano*, *Casa di Burano*, *La Giudecca-Venezia*, *Pieve di Cadore* [fig. 63], *Culagna-Alpi reggiane*, *Ritratto F.*, *Ritratto M.*, e tre disegni a sanguigna, due ritratti e un paesaggio, intitolati *Ritratto F.*, *Ritratto G.*, *Verona-l'Adige*²⁴⁹.

I lombardi

Un nucleo significativo e particolarmente variegato era quello composto dagli artisti lombardi, di cui in mostra erano presenti varie generazioni. I capostipiti erano idealmente indicati nei pittori di formazione prettamente ottocentesca come Emilio

²⁴⁶ G. Damerini, *Pio Semeghini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 199-200, p. 200: «Certo tra i giovani pittori d'Italia è uno dei più degni di attenzione e si comprende come intorno a lui sia cresciuto negli ultimi tempi l'interesse della critica e del pubblico».

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Nella scheda di notificazione erano indicati sia le misure che i prezzi: *Canale veneziano*, 80x65 cm (8000 lire); *Ponte veneziano*, 65x70 cm (8000 lire); *Casa di Burano*, 50x65 cm (5000 lire); *La Giudecca-Venezia*, 50x65 cm (3000 lire); *Pieve di Cadore*, 55x45 cm (2000 lire); *Culagna-Alpi reggiane*, 47x55 cm (3000 lire); *Ritratto F.*, 53x43 cm (2000 lire); *Ritratto M.*, 55x45 cm (1200 lire). Le sanguigne invece: *Ritratto F.*, 90x65 cm (2000 lire); *Ritratto G.*, 65x55 cm (1200 lire); *Verona-l'Adige*, 56x56 cm (1200 lire). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di P. Semeghini, 2 febbraio 1922, ASBAF, 75.170, *Semeghini Pio*.

Gola e Leonardo Bazzaro, esponenti di spicco della tradizione pittorica lombarda, ed entrambi nati agli inizi degli anni Cinquanta dell'Ottocento.

Particolarmente apprezzati erano i dodici dipinti, ritratti [fig. 64] e paesaggi, sia più antichi che recenti²⁵⁰, di Emilio Gola, la cui pittura, secondo l'anonimo compilatore della biografia in catalogo – in cui è forse da identificare ancora Mario Tinti –, si inserirebbe, con una nuova e peculiare sensibilità, nel solco della tradizione della scapigliatura milanese, propria di artisti come Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona, ma allo stesso tempo sarebbe anche memore del chiaroscuro leonardesco. Definito come «colorista ad un tempo robusto e raffinato»²⁵¹, lo scrittore, che riprendeva esplicitamente parti del testo di Renato Simoni pubblicato in occasione di una personale di Gola alla Galleria Pesaro nel 1920²⁵², si soffermava poi in catalogo sulla descrizione della viva materia pittorica delle sue opere: «gamme calde e gravi, in cui il chiaroscuro sembra circolare nella polpa cromatica come un sangue vivo, suturandola e plasmando con le sue gradazioni i diversi piani e i diversi volumi»²⁵³. Ed ancora evidenziando di Gola il carattere «geloso e intransigente nei riguardi della probità e della sincerità della propria arte e dell'arte in genere»²⁵⁴, il critico sembrava intenzionato non soltanto ad offrire un ritratto del pittore, bensì a proporlo come una figura esemplare d'artista per le giovani generazioni.

Altro importante rappresentante della scuola pittorica lombarda era Leonardo Bazzaro, che esponeva sette dipinti, in prevalenza paesaggi lagunari [fig. 65], di cui tre appartenenti ad un collezionista privato²⁵⁵. In catalogo Tinti ripercorreva le tappe

²⁵⁰ Secondo il catalogo della mostra le opere esposte erano: *Piazzetta di S. Marco; Ritratto di signora; Studio di un ritratto per signora; Studio di un ritratto per signora; Venezia dal lido; Testa di giovanetto; Testa di ragazzo; Testa di vecchio; Un cipresso; Figura di donna; Bacino di S. Giorgio a Venezia; Testa di donna con cappello*. Da una lettera inviata da Gola alla segreteria dell'esposizione, dove erano riportati i prezzi delle opere, risultavano altri due dipinti: *Paesaggio (crisantemi nell'orto)* e *Studio di testa d'uomo senza cappello*. Cfr. *Emilio Gola*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 110-113, pp. 112-113; e lettera di E. Gola alla Segreteria della "Fiorentina Primavera", 27 aprile 1922, ASBAF, 74.131, *Gola Emilio*.

²⁵¹ *Emilio Gola*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 111.

²⁵² Nel testo in catalogo si faceva esplicito riferimento allo scritto di Renato Simoni. Inoltre, da una cartolina inedita ritrovata, si apprende che era stato lo stesso Gola a scegliere ed inviare a Benelli il catalogo della propria mostra alla Galleria Pesaro del 1920 (con il testo di Simoni), per la compilazione della biografia per il catalogo della "Fiorentina Primavera". Cfr. Cartolina di E. Gola a S. Benelli, Milano 7 marzo 1922, ASBAF, 74.131, *Gola Emilio*. Cfr. *Mostra individuale di Emilio Gola*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, aprile 1920), con testo di R. Simoni, Milano 1920.

²⁵³ *Emilio Gola*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 111.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 112.

²⁵⁵ L'artista esponeva le opere: *Mercato di Chioggia, Pescheria di Chioggia, Mercato della Pescheria, Al bagno, Rattoppando le vele, Nidiata, I gemelli*. Dalla scheda di notificazione e da una lettera di Bazzaro a Benelli si apprende che le ultime tre opere non erano in vendita e appartenevano alla collezione del cav. Alfredo Giannoni di Novara. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di L. Bazzaro, 4 marzo 1922; lettera di L. Bazzaro a S. Benelli, 27 marzo 1922, ASBAF, 73.36, *Bazzaro*

principali della vita dell'artista, che definiva, in analogia con quanto fatto per Gola, come «pittore colorista robusto, immediato, caldamente lirico»²⁵⁶. Anche in questo caso il critico, pur mettendo in evidenza le peculiarità dell'artista, non esitava a ribadire il profondo legame che univa quest'ultimo alla propria tradizione artistica sia nazionale che, più specificatamente, regionale. In questo senso erano emblematiche le parole con cui Tinti spiegava l'influenza che l'impressionismo francese aveva effettivamente avuto, in gioventù, sulla tecnica e la tavolozza dell'artista. Scriveva il critico:

Ma Bazzaro non imitò i francesi; si rinnovò senza rinnegare la legge fondamentale del suo temperamento e quindi della tradizione – la tradizione lombarda – che, sia pure inconsapevolmente, trova in alcuni aspetti della sua pittura una logica evoluzione.²⁵⁷

La tradizione lombarda a cui alludeva Tinti era la pittura romantica di artisti come Piccio e Ranzoni, che egli indicava come antenati “spirituali” di Bazzaro. Oltre a queste fonti più “recenti” e dirette, il critico individuava per la pittura del maestro milanese anche riferimenti più antichi, e in particolare la pittura del Seicento, creando così un collegamento ideale tra due secoli che, dopo un periodo di sfortuna, iniziavano proprio allora ad essere riscoperti dagli studiosi e dai collezionisti. Affermava infatti Tinti:

Leonardo Bazzaro è uno dei pochi maestri del colore che – pur nella propria spiccata originalità ed avendo sentito l'importanza delle correnti rinnovatrici del suo tempo – meglio si riconnettono alla tradizione sei-settecentesca della sensuale e salutare pittura italiana, in quella accezione di forma-colore, di cui i capolavori dei Veneziani del Cinque e Seicento furono i capisaldi fondamentali.²⁵⁸

Nella compagine lombarda un posto di rilievo era assunto da Adolfo Wildt, scultore nato a Milano nel 1868, il cui lavoro, proprio in quegli anni, otteneva la definitiva consacrazione da parte della critica, come dimostra l'importante sala personale con oltre cinquanta opere, tra sculture e disegni, che la Biennale di Venezia

Leonardo.

²⁵⁶ M.T. [M. Tinti], *Leonardo Bazzaro*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 16-18, p. 16.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 17.

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

gli dedica nel 1922²⁵⁹. Negli stessi mesi l'artista era presente anche alla “Fiorentina Primaveraile”, dove esponeva una piccola rassegna antologica composta da sei sculture e alcuni disegni su pergamena. In catalogo la biografia dell'artista era affidata ancora una volta a Mario Tinti, il quale tentava di spiegare l'opera scultorea di Wildt, caratterizzata dalla politezza delle forme stilizzate e simboliche, memori del gusto secessionista e liberty, con una ricerca di spiritualità. Scriveva Tinti: «Adolfo Wildt è un mistico, anzi un asceta della statuaria»²⁶⁰. In questo modo, secondo il critico, le opere di Wildt, composte da forme semplificate, assolute ed espressive, non sarebbero state il frutto di una ricerca stilistica fine a se stessa, bensì avrebbero risposto alle «necessità di uno spirito fondamentalmente idealista e mistico, anelante verso una liberazione dalle apparenze materiali»²⁶¹. Il rapporto con la tradizione artistica nazionale, argomento particolarmente caro – come si è visto – a Tinti, e più in generale filo conduttore di tutte le presenze artistiche in mostra, era proposto anche per il lavoro dello scultore milanese. Il critico, infatti, individuava un'analogia tra le tormentate e contratte sculture di Wildt e il grafismo esasperato, tipico della pittura del pittore ferrarese del Quattrocento, Cosmé Tura. Ma ancora una volta l'interesse del critico era quello di ricollocare l'opera dell'artista all'interno di una tradizione locale, aspetto che, nel caso di Wildt, egli svolgeva attraverso una similitudine dalla valenza poetica: «L'arte di Wildt – scriveva Tinti – è come uno strano fiore nato nella penombra fuor d'ogni tempo, antica e insieme moderna, della cattedrale milanese»²⁶².

Inoltre, per quanto riguarda le opere esposte in mostra, la scheda di notificazione ritrovata in archivio ha permesso, oltre che di risalire al loro prezzo di vendita, anche di identificare in molti casi quali versioni delle sculture, in marmo o in bronzo, fossero esposte: un aspetto non specificato in catalogo. Infine il documento è stato utile soprattutto per identificare le pergamene esposte, il cui titolo non era riportato in catalogo. Per questo motivo si è riuscito a stabilire che Wildt espose in mostra: *Il Prigione*, in marmo e bronzo [fig. 66]; *Un rosario MCMXV*, marmo e bronzo [fig.

²⁵⁹ Secondo quanto riportato nel catalogo della Biennale di Venezia, alla mostra individuale, in cui in realtà erano presenti anche sette opere in ferro battuto di Alessandro Mazzucotelli, Wildt esponeva ventuno sculture e trentadue disegni. Per una lettera sulla partecipazione di Wildt alla Biennale del 1922, si veda G. Romanelli, *Wildt 1922: tra Canova e l'arte negra*, in *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 8 dicembre 1989-4 marzo 1990), a cura di P. Mola e V. Scheiwiller, Milano 1989, pp. 38-41.

²⁶⁰ M. Tinti, *Adolfo Wildt*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 233-236, p. 234.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

67]; *Uomo antico*, marmo e bronzo [fig. 68]; *L'idiota*, bronzo [fig. 69]; *Cave canem umanitas*, marmo e bronzo; *Maria*, marmo. Dieci invece erano i disegni su pergamena e avevano per titolo: *Anime della notte* [fig. 72], *Amore dei buoni*, *Anime povere*, *Le sorelline*, *I peccati mortali* [fig. 71], *Figli di Cristo*, *I puri* [fig. 70], *L'Idolo*, *Il peccato*, *Le tre madri*²⁶³.

Della stessa generazione di Wildt, sebbene di pochi anni più giovane, era Arturo Tosi – artista nato nel 1871, a Busto Arsizio – il quale esponeva a Firenze nove dipinti, in prevalenza paesaggi, intitolati *Mezza figura*, *Autunno*, *Poesia di verde* e sei studi di paese.

La biografia dell'artista pubblicata in catalogo era stata compilata da uno scrittore che si firmava con le sole iniziali U.B., nelle quali è assai probabile identificare un amico di Tosi, Ugo Bernasconi, che univa l'attività di pittore, con quella di scrittore e critico d'arte. Bernasconi, che del resto avrebbe dedicato, già pochi anni più tardi, vari studi e monografie all'opera dell'amico pittore²⁶⁴, sosteneva allora – come ha notato Giovanna De Lorenzi – posizioni critiche assai vicine a quelle neotradizionaliste proposte negli stessi anni da Ojetti e da critici vicini a quest'ultimo, come Tinti²⁶⁵.

Si capisce così come lo scrittore, ripercorrendo in catalogo le varie fasi dell'attività pittorica di Tosi dalla giovinezza alla maturità, decidesse di soffermarsi prevalentemente sull'ultima fase, quella in cui, sulla scorta della “scoperta” di Cézanne, il pittore aveva inteso dare nelle sue opere maggior equilibrio e pacatezza al colore. Si leggeva infatti in catalogo: «Il colore [...] si è rifatto d'improvviso intenso e deciso come nei saggi giovanili, ma di più grave senso, evolvendosi dai colori elementari dello spettroscopio alle colorazioni più torbide e succose dell'umo e dell'onda». E ancora: «Codesta riconquistata verginità delle colorazioni si avvantaggia e si completa in una progredita visione della forma, concepita con più vasto riassunto e più posata solidità»²⁶⁶. Oltre all'aspetto prevalentemente pittorico, lo

²⁶³ Nella scheda di notificazione delle opere di Wildt sono riportati anche i prezzi: *Il Prigione*, 18.000 lire; *Un rosario MCMXVI*, 8000 lire; *Uomo antico*, 18.000 lire; *L'idiota*, 3000 lire; *Cave canem umanitas*, 7000 lire; *Maria*, 5000 lire. I disegni invece aveva tutti un costo di 600 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Wildt, 6 gennaio 1922, ASBAF, 76.39, *Wildt Adolfo*; M. Tinti, *Adolfo Wildt*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 233-236, p. 236.

²⁶⁴ Si ricordino almeno le monografie U. Bernasconi, *Arturo Tosi*, Milano 1925; Id., *Arturo Tosi*, Milano 1936.

²⁶⁵ Sulla vicinanza critica tra Bernasconi, Ojetti e Tinti si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 182 e 310.

²⁶⁶ U.B., *Arturo Tosi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 218-220, p. 220.

scrittore, come faceva del resto anche Tinti, intendeva evidenziare dell'artista le qualità morali, come la sua «rara passione» per l'arte e la natura, «la nobiltà degli intenti» e «l'incorrotta sincerità dell'animo»²⁶⁷, in modo da fare anche di lui un esempio specialmente per gli artisti più giovani.

Effettivamente Tosi fu un esempio sia dal punto di vista umano che propriamente artistico per alcuni giovani pittori, tra cui Alberto Salietti²⁶⁸, nato a Ravenna nel 1892, ma trasferitosi presto a Milano, il quale – come si è detto – esponeva alla “Fiorentina Primavera” un *Paesaggio umbro*, dove, secondo l'anonimo compilatore della biografia in catalogo, l'artista sembrava giungere alla maturità, attraverso «una tecnica più solida e robusta», e «una composizione più ricca ed armonica»²⁶⁹, conquistata con lo studio dei maestri del Trecento e del Quattrocento. Tosi e Salietti, inoltre, pur di età diverse, avrebbero condiviso, a partire dal 1925, un'esperienza nel Comitato direttivo del “Novecento italiano”.

Infine, poco dopo la chiusura della “Fiorentina Primavera”, avrebbero preso parte al primitivo gruppo di “Novecento” altri due artisti, Anselmo Bucci e Leonardo Dudreville, che, come si è chiarito sopra, esponevano alcune loro opere a Firenze.

Gli emiliani e i romagnoli

Una sala personale era riservata alle sculture di Arrigo Minerbi, artista nato a Ferrara nel 1881, la cui presenza in mostra era stata fortemente voluta da Sem Benelli, come attestano alcune lettere ritrovate nell'Archivio della Società delle Belle Arti.

La stima degli organizzatori della mostra, in primo luogo Benelli, ma anche Chini, nei confronti dello scultore si deduce anche dal particolare trattamento riservato alle sue opere. Minerbi, infatti, era uno dei sei artisti, e tra questi il più giovane²⁷⁰, a cui erano state assicurate per l'intera durata della mostra alcune opere, evidentemente

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ L'influenza che la figura umana e artistica di Tosi aveva in quegli anni su Salietti è stata notata, tra gli altri da Rossana Bossaglia. Cfr. R. Bossaglia, *Il “Novecento italiano”: storia, documenti, iconografia*, Milano 1979, pp. 232-235, specialmente p. 233.

²⁶⁹ *Alberto Salietti*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 195-197, p. 196.

²⁷⁰ Gli altri artisti le cui opere erano coperte da assicurazione erano: Telemaco Signorini (con settanta dipinti); Silvestro Lega (con trentasei dipinti); Vincenzo Volpe (con due dipinti); Rubaldo Merello (con tutte le opere esposte: sei dipinti e due disegni). Cfr. Elenco delle opere assicurate, ASBAF, 72.14, *Assicurazioni*.

ritenute particolarmente importanti e preziose in primo luogo per lo stesso scultore²⁷¹. Inoltre, come emerge chiaramente dal carteggio, lo scultore poteva permettersi di richiedere a Chini – facoltà non riscontrata in altri artisti – oltre alla preparazione di appositi basamenti per le sue sculture²⁷², anche particolari accorgimenti per l'allestimento della sua sala. Scriveva infatti lo scultore a Benelli il 30 marzo 1922:

[...] prego vivamente Lei a voler intanto ricordare al caro Chini che alle mie sculture è assolutamente necessaria la luce dall'alto, come eravamo d'accordo.

Luce, non accecante, ma velata, che sola ha la virtù di rendere visibili quel che ho messo di finezze e di mezzi toni nei miei marmi.

Poi voglia accennargli alla mia fobia pel bianco (credo d'averlo scritto persino nelle mie note) e la conseguente necessità di dare un tono neutro alle pareti...

Le pareti bianche, e la luce bassa... c'è in verità più di quel che occorre per rovinare le mie povere cose, e assillare il sottoscritto.

Ne parleremo insieme a voce, e insieme vedremo il miglior mezzo per rimediare a questo inconveniente.²⁷³

Purtroppo però non è possibile verificare se questi accorgimenti furono effettivamente rispettati nell'allestimento, perché non sono state ritrovate fotografie della sala.

Lo scritto pubblicato in catalogo, firmato da Carlo Bozzi, era in realtà il risultato dell'unione di due testi: la parte principale era sostanzialmente la scheda pubblicata da Bozzi nel catalogo della mostra “Arte italiana contemporanea”, organizzata da Ogetti alla Galleria Pesaro nell'autunno del 1921, a cui erano state aggiunte notizie autobiografiche compilate appositamente dallo stesso Minerbi²⁷⁴. Quest'ultimo, in

²⁷¹ Le opere assicurate erano: *Il falco* (per 2000 lire); *Ritratto del pittore Vittore Grubicy* (per 4000 lire); *Giovanna* (per 12000 lire); *Il Martire* (per 5000 lire); *L'apostolo* (per 5000 lire). Se l'alta cifra assicurativa riservata alla scultura intitolata *Giovanna* poteva riferirsi alla volontà del proprietario, il collezionista Mario Albanese, di tutelare l'opera appartenente alla propria collezione, questa spiegazione non è valida per le altre sculture assicurate, che erano di proprietà dell'autore. Per questo motivo è probabile che Minerbi nutrisse per le opere assicurate una speciale attenzione, come infatti sembrerebbero confermare alcune dichiarazioni dello scultore, ritrovate tra le lettere e i documenti nell'archivio fiorentino, in particolare per il ciclo dedicato a Cesare Battisti. Cfr. Cedola della scheda di notificazione delle opere di A. Minerbi, 8 marzo 1922, ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*.

²⁷² Dei basamenti, che avrebbero dovuto essere costruiti da Chini in legno e tela dipinta, si faceva riferimento in vari documenti e lettere. Cfr. Lettera di A. Minerbi a G. Chini, 23 gennaio 1922; documento, s.d. [ante 10 febbraio 1922]; lettera di A. Minerbi al Segretario della “Fiorentina Primavera”, 8 marzo 1922, ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*.

²⁷³ Lettera di A. Minerbi a S. Benelli, 30 marzo 1922, ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*.

²⁷⁴ In una lettera del 2 marzo 1922, Minerbi, dimostrando ancora una volta il prestigio di cui godeva, si raccomandava con il segretario della mostra che le notizie autobiografiche da lui compilate non subissero alcuna variazione in catalogo. Cfr. Lettera di A. Minerbi al Segretario ella “Fiorentina

particolare, oltre a ribadire nel testo la sua formazione senza maestri, presentava una dichiarazione di poetica, affermando: «Non ho preoccupazioni di tecnica e di stile, non cerco d'essere personale ad ogni costo, abborro [sic] la retorica, la fredda statuaria, il bianco gelido»²⁷⁵.

Alle parole di Carlo Bozzi, invece, era affidata l'interpretazione critica del lavoro di Minerbi, che, secondo lo scrittore, nelle sue opere conservava «la massa, le forme della realtà e ne arricchisce l'insieme con squisite finzze di piani e di sfumature»²⁷⁶. Per Bozzi l'opera di Minerbi trovava una corrispondenza nella plastica del Quattrocento, in particolare in quella di Mino da Fiesole e Laurana, per quella resa «così minutamente vibrante che pare circondarsi di una emanazione luminosa, quasi, l'esalazione di un profumo...»²⁷⁷. Ma non si trattava solo di ripresa della scultura quattrocentesca, bensì vi era in Minerbi anche un'espressione riconducibile al tempo a lui contemporaneo: «una personale quasi spasmodica sensibilità»²⁷⁸.

Per quanto riguarda le opere di Minerbi presenti in mostra, ancora una volta la scheda di notificazione ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, integra, e in qualche caso corregge, quanto pubblicato in catalogo, dove le opere – tra gessi, bronzi, marmi e targhette – risultavano essere quattordici, tra cui un trittico. Nella scheda di notificazione, invece, le opere sono quindici (l'opera in più è la versione in marmo di *Fanciullo che ride*), ma purtroppo non è possibile appurare se l'opera fuori catalogo fu effettivamente esposta o sostituita con la versione in bronzo²⁷⁹.

In ogni caso sono preziose le indicazioni sui materiali delle sculture, che non sempre coincidono con quelli indicati in catalogo. Infatti, le opere notificate risultavano: *L'Annunciazione*, in gesso; *La comunione*, in gesso; *Mattino di Primavera*, in gesso; *La Vittoria*, in marmo [fig. 73]; *Il Falco*, in marmo; *Ritratto del pittore Vittore Grubicy*, in marmo; *Giovanna*, in marmo; *Crisalide*, in bronzo; *Autobiografia*, in bronzo; *Fanciullo che ride*, in bronzo; *Il Trittico Battisti*, composto da: *Il martire*, marmo [fig. 74], *L'apostolo*, marmo, e *Il soldato* (detto anche

Primaverile”, 2 marzo 1922 [incompleta], ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*: «Le invio l'articolo più recente apparso sul “Secolo” del novembre scorso, e scrivo qui alcune note autobiografiche che verranno ad integrare lo scritto di Carlo Bozzi. Se è possibile, desidero che queste mie note autobiografiche vengano stampate senza varianti di sorta».

²⁷⁵ Parole di Arrigo Minerbi citate in C. Bozzi, *Arrigo Minerbi*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., pp. 150-151, p. 150.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 151.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ A questa possibilità sembrava riferirsi una lettera di Minerbi a Benelli del 26 marzo 1922. Cfr. Lettera di A. Minerbi a S. Benelli, 26 marzo 1922, ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*.

L'arresto a Monte Corno), in bronzo; *Bimbo*, targa in bronzo; *Santa Cecilia*, placchetta in argento; *Ritratto*, placchetta in bronzo o in bronzo dorato; *Fanciullo che ride*, in marmo, fuori catalogo²⁸⁰.

Orientate verso una sintesi plastica di ascendenza espressionista erano, invece, le due sculture, intitolate *La portatrice* [fig. 75] e *Il canto* [fig. 76], probabilmente due modelli in gesso o terracotta²⁸¹, esposte alla “Fiorentina Primavera” da Domenico Rambelli. Nato a Faenza nel 1886, Rambelli si era formato dapprima presso la locale Scuola di arti e mestieri, e in seguito presso l'Accademia fiorentina. Dopo un breve soggiorno a Parigi prima della guerra, era tornato a Firenze, e infine si era trasferito nella sua città natale, dove dal 1919 ricopriva il ruolo di insegnante di plastica decorativa e applicata presso la locale Scuola di Ceramica, anch'essa presente in mostra come scuola, con alcune selezionate produzioni di arte decorativa [figg. 80-81-82], in particolare una quindicina tra vasi e piatti, tra cui anche due boccali di Rambelli²⁸².

Di particolare interesse è il significato simbolico che l'opera *La portatrice*, pensata dallo scultore per la prora di una nave, aveva all'interno della mostra. Infatti, grazie ad una lettera di Rambelli a Chini, si apprende che Benelli e lo stesso Chini avevano avuto l'idea, avallata con entusiasmo dallo scultore, di porre l'opera nella sala d'ingresso della mostra quasi come fosse un invito al viaggio per il visitatore. Con queste parole Rambelli spiegava il significato che la collocazione della sua opera avrebbe avuto nella mostra:

M'anno detto che ti piace [*La portatrice*] (di questo ne sono veramente contento) ed anche dell'idea tua e di Sem Benelli di metterla nella prima sala del palazzo presso l'ingresso.

²⁸⁰ In catalogo, invece, alcune opere erano indicate di un materiale differente: *Crisalide*, *Autobiografia*, *Fanciullo che ride*, in marmo; il *Trittico di Battisti*, tutto in bronzo; *Bimbo*, bronzo (ma non è specificato che si tratta di una targa); *Ritratto*, targhetta in argento. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Minerbi, 8 marzo 1922, ASBAF, 75.43, *Minerbi Arrigo*; e C. Bozzi, *Arrigo Minerbi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 150-151, p. 151.

²⁸¹ La notizia si deduce dal tariffario delle riproduzioni delle opere riportato in una lettera. Cfr. Lettera di D. Rambelli al Segretario, Firenze, 22 aprile 1922, ASBAF, 75.123, *Rambelli Domenico*: «Ecco i prezzi che ho dimenticato notificare nella scheda. Copia in bronzo o in marmo della statua “La portatrice” £ 8000. Copia in bronzo del particolare “Il canto” £ 1000. I modelli sono invendibili.»

²⁸² Un elenco delle opere della Scuola Ceramica di Faenza esposte in mostra si ricava dal documento di ritiro delle opere, ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti. Cfr. Dichiarazione di ritiro delle opere della Scuola Ceramica di Faenza, firmata da Mario Zappi, 16 agosto 1922, ASBAF, 75.68, *Nonni Francesco*.

È un'idea che mi piace molto poiché verrebbero messi in valore ed evidenza molti pensieri di indole poetica che non risulterebbero in altro posto. Io l'ho immaginata per la prora d'una nave d'Italia: se vien dunque messa alla prora della vostra grande nave che state per varare come simbolo di fecondità, di sana forza nostra che porta eternamente Bene e Bellezza, mi pare che meglio di così non la potreste collocare.²⁸³

Nell'unica fotografia nota della prima sala della mostra, pubblicata da Tarchiani su «Emporium»²⁸⁴, non appariva la monumentale scultura di Rambelli, che invece, come si deduce da una recensione della mostra, era collocata nell'atrio dell'esposizione²⁸⁵. Al centro della prima sala, invece, era collocato il robusto e severo bronzo del *Monumento al Ferroviere* di Arturo Dazzi, lo scultore toscano che faceva parte della giuria di accettazione della mostra, e che era introdotto in catalogo da uno scritto di Carlo Tridenti²⁸⁶.

L'unica opera di Rambelli chiaramente identificabile nella foto, sulla destra, dietro alla vetrina delle ceramiche faentine, è la scultura intitolata *Il canto*, detta anche *Plebea che canta*. In catalogo l'anonimo scrittore riassume così la poetica dello scultore faentino: «Gl'intendimenti del Rambelli sono sopra tutto volti a rendere l'aspetto delle cose circonfuse dall'immensità dell'aria e della luce»²⁸⁷.

Di nascita bolognese, ma ligure di adozione, era invece Antonio Discovolo, pittore particolarmente apprezzato da Benelli, che, come si è detto, possedeva nella sua collezione vari dipinti dell'artista, tra cui il *Ritratto di mia madre*, opera esposta in mostra, ed esplicitamente indicata in catalogo come appartenete allo scrittore.

Invitato personalmente da Benelli²⁸⁸, Discovolo non presentava i suoi caratteristici paesaggi della Riviera di Levante, definiti in catalogo dall'anonimo compilatore della biografia come «bellissimi poemi di colori e di forme»²⁸⁹, bensì tre ritratti recenti, intitolati rispettivamente *Ritratto di mia madre*, *Ritratto della Signora Argia Sarti*

²⁸³ Lettera di D. Rambelli a G. Chini, Faenza 21 marzo 1922, ASBAF, 75.123, *Rambelli Domenico*.

²⁸⁴ Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 282.

²⁸⁵ Le informazioni sull'opera si ricavano da una recensione di Margherita Sarfatti, che apprezzò particolarmente la scultura di Rambelli, che definì «superba», specialmente per i suoi caratteri architettonici. Cfr. M. Sarfatti, *La "Primavera" a Firenze. Scultura e scultori*, in «Il Popolo d'Italia», 28 aprile 1922, p. 3.

²⁸⁶ C. Tridenti, *Arturo Dazzi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 71-73.

²⁸⁷ *Domenico Rambelli*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 185-186, p. 186.

²⁸⁸ Cfr. Lettera di A. Discovolo a S. Benelli, 22 novembre 1921, ASBAF, fascicolo s.n., *Documenti riportati dai carabinieri nel 2008*.

²⁸⁹ *Antonio Discovolo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 85-86, p. 85.

[fig. 77], *Ritratto di Ettore Cozzani*²⁹⁰. Abbandonata definitivamente la vibrante tecnica divisionista, l'artista sembrava allora volgere verso una resa plastica più solida e levigata, cercando di esprimere nei ritratti, come affermava lui stesso, «il carattere della persona e del suo mondo»²⁹¹.

I romani

Meno definita era la presenza romana alla “Fiorentina Primavera”. Infatti, se si escludono alcune personalità significative ma isolate, di formazione romana, come Amedeo Bocchi, che presentava un'intera parete di paesaggi delle campagne laziali²⁹², e Umberto Prencipe, anche lui paesaggista²⁹³ – entrambi introdotti in catalogo da un testo di Francesco Saporì –, la compagine artistica romana era rappresentata, per lo più, dal gruppo di «Valori Plastici». Infatti, sebbene il gruppo non intendesse seguire il tradizionale allestimento per scuole regionali, in realtà, come è noto, sotto la sua etichetta, e nella stessa sala della Palazzo delle Esposizioni, non esposero soltanto i membri effettivi di «Valori Plastici», ovvero Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Edita Walterowna Zur Muehlen e Arturo Martini, ma anche altri artisti, tra loro molto diversi, tutti uniti dalla comune residenza romana, come Riccardo Francalancia, Amerigo Bartoli, Ugo Giannattasio, Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, Carlo Socrate e Quirino Ruggeri. Proprio per la particolarità e allo stesso tempo l'importanza storica della presenza del gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera”, sarà dedicato a questo tema il capitolo terzo.

²⁹⁰ Le opere, come si deduce dalla scheda di notificazione, erano tutte della misura di un metro per un metro. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Discovolo, 11 dicembre 1921, ASBAF, 74.59, *Discovolo Antonio*.

²⁹¹ Parole di A. Discovolo citate in *Antonio Discovolo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 86. Le affermazioni dell'artista, riportate come lunga citazione nella biografia in catalogo, erano a loro volta riprese dalle dichiarazioni autografe scritte da Discovolo sulla cedola della scheda di notificazione della mostra, ritrovata nell'Archivio della Società delle Belle Arti. Cfr. Cedola della scheda di notificazione delle opere di A. Discovolo, s.d. [ma 11 dicembre 1921], fascicolo s.n., *Documenti riportati dai carabinieri nel 2008*.

²⁹² In catalogo sono elencate nove opere dell'artista: *Ritratto* (1921), *Abbandonati* (1919), *La Capanna di Badino* (1921), *Pescatori delle Paludi Pontine* (1920), *Paesaggio* (1919), *Terellana Accovacciata* (1921), *La sera nel giorno della Madonna* (1921), *Il racconto della cieca* (1919), *Ritratto* (1916). Cfr. F. Saporì, *Amedeo Bocchi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 22-23.

²⁹³ L'artista espose sei dipinti: *Tristezza marenmana*, *Borgo toscano*, *La Versilia*, *Primavera orvietana*, *Paesaggio etrusco*, *Vespro orvietano*, e tre stampe: *Piazza Napoleone*, *Mercato di notte*, *Mattino romano*. Cfr. F. Saporì, *Umberto Prencipe*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 182-184.

Oltre alle opere di pittori e di scultori, la mostra ospitava, secondo quel principio di unità delle arti sancito da Benelli, anche una piccola rappresentanza, raccolta in una saletta nel sottosuolo, di disegni e schizzi architettonici, appositamente scelti non tanto per il loro valore progettuale bensì, come specificato nel regolamento, per il loro «carattere puramente artistico»²⁹⁴. I progetti esposti erano soltanto di cinque architetti: Armando Brasini, Brenno Del Giudice, Marcello Piacentini, Annibale Rigotti, Armando Titta, i quali, ad esclusione dell'ultimo²⁹⁵, erano stati tutti appositamente invitati dalla giuria.

Sebbene gli storici dell'architettura abbiano ritenuto mediocre la sezione architettonica esposta alla “Fiorentina Primavera”, perché carente di novità e addirittura, in alcuni casi, di qualità²⁹⁶, essa tuttavia poteva considerarsi perfettamente in linea – e non a caso espressamente selezionata dagli organizzatori – con il carattere stesso dell'esposizione, che, come si è più volte ribadito, intendeva offrire una rassegna artistica nazionale incentrata sul rapporto tra contemporaneità e tradizione.

Infatti, la caratteristica che sembrava accomunare il linguaggio dei cinque architetti, tra cui la presenza più rilevante era sicuramente quella di Marcello Piacentini, era proprio l'evidente rapporto di continuità e di dialogo con la tradizione.

Esemplare, in questo senso, era il caso di Brasini, architetto romano dallo stile eclettico, caratterizzato all'epoca specialmente per la ripresa, ingigantita e visionaria, di forme neorinascimentali e neosecentesche, che in catalogo l'anonimo compilatore della scheda, in aperta polemica con le più moderne tendenze architettoniche, indicava come

²⁹⁴ Regolamento della “Fiorentina Primavera”, ASBAF, 72.4, *Regolamento*.

²⁹⁵ Secondo quanto riportato in catalogo, l'architetto fiorentino Titta esponeva disegni relativi a quattro progetti: una cappella funeraria (3 disegni), un museo, un palazzo delle esposizioni, una scuola d'arte. Nella scheda di notificazione, però, oltre ad essere indicate le misure dei disegni, in gran parte acquarellati, si faceva riferimento ad un numero maggiore di disegni (due) per il progetto della scuola d'arte. Cfr. *Armando Titta*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 213; e scheda di notificazione delle opere di A. Titta, 29 dicembre 1921, ASBAF, 76.6, *Titta Armando*.

²⁹⁶ Giudizi severi sulla sezione architettonica della “Fiorentina Primavera”, nonché sul Palazzo delle Esposizioni che la ospitava, sono stati espressi in particolare da C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze 1986, p. 216; M. Cozzi, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel Primo Novecento*, Firenze 1993, p. 148.

uno dei più genuini continuatori di quella nobile tradizione artistica nostrana, che purtroppo molti hanno dimenticata, per correre dietro a delle false interpretazioni di arte, camuffata con l'orpello della novità.²⁹⁷

In questo modo, i cinque progetti “piranesiani” esposti in mostra²⁹⁸, pesanti più come opere dalla valenza espressiva che come veri e propri progetti architettonici, come rilevava anche Calzini²⁹⁹, portavano il compilatore della scheda a parlare dell'architetto come di «un classico dalla più sbrigliata fantasia», «anche in mezzo alle astruserie del modernismo»³⁰⁰.

Alle forme del passato si ispirava anche il giovane veneziano Brenno Del Giudice, «architetto di riposante modernità»³⁰¹, che presentava in mostra un *Progetto di chiesa per campagna*³⁰², non identificato, ma probabilmente in linea con le chiese ispirate alle architetture bizantine e romaniche venete, da lui realizzate agli inizi degli anni Venti in alcune località trevigiane.

«Studio appassionato dell'arte antica»³⁰³ era definito in catalogo il torinese Annibale Rigotti, elegante architetto liberty, il quale presentava in mostra sei progetti: *Scuola di Mantova*, *Facciata per un edificio da Esposizione*, *Palazzo della Pace all'Aia*, *Casa degli “Amici dell'Arte”*, *Padiglione per Esposizione*, *Tomba della famiglia Novi*³⁰⁴.

La presenza più significativa tra il piccolo gruppo degli architetti espositori era, come si è detto, quella di Marcello Piacentini, il giovane architetto romano, che da lì a poco sarebbe divenuto il massimo esponente ufficiale di quello stile trionfalistico e monumentalistico sostenuto dal regime fascista.

²⁹⁷ Armando Brasini, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 28-29.

²⁹⁸ Nella scheda di notificazione delle opere, oltre al titolo dei progetti, già noti dal catalogo, sono fornite anche le misure della tavole che qui si riportano come indicato dall'architetto: *Progetto per la sistemazione dei Borghi di S. Pietro* (2 tavole), 185x105 cm, 170x75 cm; *progetto per la sistemazione di piazza Colonna*, 115x85 cm; *progetto per un monumento di Dante* (2 tavole), 111x176 cm; 111x180 cm; *palazzo del conte Testasecca*, 80x110 cm; *progetto per la cupola di Sant'Ignazio a Roma* (2 tavole), 65x85 cm. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Brasini, 11 febbraio 1922, ASBAF, 73.76, *Brasini Armando*; e *Armando Brasini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 28-29, p. 29.

²⁹⁹ Cfr. R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 600.

³⁰⁰ *Armando Brasini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 28-29, p. 29.

³⁰¹ *Brenno Del Giudice*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 81.

³⁰² Dalla scheda di notificazione ritrovata si apprende solamente che il disegno del progetto misurava 40x40 cm. Cfr. Scheda di notificazione dell'opera di B. Del Giudice, 18 gennaio 1922, ASBAF, 74.45, *Del Giudice Brenno*.

³⁰³ *Annibale Rigotti*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 189.

³⁰⁴ Le misure dei sei disegni, ognuno dei quali di 74x58 cm, e il loro allestimento in mostra erano indicati nella scheda di notificazione ritrovata nell'archivio dell'esposizione. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Rigotti, 16 gennaio 1922, ASBAF, 75.132, *Rigotti Annibale*.

Come ha sottolineato lo storico dell'architettura Carlo Cresti, erano deludenti, dal punto di vista delle novità delle soluzioni, i due progetti urbanistici presentati alla “Fiorentina Primavera” da Piacentini, che pure era in procinto di realizzare, sempre a Firenze, una mirabile opera di architettura déco come il cinema-teatro Savoia (oggi chiamato Odeon)³⁰⁵.

Maggiori dettagli relativi ai due progetti di Piacentini si possono desumere dalla scheda di notificazione³⁰⁶. Da questo documento autografo, sebbene non datato, si ricava che il primo progetto, ovvero la sistemazione di via Nazionale e di via Cavour a Roma, era formato da una pianta di 100x130 cm – che corrisponderebbe all'opera numero uno in catalogo –, e da quattro più piccoli schizzi prospettici – indicati in catalogo al numero due –, due di 50x45 cm, gli altri entrambi di 32x58 cm. L'ultimo progetto, infine, indicato in catalogo con il numero tre, e composto da un solo disegno di 100x120 cm, riguardava la sistemazione di piazza Vittorio Emanuele a Firenze, ed era basato sostanzialmente sulla drastica proposta di demolizione dell'arcone ottocentesco su via Strozzi.

Le arti decorative

La ricostruzione della presenza di arti decorative alla “Fiorentina Primavera” risulta assai difficoltosa, in primo luogo perché solo pochi artisti, su un numero che, da altre fonti (ovvero le recensioni, ma anche il materiale archivistico) è chiaro essere stato sicuramente maggiore, sono segnalati in catalogo con opere d'arte decorativa. Inoltre, come si è detto, non è stato ritrovato – forse perché mai pubblicato – quello che sarebbe stato un utile fascicolo appositamente dedicato al “lavoro d'arte”, che, nel catalogo della mostra, è detto essere unito a quest'ultimo.

In questo modo, quindi, un quadro limitato sull'argomento può essere tracciato solo attraverso le recensioni, il materiale archivistico, le poche fotografie ritrovate e le informazioni, seppur scarse, ricavabili dal catalogo.

A fronte di ciò, si può condividere la delusione che Calzini, nella sua dettagliata recensione, esprimeva nei riguardi della presenza delle arti decorative in mostra, da lui definita «scarsa e dilettantesca», e, nei migliori dei casi «già conosciuta». Per il

³⁰⁵ C. Cresti, *Architettura e fascismo* cit., pp. 216, 226 e *passim*.

³⁰⁶ Cfr. Scheda di notificazione delle opere di M. Piacentini, s.d., ASBAF, 75.102, *Piacentini Marcello*; e *Marcello Piacentini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 178.

critico, infatti, da questa sezione non emergeva niente che potesse far pensare a «uno stile» che indicasse «la via e la fioritura di un'arte decorativa nazionale»³⁰⁷.

Infatti, sebbene le arti decorative avessero un valore importante per Benelli, esse in realtà, come si può notare dalle fotografie, non avevano un ruolo determinante nella mostra, bensì apparivano come una sorta di arredo, di ambientazione delle sale espositive.

Tra le opere più significative, vi erano gli eleganti vetri decorati del muranese Vittorio Zecchin, artista eclettico (vetraio, pittore, tessitore, decoratore), il quale, in qualità di direttore artistico della ditta Cappellin Venini – che esponeva come ditta vari altri oggetti in vetro, come vasi e lampadari –, si avviava allora, attraverso un linguaggio raffinato, che univa forme stilizzate di ascendenza simbolista a suggestioni del Secessionismo viennese, a dare nuovo impulso alla tradizione del vetro muranese. In mostra l'eleganza della produzione di Zecchin appariva evidente in vasi come quello intitolato *Salomé* [fig. 78], decorato in smalto ed oro, che fu tra l'altro l'unica opera d'arte decorativa ad essere pubblicata in catalogo³⁰⁸.

Tra le produzioni di arti decorative non mancavano i lavori in ferro battuto, tra cui in particolare, come si apprende specialmente dai documenti e da una fotografia³⁰⁹, è da segnalare almeno un'opera, raffigurante un serpente, realizzata da Francesco Matteucci, proprietario dell'omonima officina, che dal XVII secolo portava avanti a Faenza la lavorazione del ferro battuto³¹⁰.

Interessanti erano anche i raffinati lavori in cuoio del cagliaritano Mario Sotgia Rovelli, che presentava in mostra, come si apprende esclusivamente dai documenti archivistici, le rilegature di dieci libri contenenti le opere di Sem Benelli, e quattro cartelle³¹¹. L'artista godeva allora di un particolare interesse da parte della critica: infatti, proprio nell'anno in cui esponeva alla “Fiorentina Primavera”, Mario Tinti dedicava ai lavori in cuoio di Sotgia un articolo su «Dedalo». In quel testo il critico indicava come i lavori dell'artista sardo, benché fossero pregevolmente aggiornati su un gusto moderno, presentavano un'evidente affinità, nella linearità cruda e nervosa, con le opere di alcuni maestri del Quattrocento italiano³¹².

³⁰⁷ R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 601.

³⁰⁸ Cfr. G. Damerini, *Vittorio Zecchin*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 240-241.

³⁰⁹ Matteucci e l'omonima ditta faentina non sono menzionati in catalogo. In ogni caso l'opera è visibile in una fotografia pubblicata in R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 600.

³¹⁰ Cfr. Scheda di notificazione dell'opera di F. Matteucci, 8 aprile 1922, ASBAF, 72.12, *Fascicoli dei fornitori Alfieri & Lacoix, Vetriere Venini e Officina dei Ferri Battuti di Faenza*.

³¹¹ Cfr. Scheda di notificazione, Firenze, 28 febbraio 1922, ASBAF, 75.182, *Sotgia Rovelli Mario*.

³¹² Cfr. M. Tinti, *Mario Sotgia Rovelli e i suoi cuoi*, in «Dedalo», III, vol. I, 1922-1923, pp. 124-136.

All'insegna dell'ecletticità era invece la partecipazione alla mostra della bolognese Emma Bonazzi, che lo scrittore Giuseppe Lipparini definiva in catalogo come «una pittrice e una decoratrice squisita, ricca di giocondità e di fantasia»³¹³. Orientata tra raffinatezze liberty e déco, l'artista presentava alla “Fiorentina Primavera”, oltre ad alcuni dipinti e acquarelli³¹⁴, anche molte opere di arte applicata, individuate grazie al materiale archivistico, ma probabilmente non tutte esposte in mostra³¹⁵.

Particolarmente apprezzate furono anche le raffinate stoffe, per lo più stampate con matrici di legno incise, esposte in mostra, insieme a varie altre opere d'arte decorativa, dall'artista Rosa Menni-Giulli – moglie del critico Raffaele Giolli, allora attivo in ambito milanese –, il cui nome però non compariva nel catalogo³¹⁶.

Secondo quanto affermato da Calzini nella sua recensione, tra le maggiori novità nell'ambito delle arti decorative presenti in mostra, sebbene da lui non tutte ugualmente apprezzate, erano «certi arazzetti a vivaci colori e di sintetico disegno»³¹⁷ di Francesco Dal Pozzo [fig. 79], artista di elegante gusto déco, residente a Milano dal dopoguerra³¹⁸.

Una sezione importante delle arti decorative era dedicata alla ceramica. Da alcuni documenti ritrovati si è appreso che, in qualità di ceramista e acquafortista, avrebbe dovuto esporre³¹⁹ anche Guido Balsamo Stella, all'epoca insegnante di arti grafiche all'Istituto d'arte di Firenze, che però in ultima istanza rinunciò³²⁰. Se non è sicuro che

³¹³ G. Lipparini, *Emma Bonazzi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 23-24, p. 23.

³¹⁴ In catalogo sono indicati tre dipinti, mentre da un documento autografo ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti, risultano quattro dipinti, intitolati: *La madre*, *Giovinezza* (riprodotto in catalogo), *La canzone*, *Il muro di velluto*. Per quanto riguarda gli acquarelli, invece, in catalogo ne sono indicati sei, mentre non vi è traccia negli elenchi ritrovati in archivio. Cfr. Elenco delle opere in mostra, s.d., ASBAF, 73.59, *Bonazzi Emma*.

³¹⁵ Dall'elenco ritrovato in archivio risultano presenti: dodici quadretti in pittura e ricamo raffigurante la serie dei mesi – i più apprezzati –, vari cuscini ricamati, un arazzo, alcune scatole decorate, cartelle, un blocco per scrittoio, ma anche indumenti e accessori, come vestiti, pigiama, una borsa, un borsellino, un paio di ciabatte turche. Cfr. Elenco delle opere in mostra, s.d.; e documento relativo al ritiro delle opere, 9 agosto 1922, ASBAF, 73.59, *Bonazzi Emma*.

³¹⁶ Il ritrovamento di un dettagliato elenco delle opere della Menni-Giulli, compilato dal marito a conclusione dell'esposizione, ha permesso non solo di confermare la partecipazione dell'artista alla mostra, ma anche di appurare in dettaglio quante e quali opere avesse presentato. Dall'elenco delle opere d'arte applicata risultano presenti anche: cuscini, fazzoletti, una bambola, una vestaglia, un kimono, un pigiama. Cfr. Lettera di R. Giolli alla Segreteria della “Fiorentina Primavera”, 29 luglio 1922, ASBAF, 75.31, *Menni Giolli Rosa*.

³¹⁷ Cfr. R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 601.

³¹⁸ Sebbene anche Dal Pozzo non è ricordato in catalogo, un dettagliato elenco delle opere ritrovato in archivio ha permesso di appurare che egli notificò per la mostra ben cinquantasette arazzi, ma probabilmente non tutti furono esposti. Cfr. Lettera di F. Dal Pozzo alla Segreteria della “Fiorentina Primavera” con elenco allegato, 9 marzo 1922, ASBAF, 74.27, *Dal Pozzo Francesco*.

³¹⁹ Cfr. Lettera di G. Balsamo Stella al Presidente [Sem Benelli], s.d., ASBAF, 73.27, *Balsamo Stella Guido*.

³²⁰ Secondo quanto riportato da Balsamo Stella in una lettera rinvenuta in archivio, il motivo della sua defezione alla mostra sarebbe da imputare ad alcune difficoltà tecniche sopravvenute durante

Chini, nonostante il catalogo non lo indichi, abbia effettivamente esposto in mostra alcune ceramiche³²¹, è d'altra parte innegabile che in questo ambito tra le più significative presenze in mostra furono quelle dei plasmatori faentini, tra cui, oltre ai già ricordati Rambelli e gli allievi della Scuola di Ceramica, si ricordano Francesco Nonni e Pietro Melandri.

Il primo, ricordato in catalogo soprattutto per l'abilità disegnativa, tanto da essere definito come uno «squisito ed elegante fregiatore di libri», e «uno dei più preziosi disegnatori d'Italia»³²², esponeva in mostra, oltre che una piccola rassegna di quattro xilografie a colori e di cinque disegni, anche diciassette raffinate statuine in ceramica, per la maggior parte raffiguranti sinuose ballerine³²³, che avrebbero incontrato successo, divenendo da quel momento una sigla dello stile déco dell'artista.

Della stessa generazione di Nonni, nonché suo amico e collaboratore, è l'altro faentino Pietro Melandri che, nell'autunno di quell'anno, avrebbe fondato insieme a un socio, la ditta Focaccia e Melandri, destinata negli anni successivi ad avere un ruolo di rilievo, per qualità e raffinatezza, nel panorama della ceramica italiana degli anni Venti e Trenta. Sebbene l'artista non sia ricordato in catalogo, un documento ritrovato in archivio ha permesso di appurare che Melandri notificò per la mostra più di trenta oggetti in ceramica, tra cui prevalentemente vasi³²⁴.

l'infornata delle opere destinate proprio alla "Fiorentina Primavera". Cfr. Lettera di G. Balsamo Stella al Commendatore [?], s.d., ASBAF, 73.27, *Balsamo Stella Guido*.

³²¹ La presenza in mostra di ceramiche di Chini era riferita, tra gli altri, da Calzini e Tarchiani nelle loro recensioni. Cfr. R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera"* cit., p. 601; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 290.

³²² *Francesco Nonni*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 163.

³²³ Se in catalogo sono indicate generalmente «n. 15 ceramiche», da un elenco delle opere ceramiche, corredato da stilizzati disegni identificativi delle opere, tracciati dall'artista, si è scoperto che Nonni presentò in mostra diciassette ceramiche, ovvero: 1) *Bambolina piccola*, 50 lire; 2-3) *Crinolina-bomboniera*, 80 lire; 4) *Spagnola-bomboniera*, 100 lire; 5) *Dama*, 200 lire; 6) *Maja*, 250 lire; 7) *Fox trot*, 300 lire; 8) *La damina*, 150 lire; 9) *Donna con ventaglio*, 200 lire; 10) *Orientale*, 200 lire; 11) *Elefante dorato*, 500 lire; 12) *Danzatrice*, 300 lire; 13) *Danzatrice*, invendibile; 14) *Rosita*, originale (copia unica), 800 lire; 15) *1850*, originale, 700 lire; 16) *Piccola dama*, originale, 300 lire; 17) *Donna in verde*, originale, 500 lire. Cfr. Documento intitolato "Ceramiche di Francesco Nonni", s.d., ASBAF, 75.68, *Nonni Francesco*.

³²⁴ Cfr. Lettera di P. Melandri al Segretario della "Fiorentina Primavera", Faenza, 3 giugno 1922, ASBAF, 75.29, *Melandri Pietro*.

4. *Le sale retrospettive: Silvestro Lega, Telemaco Signorini e Rubaldo Merello.*

Le tre retrospettive allestite alla “Fiorentina Primaveraile”, un'esposizione, come si è visto, che si prefiggeva l'intento di presentare al pubblico le migliori e più varie espressioni dell'arte italiana contemporanea, e in particolare le opere dei più giovani, non potevano che riflettere una precisa idea critica, che era, in fondo, quella che aveva animato Benelli e gli altri organizzatori della rassegna espositiva.

I tre selezionatissimi artisti presentati con una retrospettiva in mostra³²⁵, Silvestro Lega, Telemaco Signorini e Rubaldo Merello, erano accomunati, come si può leggere nelle presentazioni in catalogo, dall'ardore, dalla sincerità, dalla genuinità, caratteristiche che trasparivano chiaramente nelle loro opere, e che perciò divenivano – nelle intenzioni degli organizzatori – esemplari per le nuove generazioni. Se due retrospettive rendevano omaggio a due tra i più importanti protagonisti ottocenteschi della scuola macchiaiola³²⁶, ovvero Lega e Signorini, scomparsi da oltre vent'anni, la terza, invece, era dedicata al pittore ligure dalla squisita tecnica divisionista, Merello appunto, scomparso solo da pochi mesi, e legato da un'affettuosa amicizia a Sem Benelli, il quale – come si è ricordato – aveva commissionato all'artista nel 1915 l'illustrazione del suo poema *Le nozze dei Centauri*.

Gli impegnativi omaggi ai due maestri macchiaioli, ben accolti per la loro completezza dai recensori della mostra³²⁷, intendevano idealmente sancire, come si è detto, il legame di continuità tra quella scuola ottocentesca e le ricerche artistiche del Novecento, soprattutto in Toscana. Del resto la convinzione della continuità della tradizione aveva spinto, nell'ambito della cultura neotradizionalista italiana, fin dagli

³²⁵ Dal materiale archivistico risulta che furono proposte anche altre mostre retrospettive, tra cui quelle di Ugo Martelli, Mario Puccini, Francesco Gioli. Ad esclusione della mostra di Gioli, che non fu realizzata, le altre due furono ospitate alla Biennale di Venezia di quell'anno.

³²⁶ Che l'idea di fondo fosse non tanto, o non solamente, omaggiare singolarmente i due artisti (Lega e Signorini), bensì più generalmente celebrare la tradizione “recente” della scuola macchiaiola, si deduce da un progetto espositivo che non trovò compimento. Da alcune lettere ritrovate, si apprende che Chini aveva incaricato Angiolo Tommasi, erede diretto dei maggiori maestri macchiaioli, di richiedere, senza successo, ad un collezionista livornese, Pietro Visalli, un dipinto di Fattori e uno di Cannicci, per la “Fiorentina Primaveraile”. Cfr. Lettera di P. Visalli ad A. Tommasi, 14 febbraio 1922, manoscritta; lettera di A. Tommasi a G. Chini, Livorno 15 febbraio [1922], manoscritta, ASBAF, 76.10, *Tommasi Angiolo*.

³²⁷ Si vedano almeno R. Calzini, *La “Fiorentina Primaveraile”* cit., pp. 595-596; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaveraile di Belle Arti* cit., pp. 281-282; Id., *Signorini e Lega alla “Primaveraile”*, in «Il Marzocco», XXVII, 28, 9 luglio 1922, p. 2; E. Somarè, *Note sulla Primaveraile Fiorentina e sulla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, in «L'Esame», I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 283-299, pp. 287-290.

inizi del Novecento, a proporre la riscoperta dell'arte dell'Ottocento: dal neoclassicismo al romanticismo, dal realismo ai macchiaioli e oltre. Ma erano stati soprattutto i macchiaioli, e *in primis* la figura di Fattori, a godere, dalla fine della guerra, di una nuova fortuna critica, per le componenti disegnative e formali evidenziate allora nelle loro opere³²⁸.

Esemplare in tal senso era la lettura che Ojetti forniva di Fattori, artista a cui il critico riservava, soprattutto per i suoi ritratti, particolare importanza³²⁹, nella prefazione al catalogo della retrospettiva dell'artista alla “Prima Biennale Romana” del 1921, che, come avrebbe ricordato anche Tarchiani su «Emporium» l'anno successivo, aveva rappresentato la prima tappa di una serie di omaggi espositivi alla scuola macchiaiola, di cui le retrospettive fiorentine dedicate a Lega e Signorini erano ideali continuazioni³³⁰.

Se prima della guerra Ojetti aveva evidenziato nei macchiaioli soprattutto la conquista della libertà di espressione, adesso egli tendeva a leggere la macchia come definizione netta e logica delle forme di tipo sintetista, ovvero come un ordine razionale imposto alla confusione della realtà³³¹.

Nella mostra fiorentina erano esposte più di una sessantina di opere, in prevalenza ritratti dalle fattezze solide e compatte, ma allo stesso tempo dettagliate e vive, di Silvestro Lega [fig. 83], artista presentato in catalogo da un lungo e articolato scritto di Mario Tinti, tutto teso a mettere in risalto il valore emotivo, immediato, e a tratti malinconico, della pittura dell'artista. Per il critico, infatti, in un'ideale rassegna dei maggiori protagonisti della stagione della macchia, Lega rappresentava «il più lirico e il più “moderno” dei Macchiaioli»; «il più indipendente da ogni influsso intellettuale e tradizionale»; mentre Fattori, al contrario, proprio per la sua severità geometrica e il suo stoico stilismo sarebbe stato l'erede diretto della «grande tradizione toscana ed etrusca»; diversamente da Signorini, più fluido nel suo stile, in

³²⁸ Sulla fortuna dell'Ottocento in ambito neotradizionalista si vedano G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 257-270; Id., *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in «Artista», VI, 1994, pp. 104-127.

³²⁹ Per un quadro generale sulla fortuna di Fattori nel Novecento, cfr. E. Spalletti, *Giovanni Fattori e la critica del Novecento*, in *Cézanne, Fattori e il '900 in Italia*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 7 dicembre 1997-13 aprile 1998), a cura di R. Monti ed E. Spalletti, Firenze 1997, pp. 54-65. Sulla ricezione dei macchiaioli nel Novecento si veda almeno F. Mazzocca, *Il dibattito sui macchiaioli nel Novecento*, in *I Macchiaioli: prima dell'impressionismo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004), a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, Venezia 2003, pp. 21-40.

³³⁰ Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 281.

³³¹ Cfr. U. Ojetti, *Giovanni Fattori 1825-1908*, in *Prima Biennale Romana, Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma MCMXXI*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 marzo-30 giugno 1921), Milano-Roma 1921, pp. 39-43.

quanto «ognora pervaso e diviso dalle influenze che il suo intellettualismo criticamente tormentato riceveva»³³².

Ma se da una parte Tinti accomunava, per il temperamento ardente, Lega ad alcuni impressionisti francesi, a suo avviso più spontanei e ispirati, quali Pissarro, Sisley e Renoir³³³, dall'altra però il critico tendeva a ribadire il carattere «italianissimo» della sua pittura, che associava, come aveva fatto per altri artisti in catalogo, ai maestri del passato: «la sua fluidità e trasparenza – egli scriveva – fa pensare al Correggio, la sensualità e generosità del suo colore al Tiziano, la sua sobria vaghezza tenue, varia, melanconica e gioiosa insieme, a Federigo Baroccio [sic]»³³⁴.

Introdotta in catalogo da Ferdinando Paolieri, scrittore e pittore, a sua volta espositore alla “Fiorentina Primavera”, era invece la retrospettiva dell'altro protagonista della scuola macchiaiola omaggiato in mostra, Telemaco Signorini. Di lui Paolieri, oltre a fornire un accurato profilo biografico, in cui l'artista era annoverato, insieme a Lega e Fattori, tra i più significativi pittori dell'Ottocento, il critico evidenziava soprattutto l'alto aspetto morale: valori come la “sincerità”, la fedeltà ai propri principi artistici, il disinteresse per il successo commerciale, erano considerati quasi più importanti della sua pittura. E infatti così concludeva Paolieri:

E al di sopra del suo valore pittorico, l'arte di lui rimane eterna per il soffio di poesia che la domina e che nessuna accademia o scuola potrà mai riuscire a insegnare. La poesia che portano dentro di sé certi vagabondi sublimi.³³⁵

³³² M. Tinti, *Silvestro Lega*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 119-129, p. 126.

³³³ È interessante osservare che un parallelismo tra un'opera di Lega, il ritratto di don Giovanni Verità, e le opere degli impressionisti francesi era stato proposto in una lettera inedita indirizzata a Benelli anche dallo scultore Domenico Rambelli. Quest'ultimo aveva fatto da mediatore tra la “Fiorentina Primavera” e il comune di Modigliana, che intendeva presentare a Firenze alcune opere del concittadino pittore, di cui due furono effettivamente esposte. Cfr. Lettera di D. Rambelli a S. Benelli, 23 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 74.155, *Lega Silvestro*: «il ritratto di don Giovanni Verità che da solo tiene testa a tutti gl'impressionisti francesi».

³³⁴ M. Tinti, *Silvestro Lega*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 127.

³³⁵ F. Paolieri, *Telemaco Signorini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 201-205, p. 205.

Sebbene non sia chiaro quante opere di Signorini fossero esposte in mostra³³⁶ – il catalogo infatti non fornisce il numero preciso, ma solo alcune collezioni a cui queste appartenevano³³⁷ –, da alcune recensioni, in particolare le due di Tarchiani³³⁸, si apprende che la retrospettiva era riuscita a presentare in modo completo il «lungo, continuo, smisurato lavoro»³³⁹ dell'artista, evidenziandone soprattutto le doti di luminoso e raffinato paesaggista [fig. 84].

La terza retrospettiva, infine, era dedicata a Rubaldo Merello, pittore deceduto alla fine di gennaio del 1922, la quale di fatto risultava la prima commemorazione postuma ufficiale dell'artista. In catalogo, come era avvenuto per gli altri due pittori omaggiati in mostra, anche l'anonimo scrittore della scheda di Merello, forse identificabile per lo stile con lo stesso Benelli³⁴⁰, intendeva evidenziare prevalentemente la levatura morale dell'artista. Quest'ultimo, infatti, era presentato come un «mirabile artista, solitario, sdegnoso, [...] sfruttato da molti, sconosciuto, amato solamente da pochi eletti: morto ancor giovane e povero»³⁴¹. La sincerità dell'artista si riverberava, secondo lo scrittore, anche nella sua pittura, indicata come istintiva ed esuberante. A questi felici risultati artistici Merello era giunto, secondo il critico, «piegando» la tecnica divisionista, utilizzata quindi come semplice mezzo artistico, alla «necessità emotiva del proprio spirito»³⁴². Affermava infatti lo scrittore:

³³⁶ A tal proposito è da rilevare che Tarchiani, in entrambe le sue recensioni, parla di una quarantina di opere di Signorini in mostra. A questo numero, però, non si è trovato riscontro dai documenti ritrovati nell'archivio della Società delle Belle Arti, da cui risultano notificate oltre settanta opere, di cui almeno cinquanta provenienti dalla collezione di Paolo Signorini, fratello dell'artista. Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 281; Id., *Signorini e Lega alla "Primavera"* cit., p. 2. Per i documenti archivistici relativi all'esposizione di Signorini, si vedano: ASBAF, 72.20, *Incartamento quadri Signorini e Lega e premi estrazione*; 75.174, *Signorini Telemaco*.

³³⁷ Tra le collezioni da cui provenivano le opere di Signorini esposte in mostra, in catalogo sono ricordate quelle di Paolo Signorini, Checucci, Colò, Galli, Barbera, Boncinelli. Dai documenti archivistici, invece, anche altri collezionisti risultano aver prestato per la mostra opere del pittore, tra questi in particolare: Corradini, Bruno, Materazzi, Ferrigni. Cfr. F. Paolieri, *Telemaco Signorini*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 205; e ASBAF, 72.20, *Incartamento quadri Signorini e Lega e premi estrazione*; 75.174, *Signorini Telemaco*.

³³⁸ Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., pp. 281-282; Id., *Signorini e Lega alla "Primavera"* cit., p. 2.

³³⁹ Id., *La Fiorentina Primavera* cit., p. 282.

³⁴⁰ È di questa opinione Alessandra Imbellone, autrice della voce Rubaldo Merello nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Cfr. A. Imbellone, ad vocem *Rubaldo Merello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma 2009, pp. 634-637, in particolare, p. 636. Nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, oltre al carteggio tra gli organizzatori della mostra e il collezionista delle opere di Merello, si conserva anche una parte del testo dattiloscritto (e non firmato) poi pubblicato in catalogo, da cui però non è possibile risalire con sicurezza all'autore. Si veda il testo intitolato «Rubaldo Merello», s.d., dattiloscritto, ASBAF, 75.34, *Merello Rubaldo*.

³⁴¹ *Rubaldo Merello*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 147-148, p. 147.

³⁴² *Ivi*, p. 148.

Quella specie di serrato e sapiente ordito strumentale che è il divisionismo del Merello non si ingrettisce mai in modi abitudinarî e teoretici, ma s'insangua e brucia del traboccante amore dell'artista pei colori fulgidi e intensi della divina Riviera. L'abbagliante riverbero del mare, fra gli scogli roggi o diasprati del litorale ligure, che fonde ed elabora come la vampa di un forno vetrifero, gli aspetti ricolanti di luce del colore, ha suggerito e imposto al Merello quella tecnica, divisa eppure compatta e succosa, per cui i suoi quadri, oltre che per la potenza evocatrice dei luoghi raffigurati, sono stupendi per l'arabesco sontuoso delle tinte [...].³⁴³

In mostra erano esposti sei paesaggi recenti di Merello, intitolati rispettivamente *La scala del Convento di San Fruttuoso*, *Pini sul mare*, *Ulivi in Riviera*, *Pini e rocce* [fig. 85], *Tramonto sul mare*, *San Fruttuoso*, e alcuni disegni a sanguigna. Le opere erano state prestate per la mostra dal collezionista novarese Alfredo Giannoni e, in gran parte identificate, sono oggi conservate nella Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni, a Novara³⁴⁴.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Si veda sull'argomento *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo 1993.

III. Il gruppo di «Valori Plastici». Dalle esposizioni in Germania a Firenze, 1921-1922.

1. Benelli e «Valori Plastici»: quali affinità?

L'elemento anomalo presente alla “Fiorentina Primavera”, che sembrava contraddire gli stessi criteri d'ordinamento “regionalistico” dell'esposizione, era rappresentato – come si è detto – dalla mostra di «Valori Plastici», un gruppo di artisti che si era riunito intorno alla omonima rivista diretta da Mario Broglio, fondata a Roma nel novembre del 1918, e che proprio dopo la partecipazione alla “Fiorentina Primavera” avrebbe cessato, insieme con la pubblicazione dei fascicoli della rivista, anche la propria attività espositiva unitaria¹.

La presenza del gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera” risultava peculiare sotto due aspetti: in primo luogo per i linguaggi utilizzati dagli artisti, che, seppur con nette differenze, rappresentavano le maggiori novità in mostra, ma anche per le stesse modalità di presentazione come gruppo all'interno di una mostra varia ed eterogenea, una strategia comunicativa che riprendeva quella utilizzata dalle avanguardie, in particolare quella futurista², da cui del resto alcuni artisti gravitanti intorno alla rivista provenivano, Carrà in primo luogo, ma anche lo stesso direttore Broglio³.

¹ Sul carattere generale della rivista «Valori Plastici» si vedano P. Fossati, *«Valori Plastici» 1918-1922*, Torino 1981; M.G. Messina, *Valori Plastici, il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo nel primo dopoguerra*, in *Il futuro alle spalle: Italia-Francia, l'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 19-35; *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998; S. Storchi, *Valori Plastici 1918-1922. Le inquietudini del nuovo classico*, supplemento a «The Italianist», 26, 2006; F. Benzi, *«Valori Plastici»: il ritorno all'ordine a Roma*, in Id., *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013, pp. 27-44.

² Diversamente da quanto proposto nel 1981 da Paolo Fossati, che, nel più completo studio sull'argomento, ha letto l'esperienza di «Valori Plastici» come reazione, in nome del classicismo, al tentativo totalizzante di unità tra arte e vita, tipico del progetto dell'avanguardia, più recentemente, nel 2006, Simona Storchi ha proposto di ricondurre l'esperienza della rivista all'interno dell'eredità teorica dell'avanguardia dell'anteguerra, seppur intendendola come momento di riflessione e rielaborazione di quella cultura. Cfr. P. Fossati, *«Valori Plastici» cit.*, pp. 4, 13; e S. Storchi, *Valori Plastici cit.*, pp. 5-21, p. 9.

³ L'importanza della giovanile esperienza futurista nel percorso artistico e culturale di Broglio è stata messa in evidenza specialmente da Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 1998. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *“Modernità e tradizione”. Schizzi per un ritratto di Mario Broglio*, in *Valori Plastici cit.*, pp. 45-68, in particolare pp. 45-48.

Come si apprende dal materiale archivistico conservato presso la Società delle Belle Arti di Firenze, gli artisti di «Valori Plastici» non avevano dovuto affrontare la selezione compiuta dalla giuria di accettazione, ma, al contrario, essi erano stati invitati a esporre senza particolari restrizioni in una sala appositamente riservata al gruppo dalla commissione presieduta da Benelli. La posizione di privilegio e di autonomia assunta dalla compagine all'interno della mostra derivava probabilmente da un rapporto di collaborazione stipulato tra Sem Benelli e Mario Broglio, il quale infatti, oltre che direttore della rivista, era anche l'editore della omonima casa editrice d'arte «Valori Plastici», a cura della quale – come si è detto sopra – fu pubblicato il catalogo della “Fiorentina Primavera”.

Sebbene il gruppo di «Valori Plastici» fosse avvertito, anche per la collocazione in un'unica sala, come una presenza separata dagli altri artisti in mostra, esso non si caratterizzava al suo interno per l'unità di linguaggi. Nel gruppo, infatti, si delineavano chiaramente varie individualità, spesso molto differenti, se non addirittura in contrapposizione tra loro.

Il nucleo “principale” e più rappresentativo di «Valori Plastici» era formato dalle personalità maggiormente impegnate in una ricerca linguistica innovativa. Tra queste esponevano a Firenze: Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, presentati in catalogo da Mario Broglio; Giorgio Morandi, introdotto da de Chirico; Edita Walterowna Zur Muehlen e lo scultore Arturo Martini, entrambi presentati da Alberto Savinio. Uniti al gruppo maggiore esponevano alcuni lavori anche artisti dai più vari linguaggi e provenienze, ovvero: Amerigo Bartoli, l'ex futurista Ugo Giannattasio, introdotti in catalogo da Broglio; Cipriano Efisio Oppo, Carlo Socrate, Quirino Ruggeri e Armando Spadini, tutti presentati da Savinio. Vicino a «Valori Plastici», ma non ufficialmente appartenente al gruppo, era Riccardo Francalancia, presentato in catalogo da Broglio.

Casi diversi erano quelli di Roberto Melli e Primo Conti: il primo, che aveva fatto parte di «Valori Plastici», partecipando anche al tour tedesco, esponeva in questa occasione da solo, ma probabilmente al piano superiore; mentre Conti, che non era stato accolto da Broglio a esporre con il suo gruppo, presentava le sue opere in una sala limitrofa a quella di «Valori Plastici». Infine, meno rilevanti erano i casi di

Norberto Pazzini⁴ e Deiva De Angelis⁵, i quali, come risulta dai documenti ritrovati in archivio, avevano avuto accesso alla mostra tramite l'interessamento di Broglio, ma non esposero insieme a «Valori Plastici».

L'effettiva peculiarità della presenza del gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaverile”, sia per i linguaggi artistici sia per le modalità di presentazione, ha portato in passato la critica a porre l'accento soprattutto sulle differenze – certamente innegabili – tra la compagine di «Valori Plastici» e gli altri artisti in mostra, fino a far diventare il gruppo di Broglio una presenza del tutto estranea e scollegata all'interno dell'esposizione fiorentina⁶. Un simile atteggiamento non ha indotto a interrogarsi con attenzione se ci fossero state, ed eventualmente quali fossero state, le ragioni profonde che avevano spinto Broglio, insieme al suo socio Mario Girardon, esponente del mondo della moda romano, con cui aveva allora stipulato un accordo⁷, a presentare gli artisti della sua scuderia proprio a quella

⁴ Per quanto riguarda Norberto Pazzini, Broglio si fece carico di consegnare le tre opere esposte in mostra, *Silenzio (Romagna)*, *Ore meridiane (Romagna)*, *Bosco Sacro (Roma)*, probabilmente le stesse che sarebbero state pubblicate, insieme ad un'altra, nell'ultimo fascicolo di «Valori Plastici» (III, 5, [1922]), ovvero *La casa* e tre intitolate *Paese*. Cfr. Lettera di N. Pazzini a “Illustre Signore” [F. Finocchiaro?], 21 marzo 1922, ASBAF, 75.90, *Pazzini Norberto: «avendo il signor Broglio portato con sé i miei tre lavori che ha consegnati al comitato»*. Sulla figura di Pazzini, si vedano *Tecnica ed elegia: L'atelier di Norberto Pazzini (1856-1937)*, catalogo della mostra (Rimini, Sala delle Colonne, dicembre 1982-maggio 1983), a cura di G. Milantoni, Rimini 1982; *Norberto Pazzini, pittore*, a cura di P.G. Pasini, con una testimonianza di A. Pazzini, Rimini 1979; e A. Pazzini, *Norberto Pazzini*, in *La Fiorentina Primaverile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, pp. 170-173.

⁵ Per quanto riguarda Deiva De Angelis, che avrebbe esposto alla “Fiorentina Primaverile” il dipinto *Ritratto di mia madre*, è lei stessa in una lettera ritrovata a far riferimento a Broglio come colui che le aveva consigliato di esporre a Firenze. Cfr. Lettera di D. De Angelis a S. Benelli, s.d., ASBAF, 74.35, *De Angelis Deiva: «Mi sono permessa di sottoporre al suo giudizio le fotografie delle mie opere anche perché consigliata dal Sig. Mario Broglio»*; e *Deiva De Angelis*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., p. 73. Sulla figura della pittrice, cfr. *Deiva De Angelis, 1885-1925: una “fauve” a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 3 febbraio-5 marzo 2005), a cura di L. Djokic e D. Trombadori, con la collaborazione di M. Titonel, Roma 2005.

⁶ Indicativi di tale lettura sono alcuni passaggi contenuti negli studi di Paolo Fossati, nei quali la “Fiorentina Primaverile” viene descritta come una mostra caotica, nella quale «Valori Plastici» appare come una presenza anomala. Cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., p. 266: «Non c'è un taglio sicuro, mancano futuristi e dintorni, sono cospicue le presenze regionali, è sottolineata la presenza minore intonata a tradizione ottocentesca, ma l'interesse della manifestazione è difficile negarlo. Ed in essa è presente il «gruppo “Valori Plastici”» [...]»; ed inoltre Id., *La «pittura metafisica»*, Torino 1988, pp. 176-186, in particolare pp. 178-179.

⁷ Per l'impresa di «Valori Plastici», Mario Broglio fu costretto, negli anni, a ricorrere all'appoggio di due finanziatori, entrambi provenienti dal mondo della moda romano. Il primo finanziatore fu Mario Girardon, il quale cominciò a collaborare con Broglio dal novembre del 1920, stipulando con quest'ultimo un contratto commerciale datato 3 aprile 1921, e che si sarebbe definitivamente risolto nel 1934. Il secondo finanziatore fu il sarto Flaminio Martellotti, il quale iniziò la sua collaborazione più tardi, ovvero dall'autunno del 1922. Sulle figure dei due soci di Broglio, si veda M. Fagiolo dell'Arco, *Modernità e tradizione. Schizzi per un ritratto di Mario Broglio*, in *Valori Plastici* cit., pp. 50-52. Alcuni dei più significati contratti commerciali stipulati tra Broglio e i due soci, documenti conservati presso l'archivio romano di Valori Plastici, sono riportati in Id., *De Chirico al tempo di*

mostra, l'unica in Italia che li vide esporre unitamente, e, allo stesso tempo, perché gli organizzatori, e in primo luogo Benelli, avessero avallato la loro presenza in mostra.

Inoltre, secondo quanto Edita Broglio riferì sulla mostra in alcune sue interviste negli anni Settanta, sembra che Benelli fosse particolarmente soddisfatto della presenza del gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”. A tal proposito, la Broglio, sebbene con qualche evidente inesattezza, riportò un episodio significativo relativo all'inaugurazione dell'esposizione:

La sera dell'apertura della mostra c'erano tutti gli artisti, i Bistolfi, i Sartorio... che avevano ognuno una sala nell'esposizione ufficiale⁸. A un certo punto entrò da noi Sem Benelli: ecco i trionfatori, disse. Era il battesimo ufficiale per gli artisti di “Valori Plastici”.⁹

Ciò che è certo è che proprio Benelli, già un anno prima dell'apertura della “Fiorentina Primaveraile”, aveva previsto di presentare alla mostra, quando ancora si progettava di inaugurarla nel settembre del 1921, in relazione con il Secentenario Dantesco, una sala dedicata esclusivamente al gruppo di «Valori Plastici». Infatti, agli inizi di aprile del 1921, in una seduta del consiglio della Società delle Belle Arti, durante la quale si definivano gli incarichi per raccogliere le opere delle varie sale “monografiche” previste per l'esposizione, Benelli aveva fatto riferimento esplicitamente a Mario Broglio come colui che avrebbe dovuto provvedere a curare l'esposizione del gruppo di «Valori Plastici»¹⁰, che, tra l'altro, proprio allora iniziava

“Valori Plastici”. *Note iconografiche e documenti inediti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1983, pp. 916-923, pp. 920-922.

⁸ È da precisare che Leonardo Bistolfi e Aristide Sartorio non espongono alla “Fiorentina Primaveraile”. Inoltre il loro nome non compare nemmeno nell'elenco delle varie personalità presenti all'inaugurazione, riportato in un articolo della «Nazione». Cfr. *Il “Vernissage” alla Primaveraile*, in «La Nazione», 8 aprile 1922, p. 3.

⁹ Intervista a E. Broglio raccolta da D. Fonti (febbraio 1976), in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio-18 luglio 1978), con testi di M. Fagiolo dell'Arco, D. Fonti, P. Vivarelli, Roma 1978, p. 16, poi in *Edita Walterowna Broglio*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 15 giugno-29 settembre 1991), a cura di G. Appella, M. Quesada, A.M. Sauzeau Boetti, Roma 1991, pp. 204-222, p. 222. Con parole simili è riferito lo stesso episodio in E. Broglio, *L'esordio della rivista “Valori Plastici”*, in «Strenna dei romanisti», 1977, pp. 68-70, poi in *Edita Walterowna Broglio* cit., pp. 197-198, p. 198: «L'avvenimento decisivo fu l'iniziativa di Sem Benelli di lanciare la prima grande Rassegna Nazionale: “La Fiorentina Primaveraile”. Egli ne affidò la stampa del catalogo a “Valori Plastici” ed ebbe la felice ispirazione di far figurare, per la prima volta, una presentazione critica di ogni espositore unita all'elenco delle opere. / Ai protagonisti di “Valori Plastici” era stata assegnata una sala grande nel sottosuolo, rimanendo il pianoterra riservato a tutte le notorietà ufficiali e celebri. / La sera dell'inaugurazione Benelli scese da noi nel sotterraneo esclamando: “Ecco i trionfatori”! / La missione che Broglio si era proposto di patrocinare era andata in porto, la sua “scuderia” era avviata sulla via maestra.»

¹⁰ Cfr. Adunanza del consiglio del 2 aprile 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

da Berlino un importante tour espositivo che avrebbe fatto sosta in varie città della Germania.

Ad una prima analisi non sembrano esserci state molte affinità tra Benelli e il gruppo di artisti e intellettuali radunatosi intorno alla rivista «Valori Plastici». Anzi, al contrario, Benelli era stato non molti anni prima criticato, anche duramente, da alcune personalità vicine alla rivista di Broglio. Basti pensare allo scrittore Giovanni Papini, che sebbene non abbia mai collaborato direttamente a «Valori Plastici», fu comunque vicino a Broglio e compagni, e addirittura ispiratore della prima idea della rivista, già negli anni del conflitto¹¹. Nonostante Papini conoscesse Benelli fin dall'inizio del secolo¹², nel 1914¹³ lo definiva, in una nota e durissima stroncatura del suo teatro storico, come «una ciabatta smessa di Gabriele D'Annunzio ricamata a nuovo con qualche merlettaccio fiorentino»¹⁴. Negli stessi anni su «Lacerba» anche Ardengo Soffici, artista che avrebbe partecipato seppur solo occasionalmente e con apporti disomogenei a «Valori Plastici», ma non alle mostre del gruppo¹⁵, scriveva di Benelli¹⁶ come di un «idolo nuovo dell'incommensurabile asinaggine dei nostri pubblici»¹⁷. Ciò che negli anni della guerra veniva imputato da Papini e Soffici a Benelli era, in fondo, il suo sguardo al passato, uno sguardo a loro avviso “retorico”, secondo un'idea di «Italia medicea, botticelliana, d'annunziana»¹⁸.

¹¹ Sul rapporto tra Giovanni Papini e la rivista «Valori Plastici», si veda P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., p. 24.

¹² Nel Fondo Benelli della Società Economica di Chiavari sono conservate due lettere di Giovanni Papini a Sem Benelli, risalenti al 1903 e al 1904, mentre altre tre, di cui non sono note le date, risultano mancanti dal giugno del 2000. Cfr. Biblioteca della Società Economica, Chiavari, Fondo Benelli, Epistolario, III, “Lettere di autorevoli personalità”. Una di queste lettere, datata 25 maggio 1904, è riportata integralmente, ma con l'anno 1903, da S. Antonini, *Sem Benelli: Vita di un poeta dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova 2008, p. 20, nota 22.

¹³ In realtà, già nel dicembre del 1913, sulla rivista futurista fiorentina «Lacerba», Papini aveva incluso il nome di Benelli, insieme a quelli di Ugo Ojetti e Isidoro Del Lungo, nella “Firenze passatista”. Cfr. G. Papini, *Contro Firenze*, in «Lacerba», I, 24, 15 dicembre 1913, pp. 284-286, pp. 285-286: «[...] in una città dove Benelli è preso per un poeta, dove Ojetti è creduto un critico e dove Isidoro Del Lungo si permette di parlare, [...] in una città come questa ch'è tutta intrisa, malata e marcia di passatismo».

¹⁴ La critica a Benelli intitolata *Il teatro storico* del 1914 e un'altra dal titolo *L'Altare* del 1916, furono raccolte in un'apposita sezione dedicata al poeta pratese nel noto libro di Papini intitolato *Stroncature*, pubblicato nel 1916. Cfr. G. Papini, *Stroncature* (1916), ed. cit. Firenze 1978, p. 111.

¹⁵ Sulla partecipazione di Soffici a «Valori Plastici», si vedano P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., p. 30 e *passim*; L. Cavallo, *Ardengo Soffici e Valori Plastici. La corrispondenza di Mario Broglio*, in *Valori Plastici* cit., pp. 113-136.

¹⁶ Secondo quanto riferisce Antonini nella sua monografia su Benelli, lo scrittore pratese e Soffici si conoscevano, sebbene non fossero in buoni rapporti. Lo storico non fornisce però precise indicazioni temporali sull'argomento. A tal proposito nemmeno l'unica lettera di Soffici presente nell'archivio di Benelli a Chiavari, risalente al 13 febbraio 1948, aiuta a far chiarezza sul rapporto intercorso tra i due. Cfr. S. Antonini, *Sem Benelli* cit., p. 150 e nota 58.

¹⁷ A. Soffici, *Sulla soglia*, in «Lacerba», III, 20, 15 maggio 1915, pp. 155-157, p. 156.

¹⁸ G. Papini, *Stroncature* cit., p. 120.

Ma se queste accuse a Benelli, oltre a essere ormai datate, provenivano da due personalità che non sarebbero state direttamente coinvolte o comunque non protagoniste della rivista «Valori Plastici», diverso era il caso di Giorgio de Chirico, che, in un suo testo intitolato *La Galleria d'arte moderna a Roma*, del luglio del 1919, destinato proprio alla rivista romana, ma da questa non pubblicato, esprimeva, seppur soltanto con un breve accenno, un giudizio decisamente negativo sulla poesia di Benelli¹⁹. In quel saggio, infatti, il pittore, rifacendosi forse non casualmente ai toni, per lui rari, della stroncatura di gusto “futurista” così come era stata utilizzata da Papini e Soffici, passava in rassegna le opere di alcuni pittori lì esposti, riservando alla maggior parte di essi, e in particolare ai tradizionalisti e agli orientalisti del secondo Ottocento, durissime critiche. Ed è in questo contesto che de Chirico arrivava a raffrontare l'«imbecillità» della pittura di artisti quali Giulio Bargellini, Vittorio Matteo Corcos, Edoardo Gelli e Stefano Ussi con le altre espressioni artistiche del tempo. Scriveva il pittore:

[...] io credo piuttosto che tale imbecillità non sia monopolizzata dai soli pittori, ché infatti il corrispondente a simili cialtronerie lo abbiamo pure in musica, in letteratura, in poesia, in architettura. Si pensi alle opere dei Mascagni, dei Puccini, alle poesie dei Mazzoni, dei Benelli e dei D'Annunzio; all'Altare della Patria.²⁰

Sebbene quanto scritto da de Chirico su Benelli fosse stata poco più che un'allusione in un discorso ben più ampio e incentrato essenzialmente sulla pittura, esso però era una testimonianza significativa del sentimento di distanza che il gruppo di «Valori Plastici» avvertiva allora nei confronti di una certa cultura “ufficiale”, sentita come intrisa di vuota retorica, che aveva preso forma tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, e che appunto la poesia di Benelli poteva ben rappresentare.

Questa distanza, quasi una sorta di incomunicabilità, tra Benelli e «Valori Plastici» è del resto testimoniata, non solo simbolicamente, dalla pressoché totale assenza di corrispondenza nei rispettivi archivi. Infatti nell'archivio romano di «Valori Plastici», in riferimento a Benelli, è presente soltanto un ritratto fotografico giovanile del poeta, tratto da materiale a stampa, risalente probabilmente al primo decennio del

¹⁹ G. de Chirico, *La Galleria d'arte moderna a Roma* (1919), poi in Id., *Scritti/1: Romanzi e Scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, pp. 687-696.

²⁰ *Ivi*, p. 689.

Novecento²¹. Nei due archivi personali di Benelli, a Prato e a Chiavari, invece, non è presente materiale da cui sia possibile dedurre un eventuale rapporto intercorso tra lo scrittore e «Valori Plastici». Soltanto nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze sono conservati alcuni materiali inviati o rilasciati da Broglio a Benelli: un breve telegramma, datato 1 dicembre 1921, una lettera del 19 luglio 1922, e tre ricevute relative ai cataloghi della mostra, mentre, sempre nello stesso archivio, sono presenti altre lettere di Broglio indirizzate però principalmente a Filippo Finocchiaro, segretario amministrativo della mostra²², e un appunto di un indirizzo relativo a Mario Girardon²³. In ogni caso tutti questi materiali, e in particolare la lettera di Broglio a Benelli – la sola di una certa importanza a noi nota – conferma, attraverso il tono e le forme di cortesia utilizzati, la scarsa confidenza tra i due interlocutori.

Inoltre, anche nelle loro memorie, scritte a distanza di molti anni dai fatti, alcuni protagonisti di «Valori Plastici», tra cui in particolare Edita Broglio, come si è detto sopra, e Carlo Carrà²⁴, avrebbero fatto solo qualche accenno alla figura di Sem Benelli, indicando così chiaramente la loro distanza dallo scrittore.

Appurato quindi che tra Benelli e il gruppo di «Valori Plastici» non ci fosse stato, prima della mostra, alcun tipo di rapporto, restano da chiarire almeno tre questioni: in primo luogo il motivo per il quale Benelli abbia voluto organizzare, fin dall'aprile del 1921, una sala dedicata agli artisti di «Valori Plastici» all'interno della mostra fiorentina; in secondo luogo la ragione per la quale Broglio, da parte sua, abbia

²¹ Estratto con fotografia in b/n (12x7,7 cm) di Sem Benelli, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione II: Immagini, Serie 3: Personaggi, UA 3: Benelli Sem.

²² Nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, nel fascicolo di Giorgio de Chirico (74.38, *De Chirico Giorgio*), sono conservate sei tra lettere e cartoline di Broglio, di cui una indirizzata a Sem Benelli, del 19 luglio 1922; quattro a Filippo Finocchiaro (datate rispettivamente: 2 giugno, 28 luglio, 12 agosto, 30 settembre 1922); e una a Generoso Caterini, tesoriere della società, del 20 aprile 1922. Ad esclusione di quest'ultima lettera, le altre sono state pubblicate in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 159-208, pp. 173-176, docc. 7-11. Un telegramma di Broglio senza destinatario, ma probabilmente per Benelli, datato 1 dicembre 1921, si trova in ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*. Vi sono inoltre le ricevute rilasciate da Broglio a Benelli relativamente ai compensi per i cataloghi, datate tra marzo e aprile 1922. Cfr. Ricevute rilasciate da M. Broglio, s.d., 9 marzo 1922, ASBAF, 72.19, *Ricevute e documentazione varia relativa alla installazione dell'esposizione e alla pubblicità*; ricevute rilasciate da M. Broglio, 6 e 10 aprile 1922, ASBAF, 72.16, *Ricevute di tasse rimborsate*; ricevuta rilasciata da M. Broglio a S. Benelli, Roma, 11 aprile 1922, manoscritta, ASBAF, 73.2, *Spese, mandati ecc.*

²³ Su una parte di foglio con indirizzo prestampato "Palazzo della Fonte / Grand Hotel / Albergo Palazzo / Fiuggi / Roma", compaiono alcuni appunti manoscritti, tra cui chiaramente l'indirizzo: «Roma / via Porta Pinciana 34 / Mario Girardon». Cfr. Appunto manoscritto, s.d., ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

²⁴ Nella sua autobiografia del 1943 Carrà ricordava Benelli solo come condirettore, insieme a Marinetti, della rivista «Poesia». Cfr. C. Carrà, *La mia vita* (1943), ed. cit. Milano 2002, p. 83.

deciso di presentare le opere degli artisti della sua scuderia proprio all'esposizione di Firenze; e infine quali siano state le occasioni d'incontro tra Broglio e Benelli.

Quando Benelli sia venuto a conoscenza della rivista «Valori Plastici» non è noto, perché, oltre alla mancanza di una corrispondenza con i protagonisti di quel gruppo, non sono state ritrovate, tra le carte del suo archivio e i volumi della sua biblioteca, conservati a Chiavari, copie della rivista. L'unico riferimento temporale certo, quindi, è il mese di aprile del 1921, momento in cui Benelli propose per la prima volta al consiglio della Società delle Belle Arti una mostra di «Valori Plastici», una data che diventa perciò un termine *ante quem* per l'intera vicenda.

Nell'aprile del 1921, a distanza di due anni e mezzo dall'esordio, i principali argomenti teorico-critici di «Valori Plastici» – prima «rivista d'arte», poi dall'autunno del 1920 «rassegna d'arte»²⁵ –, ad esclusione del dibattito sulla fortuna del Seicento, erano già stati ampiamente sviluppati: a quella data, infatti, ben undici fascicoli del periodico, sui quindici totali che sarebbero stati alla fine pubblicati fino all'estate del 1922, erano già usciti²⁶.

Seppure non ebbe mai un programma chiaramente definito, a differenza di altre riviste del tempo, tra cui la coeva e per molti aspetti simile «La Ronda», è stato da più studiosi ritenuto che lo scopo principale di «Valori Plastici» fu, fin dall'inizio, quello di inserirsi nel dibattito artistico europeo, promuovendo sia nel periodico che in varie monografie d'arte – pubblicate da «Valori Plastici» come casa editrice – specialmente le opere e i pensieri teorici di alcuni artisti italiani contemporanei, diversi tra loro per cultura e linguaggio espressivo, tra cui un nucleo particolarmente importante era rappresentato dalle ricerche metafisiche di Carrà, de Chirico e Savinio, quest'ultimo nel ruolo di teorico e critico. Nel senso di un confronto internazionale, indirizzato però a mettere in risalto le ricerche dell'arte italiana contemporanea, vanno interpretate anche le presenze nella rivista di contributi di

²⁵ Per i primi otto fascicoli sulla copertina di «Valori Plastici», anonima è priva di alcun disegno, appare la denominazione di «rivista d'arte». Dal fascicolo successivo, il n. 7-8 del II anno, benché privo di indicazioni temporali, è riprodotto in copertina un disegno di un artista del gruppo, e il periodico è indicato come «rassegna d'arte».

²⁶ Come è stato notato fin dai primi studi sull'argomento, il periodico «Valori Plastici» si caratterizzò per l'irregolarità e il ritardo delle uscite dei suoi fascicoli, fatto che, ancora oggi, nonostante gli sforzi compiuti in passato da molti studiosi, non permette sempre di datare con sicurezza le uscite di tutti i numeri, specialmente dalla metà della seconda annata. Infatti, secondo quanto riportato nelle copertine dei vari fascicoli, i primi sette sono a cadenza mensile, l'ottavo a cadenza bimestrale, mentre per gli altri sette (ovvero dal n. 7-8 del II anno, al n. 5 del III anno) non sono indicati né il mese né l'anno di pubblicazione, segno evidente dell'irregolarità delle loro uscite.

artisti e critici stranieri, ma anche la doppia versione, in italiano e in francese, della rivista stessa.

Per comprendere a fondo i retroscena ideologici della rivista «Valori Plastici» è necessario, come ha evidenziato Maria Grazia Messina, ricollocare storicamente l'alveo in cui è nata la rivista: progettata nella primavera del 1918, nelle ultime concitate fasi della Prima guerra mondiale, e uscita con il primo numero a pochi giorni dalla proclamazione della vittoria, essa si situa quindi in un clima di euforico nazionalismo²⁷.

La drammatica cesura della guerra, come riconoscevano alcuni degli stessi protagonisti della rivista, tra cui Carrà e Soffici²⁸, aveva indotto gli artisti a mutare prospettiva: non erano più Parigi e le ricerche contemporanee francesi ad attrarre la loro attenzione, bensì l'arte italiana e la sua tradizione. Adesso la necessità, anche morale, degli artisti era quella di coalizzarsi per affermare in campo internazionale il primato dell'arte italiana contemporanea, che, rinnovata persino spiritualmente, e allo stesso tempo avvalorata dalla riscoperta delle proprie radici storiche, indicate specialmente nei “primitivi” del Trecento e del Quattrocento (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, Piero della Francesca), diventava un forte motivo ideologico di opposizione al principio di cosmopolitismo, il quale era stato un concetto cardine della cultura delle avanguardie, e che, prima della guerra, aveva visto soprattutto in Parigi la sua capitale. Si trattava, come si capisce, di un intento “militante” – e per questo lontano da quel «completo distacco da ogni impegno pratico, sociologico o politico», di cui parlava Fossati per la rivista romana²⁹ –, sostanzialmente affine – come ha rilevato anche la Storchi – non tanto nei contenuti, ma soprattutto

²⁷ Cfr. M.G. Messina, *Valori Plastici* cit., e Id., *L'espressionismo nell'area di Valori Plastici*, in *L'expressionnisme: une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme*, a cura di D. Jarrassé e M.G. Messina, s.l. 2012, pp. 61-75, p. 61.

²⁸ Cfr. C. Carrà, *L'arte di domani* (1918), in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano 1978, pp. 84-86, pp. 84-85: «Questa terribile guerra mi ha parlato con la sua voce potente. Mi ha chiarito il compito destinatomi dalla natura. Mi ha illuminata la strada che devo percorrere. Quanti benefici spirituali ci ha già portato “questa guerra”. Ormai so che il mio dovere e la mia azione sono quelli di cantare: cantare tragicamente, cantare finché mi si spezzerà il cuore»; e lettera di A. Soffici a C. Carrà, datata 30 settembre 1919, in *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Milano 1983, p. 125: «Io sono al Poggio dove mi sono rimesso a dipingere. Sento che tutto è da ricominciare. Non ammetto altro che la semplicità davanti alla natura che voglio studiare profondamente e rendere con onestà senza più ricordarmi di teorie o di preconcetti intellettualistici di alcuna specie»; Id., *Dichiarazione preliminare*, in «Rete mediterranea», I, 1, 1920, p. 3: «Sono uscito dalla guerra un altro uomo».

²⁹ P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit. p. 4.

nell'impostazione programmatica, a quelli proposti proprio da quelle avanguardie di anteguerra da cui ora si voleva prendere le distanze³⁰.

Il dibattito critico condotto sulle pagine della rivista «Valori Plastici» si incanalava in tre direzioni principali: l'arte moderna, che gli artisti di «Valori Plastici» volevano ridefinire in termini anti-impressionisti e anti-avanguardisti; la tradizione nazionale recente, in particolare l'Ottocento (da Fattori a Previati, da Canova a Conconi); la tradizione artistica nazionale più antica, specialmente le espressioni del Trecento e Quattrocento, ma anche, in seguito, il Seicento, in diretto rapporto alle riflessioni sul concetto di classico.

A ben vedere tra le questioni affrontate fino ad allora da «Valori Plastici», ve ne erano alcune che potevano interessare anche Benelli. Come i protagonisti del gruppo romano anche il poeta era convinto del primato dell'Italia nel campo artistico: una supremazia che Benelli, proprio nel *Manifesto per il giorno dell'inaugurazione* della “Fiorentina Primavera”, avrebbe ricondotto ad una sorta di mistica missione, affermando: «la nostra gente è nata per dare al mondo Armonia e Bellezza»³¹.

Sia «Valori Plastici» che Benelli, sebbene con modalità e strategie diverse, si prefissavano di rinnovare l'arte contemporanea italiana, un rinnovamento che, secondo gli intenti del poeta, avrebbe dovuto contribuire al risveglio del “Genio” nazionale³². Anche le modalità con cui si intendeva promuovere la rinascita artistica nazionale, ovvero attraverso il confronto con la propria tradizione, trovava Benelli schierato sulla stessa linea di «Valori Plastici». Infatti, nonostante l'intento di «Valori Plastici» fosse sostanzialmente programmatico e intellettualistico, il poeta non poteva che giudicare positivamente l'impegno con cui il gruppo di giovani artisti e intellettuali radunatosi intorno alla rivista di Broglio si confrontava, studiava e riscopriva la tradizione artistica, e in particolare quella del Trecento e del Quattrocento. Ma se i primitivi italiani costituivano un riferimento teorico centrale della rivista, in essa comparivano anche esempi della tradizione più recente, come l'Ottocento italiano³³.

³⁰ Si veda la nota 2.

³¹ S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'inaugurazione*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. VII-VIII, p. VIII.

³² Cfr. *ibid.*

³³ Per quanto riguarda l'interesse generale di «Valori Plastici» per l'Ottocento, si veda D. Durbè, “*Valori Plastici*” e l'Ottocento. *Qualche riflessione*, in *Valori Plastici* cit., pp. 69-89. In particolare sull'interesse della rivista per i macchiaioli, cfr. anche P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., pp. 171-173.

Alla luce di ciò, è certamente plausibile che la presenza sulle pagine di «Valori Plastici» degli articoli dedicati a Giovanni Fattori da due autori acuti come Emilio Cecchi e Ardengo Soffici, sebbene interpreti di due letture molto diverse, e a tratti opposte, della pittura del maestro toscano, sia stato un altro motivo di interesse o almeno di riflessione per Benelli.

Nella rivista Cecchi, che si rifaceva alla “storica” interpretazione di Ghiglia, il quale aveva messo in relazione Fattori a Beato Angelico³⁴, leggeva la pittura del maestro macchiaiolo come una «interpretazione astrattiva della realtà»³⁵. Secondo il critico, quindi, si trattava sostanzialmente di un'idea di liricità di gusto arcaico, accaduta in un preciso momento storico ormai concluso, e di conseguenza non più riscontrabile nelle ricerche artistiche attuali. Dall'altra parte Soffici si soffermava ad evidenziare di Fattori, diversamente da quanto fatto nella sua recensione al libro di Ghiglia nel 1913³⁶, specialmente la radice toscana e l'attenzione scrupolosa e intima della realtà quotidiana³⁷.

Queste due letture di Fattori, e specialmente quella “storicizzante” di Cecchi, non potevano essere condivise appieno dal poeta, il quale, schierato su una linea interpretativa sostanzialmente neotradizionalista, vedeva in Fattori, e più in generale nella scuola macchiaiola, il punto di partenza delle ricerche artistiche contemporanee, come si sarebbe visto chiaramente pochi anni dopo alla “Fiorentina Primavera”, dove le due sale dedicate a Lega e Signorini, erano poste in un'ideale continuità storica con l'attualità.

Se questi argomenti teorico-critici pubblicati su «Valori Plastici» avrebbero potuto attrarre, con molta probabilità, l'interesse di Benelli, è più difficile credere – sebbene non ci siano testimonianze a riguardo – che le opere riprodotte nei vari fascicoli, e in particolare le ricerche metafisiche di de Chirico e Carrà, abbiano suscitato una particolare attenzione da parte del poeta, orientato nelle arti figurative, come si è visto, verso soluzioni più equilibrate e tradizionali. In ogni caso, però, non è da escludere che Benelli possa aver apprezzato, più che le opere figurative, il tono profetico presente in testi teorici, come in particolare *Il quadrante dello spirito* di

³⁴ O. Ghiglia, *L'Opera di Giovanni Fattori*, Firenze 1913.

³⁵ E. Cecchi, *Giovanni Fattori*, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 1-7, p. 3.

³⁶ Si veda A. Soffici, *Giovanni Fattori* (1913), poi in Id., *Scoperte e massacri* (1919), ed. cit. Firenze 1978, pp. 59-64.

³⁷ A. Soffici, *Giovanni Fattori*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 13-16. L'articolo riproduce i punti salienti espressi dall'autore nella monografia su Fattori, pubblicata a cura della casa editrice «Valori Plastici» nel 1921, inizialmente prevista con un testo di Cecchi. Cfr. A. Soffici, *Giovanni Fattori, con 24 riproduzioni in fototipia*, Roma 1921.

Carrà e *Zeusi l'esploratore* di de Chirico, pubblicati in «Valori Plastici» già dal primo numero³⁸, instaurando così una sorta di ideale parallelismo con quanto stava allora compiendo in opere dalle forti tinte spirituali, misticheggianti, e a tratti criptiche, come il suo dramma moderno *Ali*, scritto tra la fine del 1920 e gli inizi del 1921³⁹.

È probabile però che, almeno in un primo momento, sia stato soprattutto l'interesse di «Valori Plastici» – come rivista ma anche come casa editrice – verso l'arte italiana dei “primitivi” del Trecento e Quattrocento, a indurre Benelli a prendere in considerazione l'impresa diretta da Broglio.

In questo modo potrebbe trovare una spiegazione plausibile il fatto che Benelli abbia proposto per la prima volta di allestire una sala dedicata al gruppo di «Valori Plastici» nell'aprile del 1921, quando cioè la mostra fiorentina, che si sarebbe dovuta aprire nel settembre di quello stesso anno, era ancora legata all'occasione del Centenario Dantesco.

Inoltre è da ricordare che almeno dal settembre del 1920 la casa editrice «Valori Plastici» aveva annunciato un ambizioso programma editoriale di monografie dedicate parallelamente ad artisti antichi e moderni, che però in molti casi non sarebbero state pubblicate⁴⁰. Per quanto riguarda gli antichi, in particolare, grande spazio era dedicato proprio agli artisti del Trecento e Quattrocento, tra cui assai significative erano le previste monografie di Carlo Carrà su Giotto e Masaccio, di cui solo la prima avrebbe visto la luce nel 1924. Le due monografie erano state

³⁸ Cfr. C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 1-2; G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in *ibid.*, p. 10.

³⁹ Il tono profetico e misticheggiante, presente nei due testi di Carrà e de Chirico sopra ricordati, sembra trovare qualche affinità specialmente nel linguaggio utilizzato da Luca, idealistico e spirituale protagonista del dramma *Ali* di Benelli. Si veda a tal proposito in particolare S. Benelli, *Ali*, Milano 1921, pp. 35, 49, 58-59. Per quanto riguarda la lettura critica dei testi di Carrà e de Chirico ricordati, cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., pp. 66-72, 79-85.

⁴⁰ Da un dépliant delle “Edizioni d'Arte di «Valori Plastici»”, datato al settembre 1920, si apprende che per le “Edizioni d'Arte Moderna” erano previsti: *George Braque* di Maurice Raynal; *Carlo Carrà*, *Giorgio Morandi*, ed *Edita Waltherowna zur-Muehlen* di Broglio; *Nino Costa*, *Pittori piemontesi (Fontanesi, Avondo)*, *Pittori Piemontesi (Delleani, Reycend)* di Roberto Longhi; *André Derain* di Theodor Däubler; *Giovanni Fattori* di Emilio Cecchi; *Macchiaioli toscani (Lega, Sernesi, Abbati, Signorini)* di Antonio Baldini; *Medardo Rosso* di Ardengo Soffici; *Gioacchino Toma* di Roberto Melli. Per le “Edizioni d'Arte Antica”, invece, erano previste le monografie: *Beato Angelico* di Emilio Cecchi; *Il Caravaggio*, *Il Greco*, *Scultori romani*, *Paolo Uccello* di Roberto Longhi; *Piero della Francesca* di Mario Broglio; *Giotto e Masaccio* di Carlo Carrà; *Matthias Grünewald* di Theodor Däubler; *Melozzo da Forlì* di Antonio Baldini; *Jacopo della Quercia* di Matteo Marangoni; *Luca Signorelli* di Giorgio de Chirico. Il dépliant è pubblicato in M. Fagiolo dell'Arco, “*Modernità e tradizione*”. *Schizzi per un ritratto di Mario Broglio* cit., p. 57, figg. a-b. Per quanto riguarda le “Edizioni d'Arte Moderna” non sarebbero infine stati pubblicati il Carrà, il Morandi e la *Edita Waltherowna zur-Muehlen* di Broglio; il Nino Costa di Longhi; e il Medardo Rosso di Soffici. Per quanto riguarda le “Edizione d'Arte Antica”, invece, solo il *Giotto* di Carrà sarebbe stato edito nel 1924.

fortemente sostenute dall'autore il quale, interessato a questi argomenti fin dal fatidico 1916, anno in cui aveva pubblicato su «La Voce» alcuni saggi fondamentali che segnavano il superamento della sua fase futurista, come *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, aveva sollecitato Broglio affinché inserisse entrambe le monografie nella serie editoriale⁴¹, riconoscendo così agli artisti “primitivi” il ruolo di riformatori della tradizione artistica nazionale⁴².

Per Benelli deve aver giocato un ruolo significativo e favorevolmente impressionante il fatto che il maggior sforzo nella riscoperta della tradizione fosse profuso da un artista come Carrà, di cui era ben noto all'epoca il recente passato di militanza futurista. Come si è detto, infatti, Benelli, che si era distaccato precocemente da Marinetti, poco prima che quest'ultimo fondasse ufficialmente il futurismo, non condividendone le idee programmatiche, avrebbe fatto riservare in mostra un'attenzione particolare verso quegli artisti, come Dudreville, Notte, Bacci, Conti, che dopo la «scarlattina futurista»⁴³, si erano alla fine allontanati dai precetti avanguardistici, per dedicarsi a un'espressione, a suo avviso, totale e completa, fatto che implicava un rapporto diretto con la tradizione.

Negli anni del primo dopoguerra italiano, dilaniato da agitazioni politiche e sociali, la celebrazione del Sesto Centenario Dantesco – come si è specificato sopra – non poteva essere intesa soltanto come un semplice evento culturale, bensì rappresentava un'occasione per far riscoprire, attraverso l'omaggio alla figura di Dante come “padre” della lingua italiana, un simbolo forte d'identità nazionale. In questo contesto Benelli avrebbe potuto vedere certamente con favore, sebbene probabilmente non ne condividesse tutte le implicazioni teorico-critiche, lo sforzo, secondo lui sincero, che i giovani artisti e intellettuali di «Valori Plastici» stavano

⁴¹ Cfr. Cartolina di M. Broglio a C. Carrà, timbro postale Roma 6 luglio 1920, in C. Carrà, *A. Soffici* cit., p. 228: «Accolgo la sua proposta di trattare Giotto e Masaccio per la coll. V.[alori] P.[lastici]. A giorni le scriverò lungamente allo scopo di ancora meglio intenderci su tale argomento.»

⁴² C. Carrà, in «La Voce»: *Parlata su Giotto*, VIII, 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174; e *Paolo Uccello costruttore*, VIII, 9, 30 settembre 1916, pp. 375-384. Per i saggi di Carrà ricordati, e in particolare per l'importanza del 1916 nel percorso dell'artista, si vedano A. Del Puppo, *Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello: il 1916 di Carlo Carrà* (2004), poi, senza le appendici documentarie, e con il titolo *Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello*, in Id., *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata 2012, pp. 97-119; e F. Rovati, *Carrà 1916*, in Id., *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011, pp. 65-83. Sull'interesse generale di Carrà per i primitivi italiani, si vedano inoltre M. Fagiolo dell'Arco, *Lo stupore del primordiale. Carlo Carrà tra primitivismo e metafisica* (1987), poi in Id., *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e “900”*, I ed. Genova 1991, II ed. cons. Milano 2006, pp. 43-63; e F. Rovati, *Carrà davanti a Giotto*, in Id., *Carrà tra futurismo e metafisica* cit., pp. 149-159.

⁴³ V. Bucci, *Leonardo Dudreville*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 91.

allora compiendo, riscoprendo la propria tradizione artistica fin dalla figura di Giotto, che, proprio come Dante in letteratura, fu in pittura l'iniziatore della tradizione artistica italiana.

L'invito di Benelli al gruppo di Broglio rientrava così pienamente nella politica di apertura alle novità di quei giovani artisti meritevoli, contraddistinti per la "sincerità" delle loro ricerche, che il poeta aveva previsto fin dall'inizio per la mostra fiorentina.

L'atteggiamento di Benelli nei confronti del gruppo di «Valori Plastici» si rivelava quindi non molto diverso da quello assunto allora da altri critici di ambito neotradizionalista, tra cui in particolare Ugo Ojetti.

Prima di Benelli, infatti, anche il critico romano aveva guardato con interesse a «Valori Plastici» che, in netto anticipo rispetto a «Dedalo» – la rivista che Ojetti avrebbe inaugurato e diretto a partire dalla metà del 1920 –, sembrava allora porsi in direzione analoga con quell'idea di restaurazione classica, in stretta continuità con la tradizione artistica nazionale, da lui propugnata fin dal decennio precedente⁴⁴.

Proprio in vista del primo numero di «Dedalo», tra il dicembre del 1919 e gli inizi del 1920⁴⁵, Ojetti incontrava più volte Carlo Carrà, allora già uno dei principali protagonisti di «Valori Plastici», la cui eclatante virata dal futurismo alle posizioni di "ritorno all'ordine", aveva certamente incuriosito il critico. Da quegli incontri prendeva avvio un fitto e cordiale scambio epistolare tra il critico e l'artista⁴⁶, che si sarebbe protratto con assiduità almeno fino alla primavera del 1922. Inoltre dopo quegli incontri, Ojetti invitò Carrà a scrivere sul primo numero di «Dedalo», e contemporaneamente dedicò al pittore, nel marzo dello stesso anno, un articolo sul «Corriere della Sera»⁴⁷. In questo articolo, che passava in rassegna i concetti teorici

⁴⁴ Il rapporto tra Ojetti e «Valori Plastici», e in particolare con Carrà, agli inizi degli anni Venti è stato trattato da G. De Lorenzi, *1920: Ojetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 67, 1999, pp. 5-22, in particolare pp. 14-16; Id., *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 229-234. Una prospettiva differente del rapporto tra Ojetti e Carrà è offerta da M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016, in particolare pp. 63-65, e *passim*.

⁴⁵ Come si apprende da una lettera inedita, il primo incontro tra il critico e l'artista avvenne il 20 dicembre 1919 all'Hotel Cavour di Milano. Nel gennaio dell'anno successivo, invece, si colloca la visita di Ojetti allo studio di Carrà. Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ojetti, Milano, 20 dicembre 1919, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 4.

⁴⁶ Non è di questa opinione Massimo Carrà, il quale tende a leggere il rapporto intercorso tra Ojetti e Carrà come prevalentemente conflittuale e polemico. Addirittura, a suo avviso, Carrà sarebbe stato «allarmato» da qualche espressione di consenso rivolta alla sua pittura da Ojetti. Cfr. M. Carrà, *Periodo del "realismo mitico"*, in C. Carrà, *Tutti gli scritti* cit., pp. 245-248, segnatamente si vedano le pp. 246-247.

⁴⁷ U. Ojetti, *Giovani. Carrà*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1920, p. 2.

espressi da Carrà specialmente nel suo recente volume *Pittura metafisica* del 1919, Ojetti riconosceva la sincerità degli intenti promossi allora dall'artista, come l'importanza dell'ordine e della riflessione in arte, il rifiuto dell'originalità, e il ritorno alla tradizione nazionale, per una vitale rigenerazione di una nuova arte italiana. D'altra parte però Ojetti non poteva condividere con Carrà l'idea totalizzante di arte: una visione che, per il critico, finiva per far diventare l'arte una religione e l'artista un profeta, un genio solitario distaccato dagli altri uomini. Allo stesso modo il critico non accettava la riduzione operata da Carrà dell'arte a problema eminentemente culturale: poiché l'arte era invece, a suo avviso, soprattutto una questione di sensibilità regolata dalla riflessione. Infine, per il critico, Carrà si dimostrava vago nei suoi assunti teorici, non riuscendo a definire precisamente quale fosse la sua idea di "classico". Questa vaghezza si ritrovava anche nei suoi dipinti, ancora impregnati – a suo avviso – da idee intellettualistiche. E prendendo ad esempio il quadro sul cavalletto osservato ancora in lavorazione durante la visita allo studio milanese di Carrà, in via Vivaio, Ojetti descriveva così il lavoro dell'artista:

La sua pittura fredda, ferrigna, agghindata che ancora rivela le sue native geometrie, scheletri senza carne, ha su quel cavalletto l'austera apparenza d'un teorema euclideo sopra una lavagna di scuola. Pittura ancora didattica, fatta per esemplificare una regola, delineare uno schema, fissare una formula, risolvere il problema speculativo enunciato a parole sulle pagine lì accanto. Pittura di reazione. Manca la vita. Per non lasciarsene dominare, Carrà fugge dalla realtà sensibile: e così non riesce nemmeno a possederla e dominarla, e la sua intelligenza turbina a vuoto.⁴⁸

Parole dure quelle espresse da Ojetti nell'ultimo passaggio del suo articolo, che, come ci conferma una cartolina inedita indirizzata dal pittore al critico, provocarono un sentimento di forte delusione in Carrà⁴⁹.

Anche l'articolo che Carrà aveva pensato in un primo momento di presentare a «Dedalo», *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*⁵⁰, confermava – come ha

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cartolina di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 7 marzo 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 6: «Ma devo dirle tutto il mio pensiero, a parte i ringraziamenti sentiti che le sono dovuti, vi è pure un punto per me molto doloroso, ed è quando scrive che la mia pittura è ancora didattica – scheletro senza carne, mancante di vita ecc., ecc. / Tutte cose che saranno vere ma non meno tristi per me».

⁵⁰ Il fatto che l'articolo *Misticità e ironia nella pittura contemporanea* fosse stato preparato da Carrà, in un primo momento, per «Dedalo» era noto fino ad ora da una lettera di Carrà a Soffici del 23 febbraio 1920, pubblicata nella corrispondenza dei due artisti nel 1983. Il ritrovamento, durante le

rilevato Giovanna De Lorenzi – la distanza tra le posizioni del pittore e quelle del critico.

Infatti le teorie di fondo dell'articolo: l'identificazione della misticità come ragione profonda dell'arte, e allo stesso tempo, la sua totale autonomia, non potevano essere accolte da Ojetti che, con la sua rivista rivolta a una vasta tipologia di lettori, intendeva sostanzialmente creare un terreno d'incontro tra l'artista e il pubblico, in nome di un equilibrio tra l'ideale e il reale. La distanza dal critico romano aumentava nel momento in cui Carrà, nel suo articolo, indicava quegli artisti che, a suo avviso, erano esemplari della sua idea di arte. Per Carrà, infatti, i modelli artistici da seguire erano Derain, Matisse, Picasso, nomi che contrapponeva a Previati, Hodler, Desvallières, Denis, l'esempio dei quali era da evitare. Alla base, infine, vi era una diversa interpretazione dei concetti di primordialità e arcaismo, che per Carrà erano un'aspirazione mistica che l'arte doveva perseguire, mentre per Ojetti il richiamo alle arti primitive poteva essere utile solo se inteso come esempio di recupero della forza plastica e costruttiva nell'arte.

L'articolo di Carrà non sarebbe stato pubblicato sulle pagine della rivista «Dedalo», bensì sarebbe apparso su «Valori Plastici», nel fascicolo numero 7-8 del 1920⁵¹. Ma se a una prima analisi potrebbe essere ragionevole indicare nella diversità di visione il motivo principale dell'esclusione dell'articolo da «Dedalo», in realtà il carteggio inedito ritrovato nel fondo archivistico romano del critico conferma che da

ricerche per questo studio, di alcune lettere inedite di Carrà presso il fondo archivistico Ojetti a Roma, ha permesso di appurare alcuni particolari riguardo i tempi di scrittura dell'articolo. Infatti da una cartolina di Carrà a Ojetti del 13 febbraio, si apprende che l'artista stava allora già lavorando all'articolo che aveva un titolo provvisorio: «Sto confezionando un artc. sulla “Misticità e ironia nell'arte moderna”. / Credo potrebbe andar bene per la sua rivista». La stesura del saggio durò circa quattro mesi, perché, come si evince da una cartolina, il 21 giugno esso risultava già spedito a Ojetti: «Caro Ojetti, Ieri le ho spedito l'articolo che spero sarà di suo gradimento. Se crede opportuno illustrarlo – sebbene in esso si tratti di cose in generali – potremmo decidere insieme [parola canc.] i quadri da scegliere. [...] Quando mi scriverà mi dica pure la sua impressione liberamente sullo scritto: Misticità e ironia, perché tengo assai al suo spassionato ed illuminato giudizio.» Cfr. Cartolina di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 13 febbraio 1920, manoscritta; e cartolina di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 22 giugno 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, docc. 5; 13.

⁵¹ Cfr. C. Carrà, *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 69-73.

una parte Ogetti aveva accolto favorevolmente l'articolo⁵², dall'altra che la mancata pubblicazione dello scritto sarebbe da imputare alla volontà dell'autore⁵³.

In un'ottica di rapporti sostanzialmente amichevoli, intercorsi allora tra Carrà e Ogetti, rientrerebbero quindi non solo l'invito rivolto dal critico all'artista a esporre alla Biennale del 1922⁵⁴, ma anche un secondo tentativo del pittore – finora sfuggito agli studi – di pubblicare, sempre quell'anno, un suo articolo su «Dedalo». Da alcune lettere inedite di Carrà si apprende che quest'ultimo aveva intenzione di dedicare uno scritto ad Amedeo Modigliani⁵⁵, artista morto due anni prima a Parigi, e che proprio pochi mesi dopo sarebbe stato omaggiato con una retrospettiva alla Biennale veneziana. In un primo momento, però, la mancanza di buone riproduzioni fotografiche aveva indotto l'artista a rimandare la pubblicazione dell'articolo⁵⁶, che

⁵² Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ogetti, Milano, 3 luglio 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 14: «Caro Ogetti, La sua lettera, nella quale mi accennava ricevuta dell'artc. Misticità e ironia nell'arte contemporanea, mi è riuscita molto gradita, sia perché gli è piaciuto il mio scritto, sia anche per le osservazioni che lei mi rivolge. Io, credo, che Lei farebbe bene a farlo comporre [parola canc.] come sta, ché poi si potrebbe aggiungere sulla bozza qualche chiarificazione maggiore nei punti che indica. In quanto alle illustrazioni, scrivo subito a Parigi all'amico Ungaretti, perché mi provveda delle fotografie di Derain, Matisse, Picasso. Riscriverò a Soffici, di mandarmi subito le fotografie, che mi ha promesso da più di un mese, ma che ancora non ebbero.»

⁵³ Secondo quanto si apprende dal carteggio la mancata pubblicazione dell'articolo risiederebbe nell'impossibilità da parte di Carrà di reperire buone riproduzioni fotografiche delle opere di Picasso, Derain e Matisse. In un primo momento Carrà era fiducioso di poter ottenere delle buone riproduzioni fotografiche delle opere. Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ogetti, Milano novembre 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 17: «Per quello che riguarda l'artc. farò quanto dice. [parola canc.] Sappia che ieri ho ricevuto risposta dal mio amico Ungaretti da Parigi, il quale mi assicura che a giorni avrò le fotografie di Picasso, Derain e Matisse. Ho, quindi, speranza di poter accontentarla su ogni punto.» Pochi giorni dopo, però, il critico era costretto a rinunciare. Cfr. Cartolina di C. Carrà a U. Ogetti, Milano 3 novembre 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 18: «Non posso mandarle l'artc. perché da Parigi non mi vennero inviate le richieste fotografie.»

⁵⁴ Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ogetti, Milano 17 maggio 1921, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 19: «Carissimo Ogetti, Ho ricevuto da Venezia l'invito per esporre alla prossima Biennale, e penso che probabilmente, Lei non è estraneo al fatto. Perciò la ringrazio sentitamente e le invio / i più cordiali saluti / suo dev.mo / Carlo Carrà».

⁵⁵ Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ogetti, Milano 17 marzo 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 23: «Carissimo Ogetti, / Lei conoscerà certamente le opere del compianto Amedeo Modigliani – pittore e scultore morto a Parigi per infezione grippale – e sarà d'accordo con me ad onorarne la memoria, dedicandogli qualche pagina di Dedalo. Io, poi, mi sento in dovere di parlarne al pubblico italiano anche per il commercio personale che ebbero con lui. Finora mi ero limitato a fare accenni fuggevoli della importanza che egli ebbe a Parigi e della fama acquistata negli ambienti avanguardisti d'Europa. Ora, posso disporre di un discreto materiale fotografico, e se a Lei piace posso illustrarlo su uno dei prossimi numeri di Dedalo. Credo sia utile dal punto di vista dell'arte e di quello nazionale; tanto più che, mi si dice, Venezia sta preparando del Modigliani una mostra retrospettiva. Avrò così il piacere di soddisfare il mio vecchio impegno con Lei, e il mio desiderio di collaborazione alla sua rivista. La prego, caro Ogetti, di farmi sapere al più presto quello che avrà deciso in proposito. / Salutandola cordialmente mi creda di Lei / dev.mo Carlo Carrà».

⁵⁶ Cfr. Lettera di C. Carrà a U. Ogetti, Milano 21 marzo 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ogetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 24: «Carissimo Ogetti, Consegnò al Sign. Bestetti in questo momento 6 fotografie di pitture, e 5 di sculture. Altre fotografie che tengo sono troppo minuscole o sbiadite, e quindi mi sembrano irriproducibili [sic]. / Anche quelle che le faccio

però non avrebbe mai visto la luce⁵⁷ a causa di un affievolimento dei rapporti tra il critico e il pittore, dovuto probabilmente a disaccordi sulle opere esposte da quest'ultimo alla Biennale⁵⁸. I dissidi tra i due sarebbero culminati nel 1930 con un'aspra polemica incentrata proprio sulla figura di Modigliani⁵⁹, oggetto di un'importante retrospettiva alla Biennale di Venezia di quell'anno, polemica che si inseriva in quella ben più nota che vide scontrarsi, sempre sullo stesso argomento, Ugo Ojetti e Lionello Venturi⁶⁰.

Indicati quali potrebbero essere stati i motivi, eminentemente culturali, per cui Benelli invitò alla mostra fiorentina il gruppo di «Valori Plastici», resta da capire invece quali siano state le ragioni per le quali Broglio, da parte sua, abbia accettato.

inviare non sono di certo dei capolavori di perfezione fotografica. Ad ogni modo credo che sia d'accordo con me che il meglio e [sic] alle volte il nemico del bene. Accontentiamoci dunque del poco che la famiglia del povero Modigliani ci ha offerto». E ancora, poco dopo, cfr. Cartolina di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 27 marzo 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 25: «Caro Ojetti, Non ho niente in contrario a rimandare la pubblicazione su Modigliani, tanto più che la mostra di Venezia è prossima e ci offre la possibilità di una presentazione di fotografie degne. Mi impegno di riservare a Dedalo il mio scritto. [...] La prego di mandarmi indietro le fotografie dovendole consegnare alla famiglia, ancorché di nessun valore.»

⁵⁷ Un primo accenno alla figura di Modigliani fu compiuto da Carrà nella sua presentazione della mostra di Arturo Martini tenuta a Milano, presso la Galleria di via Dante ("Ipogei di via Dante"), nel novembre 1920. A questo accenno, seguì un articolo sul pittore livornese pubblicato in occasione della Biennale di Venezia su «L'Ambrosiano» il 7 luglio 1930. Il testo più significativo di Carrà su Modigliani è quello estratto da una conferenza tenuta dall'autore a Milano, alla Casa della Cultura, nel maggio del 1946. A esclusione dell'articolo del 1930, gli altri due sono pubblicati in C. Carrà, *Tutti gli scritti* cit., pp. 474-478 [datato erroneamente novembre 1921], e pp. 539-548.

⁵⁸ Alcuni anni dopo, tornando su questi argomenti, Ojetti insinuò che il motivo per cui Carrà non volle più presentare il suo articolo su Modigliani a «Dedalo» era dovuto al risentimento che il pittore nutriva nei suoi confronti. Infatti, secondo Ojetti, Carrà non aveva apprezzato che il critico romano non avesse ricordato, nella sua recensione della Biennale, le opere da lui esposte. Cfr. U. Ojetti, *Costumi*, in «L'Italia letteraria», II, 8, 23 febbraio 1930, p. 1.

⁵⁹ La polemica prese avvio da una nota anonima, ma risalente a Carrà, pubblicata nel febbraio del 1930 su «Belvedere», rivista di riferimento della galleria milanese di Pietro Maria Bardi. Nello scritto l'autore metteva in evidenza quello che ai suoi occhi appariva come un'incoerenza di Ojetti. Infatti se ora il critico dedicava a Modigliani un articolo sul «Corriere della Sera», l'autore della nota ricordava come in passato, visitando insieme a lui la Biennale di Venezia del 1922, Ojetti avesse deriso l'opera del pittore livornese, appellandolo come «quello dei colli lunghi». L'aneddoto suscitava la risposta stizzita di Ojetti, dando il via a una serie di discussioni con Carrà e Bardi, pubblicate nel mese marzo sulle riviste «Belvedere» e «L'Italia letteraria». Cfr. Anonimo [ma C. Carrà], *Per farsene un'idea*, in «Belvedere», II, 2, febbraio 1930, p. 10; U. Ojetti, *Costumi* cit.; C. Carrà, *Costumi di Ojetti*, in «Belvedere», II, 3, marzo 1930, ritaglio, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, Fondo Carlo Carrà (d'ora in poi MART), Car.II.110; *Costumi*, con lettere di C. Carrà, P.M. Bardi, U. Ojetti, in «L'Italia letteraria», II, 9, 2 marzo 1930, p. 2; C. Carrà, *I punti a posto*, in «Belvedere», II, 3, marzo 1930, ritaglio, MART, Car.II.113; *Chiusura sui "Costumi"*, con lettere di C. Carrà, P.M. Bardi, in «L'Italia letteraria», II, 10, 9 marzo 1930, p. 2.

⁶⁰ La nota polemica tra Ojetti e Venturi, il primo schierato in difesa del primato della tradizione italiana, mentre il secondo in favore delle ricerche moderne francesi, si svolse tra il dicembre del 1929 e il luglio del 1930 in una serie di scritti pubblicati sulle riviste «Pegaso» e «L'Arte». Sull'argomento, in riferimento soprattutto alle posizioni di Venturi, si vedano G.C. Argan, *Le polemiche di Lionello Venturi*, in «Studi Piemontesi», I, marzo 1972, pp. 118-124; L. Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino, 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino 2000, pp. 81-105, in particolare pp. 99-102.

Da quello che si è potuto ricostruire riguardo l'intera vicenda, si può ritenere assai probabile che l'esposizione del gruppo di «Valori Plastici» a Firenze sia stata concepita da Broglio con un intento prevalentemente “strategico”. Infatti, una delle caratteristiche principali di Broglio era quella di essere un «impresario nato»: sempre «bollente di propositi, progetti e imprese»⁶¹, per i quali si adoperava con entusiasmo e arguzia, attraverso una rete di relazioni politiche e sociali utili ai suoi fini⁶².

In questo modo è probabile che la partecipazione di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera” sia stata frutto di un accordo tra Broglio e Benelli. Questa interpretazione potrebbe trovare qualche giustificazione se si pone l'attenzione sul momento temporale in cui sarebbero avvenuti gli accordi tra Broglio e Benelli, ovvero, come si è già specificato sopra, prima della partenza da Berlino del tour espositivo di «Valori Plastici» in Germania: un tour fortemente voluto da Broglio, e progettato già a partire dal novembre del 1919⁶³.

In questo contesto, quindi, è assai probabile che Broglio abbia ritenuto opportuno aderire all'impresa espositiva progettata allora da Benelli, sia perché quest'ultimo era un affermato e stimato uomo di cultura, ma anche – e forse soprattutto – in quanto deputato del Regno: il suo sostegno sarebbe potuto tornare comodo allora al direttore di «Valori Plastici». È possibile, infatti, che Broglio abbia visto in Benelli, che, come si ricorderà, era in quel tempo attivamente impegnato nell'organizzazione dei festeggiamenti del Secentenario Dantesco, una personalità adatta, per carisma e dinamicità, nonché per il ruolo politico ricoperto, a sostenere, anche indirettamente, presso il Ministero della Istruzione Pubblica il finanziamento dell'impresa espositiva

⁶¹ Le parole sono tratte da una breve ma penetrante descrizione di Broglio data da Anna Banti in un articolo dedicato alla moglie Edita, nel 1981. Cfr. A. Banti, *Una pittrice del Nord*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1981, riportato in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 195.

⁶² A questo proposito è rilevante segnalare due lettere inedite inviate da Broglio ad Ojetti agli inizi di agosto del 1921. Nella prima, datata 1 agosto, Broglio chiedeva un appuntamento ad Ojetti per «interessarlo ad un progetto relativo alle nostre esposizioni iniziate in Berlino». Due giorni dopo scriveva ancora al critico: «ieri le ho scritto a Firenze pregandola di volermi concedere un colloquio intorno ad una progetto che Valori Plastici intende realizzare prossimamente». Non sappiamo quale fosse il progetto di Broglio, ma è sicuramente interessante che egli abbia voluto coinvolgere una figura dal peso istituzionale come Ojetti, che, del resto, aveva già collaborato con «Valori Plastici», pubblicando per le sue edizioni un catalogo di disegni di Romano Dazzi, nel marzo del 1919. Cfr. Lettera di M. Broglio a U. Ojetti, Roma, 1 agosto 1921, manoscritta; lettera di M. Broglio a U. Ojetti, Roma, 3 agosto 1921, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie I: Corrispondenti: Artisti, fasc. Broglio Mario, docc. 5-6.

⁶³ Ne rimane testimonianza in una cartolina di Carrà a Soffici della fine di novembre 1919. Cfr. Cartolina di C. Carrà ad A. Soffici, fine di novembre 1919 [timbro postale 29 novembre 1919], in *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929* cit., p. 127: «Saprai di già che Broglio dei Valori Plastici vuol fare a Monaco e a Berlino un'esposizione delle nostre opere.»

di «Valori Plastici» in Germania, intesa come manifestazione di promozione dell'arte italiana all'estero.

Del resto un legame diretto – finora mai rilevato – tra le mostre di «Valori Plastici» in Germania e l'esposizione alla “Fiorentina Primavera” è stato appurato grazie al ritrovamento, presso la Società delle Belle Arti di Firenze, di alcuni materiali archivistici inediti, tra cui un documento di trasporto ferroviario, datato 4 marzo 1922, che testimonia come Broglio facesse spostare “a gran velocità” dal Brennero alla “Fiorentina Primavera”, otto casse contenenti: «quadri moderni di autori diversi e copie in gesso»⁶⁴.

Inoltre ad avvalorare la tesi che Benelli fosse impegnato allora a favorire l'attività espositiva di «Valori Plastici» in Germania, in funzione della loro successiva partecipazione alla mostra fiorentina, è stato ritrovato un importante documento, anch'esso inedito, datato 1 dicembre 1921. Si tratta di un telegramma in cui Broglio comunicava sinteticamente a un interlocutore, che si ritiene di poter identificare con Benelli⁶⁵, il seguente messaggio: «Colasanti concede soltanto duemila attendendo sue istruzioni telegrafiche. Broglio»⁶⁶.

Il documento si inserisce in una questione già nota da tempo: ovvero la richiesta presentata da Broglio al direttore generale per le Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti, di un contributo per le spese di trasporto delle opere di «Valori Plastici» dalla Germania all'Italia – spese che Broglio stimava tra le cinque e le seimila lire⁶⁷ –, al termine del tour espositivo tedesco. Come sappiamo, la domanda venne ufficialmente presentata, attraverso una missiva, il 5 dicembre 1921. Nella richiesta Broglio, oltre a indicare che lo scopo delle sue mostre in Germania era stato quello di «portare un contributo efficace alla propaganda dell'arte italiana all'estero», faceva riferimento anche alla futura partecipazione di «Valori Plastici» all'esposizione fiorentina, la cui inaugurazione era prevista allora per il 21 marzo:

⁶⁴ Cfr. Documento di trasporto ferroviario, compilato da M. Broglio, con timbro “4 mar 1922”, ASBAF, 72.25, *Documentazione relativa alla risedizione delle opere*.

⁶⁵ Nel telegramma, in realtà, non si è conservato il destinatario, ma solo una parte dell'indirizzo: «ROSSA FIRENZE». L'indirizzo è presumibilmente riferibile a via Porta Rossa o ad un noto albergo lì ubicato (Hotel Porta Rossa Centrale et d'Europe) che, da altri documenti ritrovati in archivio, sappiamo essere stato per un periodo la residenza fiorentina di alcuni organizzatori della mostra, tra cui anche Sem Benelli.

⁶⁶ Telegramma di M. Broglio a S. Benelli [?], 1 dicembre [1921], ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

⁶⁷ Cfr. Lettera di M. Broglio al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti [A. Colasanti], 5 dicembre 1921, in *Edita Walterowna Broglio cit.*, p. 204.

Nel presentare tale domanda, il sottoscritto crede pure opportuno informare la S.V. che il trasporto in Italia delle opere degli artisti appartenenti al gruppo *Valori Plastici* si rende opportuno in vista dell'invito rivoltagli dalla *Primaverile Fiorentina* di partecipare a quella esposizione che si terrà a Firenze il 21 marzo 1922.⁶⁸

Alla lettera di Broglio avrebbe risposto prontamente il sottosegretario Giovanni Rosadi⁶⁹, il quale aveva appoggiato fin dall'inizio l'impresa espositiva tedesca⁷⁰, e che, a nome del Ministero dell'Istruzione Pubblica, si sarebbe mostrato disponibile a stanziare come contributo alle spese la somma di duemila lire⁷¹.

È interessante notare che il telegramma ritrovato in archivio anticipava di qualche giorno la richiesta ufficiale presentata da Broglio al Ministero: segno evidente che si trattava di una comunicazione informale tra il direttore di «Valori Plastici» e Benelli, evidentemente già al corrente della questione di cui si stava trattando. Inoltre assai significativa è anche la richiesta di “istruzioni” che Broglio rivolgeva in quel telegramma a Benelli, da cui, a nostro avviso, si può dedurre con una certa sicurezza un ruolo rilevante svolto allora dallo scrittore nella questione dei rimborsi dei trasporti.

Oltre al pieno sostegno di Benelli per l'ottenimento dei contributi per il ritorno delle opere di «Valori Plastici» in Italia, è probabile che anche l'assegnazione alla Casa editrice d'arte «Valori Plastici» della cura e della pubblicazione del catalogo della “Fiorentina Primaverile”, previsto in duemila copie, sia stata una delle “clausole” dell'accordo pattuito preliminarmente tra Benelli e Broglio⁷², il quale

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Oltre a queste tracce, non si sono trovati altri documenti che attestino contatti e rapporti tra Rosadi e «Valori Plastici» nei rispettivi archivi.

⁷⁰ L'appoggio politico riservato da Rosadi al progetto espositivo di «Valori Plastici» in Germania si ricava da una lettera inviata da Broglio a Carrà nel novembre del 1920. Cfr. lettera di M. Broglio a C. Carrà, t.p. 20 novembre 1920, MART, Car.I.27/37: «L'esposizione avrà certo successo perché è stata da me preparata con cura. Ad essa ho interessato vivamente il mondo politico e diplomatico tedesco e italiano. / Ho la protezione del nostro ambasciatore, il quale è stato preparato dal Rosadi di aiutarmi in tutti i modi». Alla lettera, che risulta inedita, fa riferimento Federica Rovati, ma solo per l'accenno, li contenuto, alla questione delle cornici che Broglio fece appositamente realizzare in Germania per la mostra. Cfr. F. Rovati, *Carrà tra futurismo e metafisica* cit., p. 114, nota 102. La lettera è consultabile online sul sito www.mart.tn.it/fondi.

⁷¹ Cfr. Lettera di G. Rosadi [sottosegretario di stato / Ministero dell'Istruzione / Direzione Generale della Antichità e Belle Arti] al direttore della Casa Editrice «Valori Plastici» [M. Broglio], s.d. [ma dicembre 1921], in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 204. Dell'avvenuto incasso della somma stanziata dal Ministero, Broglio avrebbe dato notizia a Filippo Finocchiaro in una lettera del 6 giugno 1922. Cfr. Lettera di M. Broglio a F. Finocchiaro, 2 giugno 1922, manoscritta, ASBAF, 74.38, *De Chirico Giorgio*, pubblicata in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaverile (1922)* cit., doc. 8, pp. 174-175.

⁷² Il numero dei cataloghi si ricava dall'ultima ricevuta che Broglio rilasciò a Benelli in data 11 aprile

potrebbe aver visto in quel lavoro editoriale un'importante occasione per recuperare almeno in parte le spese affrontate per le esposizioni tedesche⁷³.

Ma se quelle elencate sopra poterono essere state alcune delle principali ragioni “pratiche” per cui Broglio accettò di esporre le opere del gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera”, allo stesso tempo è probabile che ci siano state anche altre motivazioni. È plausibile ritenere che Broglio sentisse la necessità di proporre le opere del suo gruppo anche in un'importante esposizione italiana; e sulla scelta della “Fiorentina Primavera” potrebbe aver inciso l'opera di convincimento di Benelli, che, come si ricorderà, pensava di conferire alla mostra fiorentina un carattere “giovane” e “snello”, in contrapposizione al tono “ufficiale” e “aulico” proprio di esposizioni come la Biennale di Venezia. L'idea, infatti, era quello di una mostra capace di accogliere allo stesso tempo «prove belle di avanguardia e di maestri, opere invitate e gruppi di opere di varie scuole o tendenze»⁷⁴; una mostra, quindi, che, secondo le intenzioni di Benelli, avrebbe dovuto raccogliere «le migliori e più rappresentative opere dell'arte italiana contemporanea»⁷⁵.

Infine è da rilevare che Broglio e Benelli potrebbero aver avuto varie occasioni per incontrarsi e discutere del progetto della “Fiorentina Primavera”: in primo luogo a Roma, dove Broglio risiedeva e Benelli frequentava la Camera dei deputati, ma forse anche a Formia, città dove il poeta risiedette tra il 1920 e il 1921, e dove anche il «volubilissimo» Broglio, che «cambiava spesso residenza: stabilendosi con eguale determinazione oggi a Parigi, domani in piena e deserta campagna, poi sulla Costa Azzurra»⁷⁶, prese in affitto un'abitazione per un periodo imprecisato agli inizi degli anni Venti⁷⁷.

1922. Nello stesso documento Broglio faceva riferimento a «condizioni prestabilite» con Benelli, che potrebbero avvalorare la tesi di un accordo preliminare tra i due. Cfr. Ricevuta rilasciata da M. Broglio a S. Benelli, Roma, 11 aprile 1922, manoscritta, ASBAF, 73.2, *Spese, mandati ecc.* Inoltre è da segnalare che, secondo quanto risulta da due documenti di trasporto ritrovati, un numero consistente di cataloghi fu spedito a mostra già iniziata, ma ciò non esclude che fossero pronti per l'inaugurazione. Cfr. Ricevuta di trasporto di quattro casse di cataloghi da Roma a Firenze, inviate da M. Broglio, 18 aprile 1922; ricevuta di trasporto di cinque casse di cataloghi da Roma a Firenze, inviate da B. Musitelli, spedizioniere, 4 maggio 1922, ASBAF, 72.25, *Documentazione relativa alla spedizione delle opere.*

⁷³ Non è possibile stabilire con precisione l'ammontare dell'incasso percepito da Broglio per la pubblicazione dei cataloghi, perché le ricevute, ritrovate sparse in vari faldoni dell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, sono sicuramente incomplete. In ogni caso, sommando l'importo delle sole ricevute ritrovate, l'incasso risulta di almeno trentanovemila lire. Cfr. nota 22.

⁷⁴ Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio.*

⁷⁵ Adunanza del consiglio del 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio.*

⁷⁶ A. Banti, *Una pittrice del Nord* cit., p. 195.

⁷⁷ Unica testimonianza nota di questo soggiorno a Formia, agli inizi degli anni Venti, rimane in una

2. Il tour espositivo di «Valori Plastici» in Germania, 1921.

La scoperta di una connessione diretta tra la mostra di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera” e il precedente tour espositivo del gruppo in Germania, induce a tentare una rilettura generale dell'impresa espositiva intrapresa da Broglio con «Valori Plastici» tra il 1921 e il 1922, con il fine di evidenziare eventuali affinità e divergenze tra le tappe tedesche e quella italiana.

Dopo la prima tappa espositiva a Berlino, Broglio chiarì, in un breve testo introduttivo alla rassegna stampa tedesca, che egli stesso aveva fatto pubblicare su un volantino di quattro pagine distribuito in Italia⁷⁸, quale fosse l'idea generale che animava l'impresa espositiva di «Valori Plastici», che già suddivideva in due filoni: uno rivolto all'estero e uno all'ambito nazionale. Scriveva Broglio:

Animati dal proposito di raccogliere in un nucleo organico quante forze vitali nel nostro paese sono in grado di rivelare la vera fisionomia della sua attività nel campo delle arti plastiche, la nostra rivista ha preso l'iniziativa di promuovere e curare una serie di esposizioni tanto all'estero come in Italia.⁷⁹

Inoltre, sempre nella stessa nota introduttiva, il direttore di «Valori Plastici» indicava due diverse finalità per le mostre del gruppo previste all'estero e in Italia. Nel primo caso l'intento era quello di affermare il primato artistico nazionale, la cui identità moderna era rappresentata dal lavoro di «Valori Plastici». Si trattava, infatti, secondo Broglio di

cartolina postale con fotografia in bianco e nero rappresentante una casa sul mare, dove, sul retro è riportata la seguente indicazione manoscritta: «Villa affittata da Broglio a Formia». Negli studi su Mario Broglio e la moglie Edita non risultano accenni a questo soggiorno nella cittadina laziale. Soltanto Clara Gabanizza, nella sua voce su Broglio compilata nel 1972 per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, fece riferimento a un soggiorno a Formia, che però pose, insieme ad altri spostamenti in altre città italiane, in un periodo compreso tra il 1924 e il 1927. Cfr. Cartolina postale (15,3x8,3cm) con fotografia in b/n di una casa, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione II: Immagini, Serie 1: Mario Broglio e Edita Walterowna von Zur Muehlen, UA 4: Foto varie, n. 8; C. Gabanizza, ad vocem *Mario Broglio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 439-440.

⁷⁸ Il testo introduttivo non è in realtà firmato, ma, come afferma anche Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 1998, l'autore è chiaramente riconducibile a Mario Broglio. Cfr. “Dove va l'arte moderna?”. *Mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, in *Valori Plastici* cit., pp. 294-295, doc. 127.

⁷⁹ Anonimo [M. Broglio], s.t. [introduzione], in *L'Esposizione di “Valori Plastici” nella Galleria Nazionale di Berlino e la stampa tedesca*, volantino s.d. [ma post maggio 1921]. Il volantino, conservato in tre copie presso il Fondo Valori Plastici a Roma, è stato riprodotto integralmente da Fagiolo nel 1980, da cui si cita. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922*, Roma 1980, pp. 62-64, p. 62.

corrispondere ad un necessario fine di propaganda nazionale da cui la giusta conoscenza dei nostri contributi all'arte moderna riesca a prevalere sull'ignoranza e i malintesi che intorno ad essa si sono ingenerati in questi ultimi anni di tumultuosa gestazione.

Per quanto riguarda le mostre di «Valori Plastici» in Italia, invece, lo scopo era molto più impegnativo: non solo la propaganda e la difesa del messaggio del gruppo, come era previsto per l'estero, ma anche un lavoro attivo, di squadra, teso a coinvolgere altre personalità ritenute valide, con l'intento di diffondere i risultati raggiunti con la pubblicazione della rivista. L'idea, quindi, come affermava Broglio, era quella di «iniziare un'opera di epurazione, ambiziosa di creare, in coloro che ne hanno la capacità, la coscienza delle vere aspirazioni e dei risultati concreti che abbiamo raggiunto»⁸⁰.

La ricostruzione più completa delle complesse vicende relative alla tournée espositiva di «Valori Plastici» in Germania, nonostante alcuni aspetti rimangano ancora da chiarire, è stata fornita da Lucia Presilla in un saggio del 1999, che integra il contributo dello studioso tedesco Andres Lepik, apparso l'anno precedente nel catalogo della mostra su «Valori Plastici» alla XIII Quadriennale di Roma, e incentrato specialmente sul contesto in cui si svolse il tour espositivo, in termini di recensioni, polemiche e reciproche influenze⁸¹.

Secondo Presilla, i motivi per cui Broglio scelse la Germania quale nazione dove presentare, in campo internazionale, il movimento da lui patrocinato, sarebbero da far risalire da una parte al precedente di Marinetti, che aveva organizzato nel 1912 un fortunato tour espositivo del movimento futurista in Germania (con prima tappa a Berlino presso la galleria “Sturm”, legata all'omonima rivista⁸², e in seguito a Colonia, Monaco e Karlsruhe), dall'altra parte al fatto che la nazione tedesca, rispetto ad altri paesi tra cui in particolare la Francia, a cui però Broglio non smise di

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Per le mostre di «Valori Plastici» in Germania, i principali testi di riferimento sono stati L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania*, in «Commentari d'arte», V, 12, gennaio-aprile 1999, pp. 51-67; e A. Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? “Valori Plastici” e il dialogo artistico Italia-Germania*, in *Valori Plastici* cit., pp.155-164. Inoltre per un approfondimento sulle varie questioni affrontate nel paragrafo si rimanda alle bibliografie dei due saggi e, per una panoramica generale sull'argomento, si segnala anche il più datato contributo di S. Orienti, *Valori Plastici: le mostre in Germania negli anni Venti*, in «Qui Arte Contemporanea», 16, marzo 1976, pp. 16-21.

⁸² Sulla tappa berlinese della mostra futurista, e più in generale sui rapporti tra il futurismo e la rivista tedesca «Der Sturm», cfr. M. Bressan, *I Futuristi con Marinetti a Berlino, luogo d'incontro delle avanguardie europee*, in Id., *Der Sturm e il futurismo*, Mariano del Friuli 2010, pp. 17-96.

guardare con interesse⁸³, si mostrava allora più aperta ai contributi stranieri, e italiani in particolare⁸⁴, sia perché l'arte italiana era da sempre identificata con l'ideale di classicità, di ordine e di armonia, sia in considerazione del fatto che in Italia non si era mai veramente radicato l'espressionismo, che allora non godeva di particolare fortuna per le istanze irrazionaliste con cui era identificato.

Oltre alle motivazioni di carattere generale, non è sicuramente trascurabile il fatto che in Germania Broglio potesse fare affidamento su una rete di relazioni e contatti personali, tra cui in particolare Giorgio de Chirico, che si era formato a Monaco, e poteva contare a sua volta, insieme al fratello Savinio, su una serie di rapporti internazionali, Leopold Zahn, direttore della rivista «Der Ararat» edita a Monaco per conto del gallerista Hans Goltz, nonché autore di alcuni articoli su «Valori Plastici»⁸⁵, e infine Theodor Däubler, triestino, anche lui collaboratore attivo della rivista di Broglio⁸⁶, che fu, insieme alla moglie Edith Bell-Däubler, il principale mediatore tra «Valori Plastici» e la Germania.

Dopo alcuni contatti preliminari maturati già alla fine del 1919, a partire dalla primavera del 1920 Broglio, aiutato da Girardon, iniziò un lavoro di mediazione sul territorio tedesco per trovare un luogo adatto al fine di allestire una mostra dei suoi artisti. In un primo momento l'idea era quella di presentare le esposizioni di «Valori Plastici» presso gallerie private; risultano infatti contatti con vari mercanti, tra cui Paul Cassier, ma questa prima ipotesi non portò a risultati concreti.

Alla fine dell'anno la situazione mutò completamente: Ludwig Justi, l'illuminato direttore della Nationalgalerie di Berlino, si dimostrò favorevole a ospitare presso il

⁸³ Come è noto, dalla seconda metà del 1920, iniziarono ad uscire alcuni fascicoli speciali (tre in tutto), in lingua francese, della rivista, con il titolo “Édition pour l'étranger de Valori Plastici - Revue d'Art”. La maggior parte degli articoli e delle immagini pubblicati nei fascicoli in francese sarebbero stati raccolti nel volume compendiaro *Le Néoclassicisme dans l'Art Contemporain*, edito da «Valori Plastici» nel 1923. Inoltre sono da segnalare le collane, in lingua francese, dedicate dall'editore «Valori Plastici» all'arte francese, tra cui in particolare “Art et artistes français” e “Les Artistes Nouveaux”. Sui rapporti tra «Valori Plastici» e le riviste francesi del tempo, si veda M.G. Messina, *Valori Plastici, il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo nel primo dopoguerra* cit.

⁸⁴ La maggiore apertura della Germania alle idee di «Valori Plastici», rispetto alla Francia, che aveva già visto svilupparsi una sua propria idea di “ritorno all'ordine”, attraverso le recenti esperienze di Picasso, Severini, del Cubismo riformato e di riviste come «L'Esprit Nouveau», è considerata nello studio di Benzi, *«Valori Plastici»: il ritorno all'ordine a Roma* cit., pp. 38-39.

⁸⁵ Cfr. L. Zahn, *George Grosz-Paul Klee*; e Id., *Alexei di Jawlensky*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 88-89; pp. 89-90.

⁸⁶ Cfr. T. Däubler in «Valori Plastici»: *Nostro retaggio*, I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 1-5; *Nostro retaggio (parte seconda)*, I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 6-9; *Nostro retaggio (parte III)*, II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 14-19; *Nostro retaggio (parte IV)*, II, 3-4, marzo-aprile 1920, pp. 36-38; *Nostro retaggio (parte V-fine)*, II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 56-58; *Henri Rousseau*, II, 9-12, [1920], pp. 98-100; *Marco Chagall*, III, 1, [1921], pp. 11-13; *Marc*, III, 2, [1921], pp. 40-41.

proprio museo una mostra di «Valori Plastici», a condizione però che Broglio si impegnasse affinché all'esposizione berlinese facesse seguito una mostra di artisti tedeschi da allestire in autunno a Roma, che però, nonostante gli sforzi di Broglio, non sarebbe mai stata realizzata.

Tra aprile e maggio del 1921, quindi, si tenne alla Nationalgalerie di Berlino la prima mostra del gruppo di artisti radunatosi intorno alla rivista «Valori Plastici», che assunse significativamente il titolo di “Das Junge Italien”. Fin dal titolo, quindi, la mostra intendeva identificare quel gruppo di giovani artisti con la più autentica espressione dell'arte italiana⁸⁷, un aspetto rilevato anche da buona parte della stampa tedesca che, nelle recensioni della mostra, intese indicare soprattutto negli austeri “primitivi” del Quattrocento italiano il riferimento culturale dei giovani espositori⁸⁸.

In quella occasione furono esposte oltre duecento opere – in prevalenza dipinti, disegni, acquarelli, incisioni, ma anche otto sculture⁸⁹ – di tutti i maggiori rappresentanti della compagine romana, tra cui in particolare Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Riccardo Francalancia, Edita Walterowna Zur Muehlen⁹⁰, Arturo Martini, Roberto Melli, e, insieme a questi, anche l'artista di origine russa, ma francese di adozione, Ossip Zadkine⁹¹.

⁸⁷ L'idea che «Valori Plastici» rappresentasse la “vera” e più vitale arte italiana era, del resto, ribadita dallo stesso Broglio nel già ricordato commento introduttivo alla rassegna stampa tedesca della mostra berlinese. Scriveva infatti il direttore di «Valori Plastici»: «possiamo, non senza orgoglio, annunciare l'avvenuta prima esposizione nella Galleria Nazionale di Berlino dove il nostro gruppo, riconosciuto l'esponente autentico della nostra efficienza artistica, è stato invitato ufficialmente ad esporre le sue opere». Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., p. 62.

⁸⁸ Dalla rassegna stampa tedesca raccolta da Broglio nel volantino pubblicitario, emerge che le opere del gruppo di «Valori Plastici» erano lette come espressioni di un'arte chiara, equilibrata, costruttiva. Molti degli anonimi recensori definivano quella di «Valori Plastici» un'arte primitiva, chiamando in causa il Quattrocento italiano. Si vedano come esempi i seguenti estratti: «la gioia risuscitata per la composizione austera, chiara e semplice riconduce gli artisti italiani ad allacciare rapporti, per così dire, diplomatici col loro quattrocento e di guardare anche più innanzi, rievocando perfino la calma composta della pittura antica», in «Vossische Zeitung», Berlino, 7 aprile 1921; «Questi artisti ritrovano la via della rinascenza italiana e quella dell'arte primitiva», in «Rheinisch-Westfaehliche Zeitung», Essen a/R, 13 aprile 1921; «È interessante vedere come alcune opere prendono l'aspetto quasi quattrocentesco», in «Solinger Zeitung», Solingel, 15 aprile 1921; «L'impressione essenziale che si riceve è che questi italiani vogliono ritornare agli elementi fondamentali della pittura. In questo senso si possono definire primitivi, senza però incolparli di *cochetterie* primitivista o arcaista», in «Deutsche Rundschau», Berlino, maggio 1921; «Si guarda verso il primitivismo, cioè verso Piero della Francesca restando in buoni rapporti con l'ottocento», in «Muenchener Neueste Nachrichten», Monaco, 19 maggio 1921; «Il classicismo alza la sua immortale testa», in «Allgemeine Zeitung», Berlino, 8 aprile 1921; «nuove forme classiche», in «Deutsche Nachrichten», Berlino, 21 aprile 1921. Cfr. *ivi*, pp. 62-64.

⁸⁹ Il numero delle opere esposte a Berlino è riportato nel volantino fatto pubblicare da Broglio dopo la mostra. Cfr. *ivi*, p. 62: «In cinque grandi saloni dell'ex palazzo del Krompriz, attualmente Galleria d'arte moderna, figuravano [...] ben 89 quadri, 120 disegni e 8 sculture».

⁹⁰ Nelle esposizioni in Germania l'artista, nata nelle regioni baltiche, ma di lontane origini germaniche da parte paterna, comparve con la versione tedesca del cognome, ovvero Edita von Zur Mühlen.

⁹¹ Le motivazioni della partecipazione di Ossip Zadkine, l'unico non italiano, al tour espositivo del

Proprio mentre si stava organizzando l'inaugurazione dell'esposizione a Berlino, giunsero a Justi varie richieste da direttori di musei e gallerie di altre città tedesche che intendevano ospitare la mostra. Per questo motivo, dopo la prima tappa alla Nationalgalerie di Berlino, che riscosse un grande successo di critica e di pubblico⁹², la mostra venne trasferita, con qualche differenza nell'allestimento delle opere, ad Hannover, presso la Kestner-Gesellschaft, una vivace associazione culturale diretta dal dinamico storico dell'arte Paul Erich Küppers, dove sarebbe rimasta aperta fino a giugno. Per questa tappa della mostra fu edito anche un piccolo catalogo, un documento assai importante perché l'unico noto di tutta l'impresa espositiva in Germania⁹³.

In seguito, nel periodo estivo, la mostra fu divisa in due tappe parallele: la parte più consistente delle opere fu esposta alla libreria e galleria d'arte Hansa Werkstätten ad Amburgo, mentre solo otto dipinti, di de Chirico, Morandi e Zur Muehlen, scelti tra quelli apparentemente meno difficili per il pubblico tedesco, furono presentati a Göttingen, presso la Vereinigung der Göttinger Freunde, un'associazione collegata all'Istituto di storia dell'arte dell'Università di quella città, dove sarebbero rimasti in mostra per tutto il mese di luglio.

L'ultima tappa nota del tour espositivo di «Valori Plastici» in Germania fu Dresda, dove la mostra, organizzata dalla collezionista Ida Bienert, per conto della galleria Richter, si svolse tra l'ottobre il novembre del 1921⁹⁴.

gruppo in Germania non è stato mai affrontato in modo specifico. Dai documenti rimasti nell'archivio Valori Plastici, non risulta che Broglio e soci avessero nella loro collezione opere dello scultore. Del resto, però, è da segnalare che «Valori Plastici» avrebbe dedicato spazio allo scultore a partire dal 1921. In quell'anno, infatti, appariva per le edizioni di «Valori Plastici», nella collana in lingua francese «Les artistes nouveaux», la prima monografia dedicata all'artista curata da Maurice Raynal, poi riedita nel 1924. Un estratto in italiano del testo di Raynal sarebbe apparso sulla rivista «Valori Plastici» solo dopo la conclusione delle mostre in Germania. Cfr. M. Raynal, *Zadkine*, Roma 1921, e II ed. 1924; Id. *Ossip Zadkine*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 68-70, dove sono pubblicate le opere *Venere*, *Testa di Budda*, *Il bacio*, *La madre e il figlio*.

⁹² Una testimonianza del successo riscosso dalla mostra «Das Junge Italien», specialmente nella tappa berlinese, si ricava dal già ricordato volantino con la rassegna stampa tedesca, fatto pubblicare da Broglio. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., pp. 62-64.

⁹³ Cfr. *Das Junge Italien*, catalogo della mostra (Hannover, Kestner-Gesellschaft, 22 maggio-19 giugno 1921), Hannover 1921. Del piccolo e raro catalogo, di solo otto pagine, è stata consultata una riproduzione in fotocopia conservata presso il Fondo Valori Plastici alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Cfr. GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 2: «Valori Plastici», UA 2: Attività espositive, Sottofascicolo 1: Esposizione in Germania, doc. 5.

⁹⁴ Una testimonianza sull'avvenuta conclusione della mostra di Dresda si ricava da una lettera già citata di Broglio a Colasanti, datata 5 dicembre 1921. Cfr. Lettera di M. Broglio al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti [A. Colasanti], 5 dicembre 1921, in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 204: «come è già noto alla S.V. il sottoscritto ha organizzato sin dallo scorso febbraio una serie di esposizioni d'arte italiana nei principali centri della Germania, delle quali l'ultima si è testé chiusa a Dresda».

Nonostante le speranze di Broglio di poter organizzare dopo Dresda altre mostre di «Valori Plastici» in varie città europee, tra cui Praga e Vienna⁹⁵, sembra che le opere esposte nel tour siano rimaste nella città tedesca, forse anche per problemi legati alle autorizzazioni doganali⁹⁶, dal dicembre del 1921 alla fine di febbraio del 1922, come si può ricavare da varie testimonianze indirette⁹⁷.

Agli inizi del mese successivo, però, la situazione sembrò avviarsi verso una svolta: il 4 marzo, come si è detto, una parte consistente delle opere di «Valori Plastici» esposte in Germania, raccolte in otto casse, fu spedita dal Brennero direttamente alla “Fiorentina Primavera” di Firenze⁹⁸. Infine, a queste opere provenienti dalla Germania, furono aggiunti altri lavori in Italia, come dimostra un documento di trasporto ferroviario, anch'esso ritrovato nell'Archivio della Società delle Belle Arti, da cui si apprende che Broglio spedì una cassa di quadri da Roma alla “Fiorentina Primavera”, in data 25 marzo⁹⁹.

In questo modo, Broglio e compagni furono in grado di allestire la sala di «Valori Plastici» nel Palazzo delle Esposizioni, scegliendo, per quegli artisti che avevano esposto in Germania, tra le opere provenienti dal tour tedesco e altre opere.

La scoperta di una connessione diretta tra le mostre di «Valori Plastici» in Germania e alla “Fiorentina Primavera” permette da una parte di rileggere sotto l'aspetto propriamente teorico-concettuale tutta l'impresa espositiva promossa da Broglio; dall'altra, più pragmaticamente, di mettere a confronto i materiali documentari relativi alle due imprese, con il fine di individuare le opere esposte, le

⁹⁵ L'informazione si ricava da una lettera di Colasanti degli inizi di dicembre del 1921. Cfr. Minuta manoscritta di lettera di A. Colasanti a Ministro della Cecoslovacchia (Roma), Ministro d'Austria (Roma), Ministro d'Italia a Praga, Ministro d'Italia a Vienna, Roma, 5 dicembre 1921, in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 204: «un gruppo di artisti che fanno capo alla Rivista “Valori Plastici” e che hanno già tenuto, con ottimi risultati, una mostra delle loro opere a Berlino, si propone ora di organizzare un'altra esposizione a Praga e a Vienna».

⁹⁶ Secondo quanto riporta la Presilla, il carteggio tra Justi, Richter e la dogana per ottenere l'autorizzazione alla riesportazione delle opere in Italia ricopre un arco temporale che va dal dicembre 1921 all'aprile 1922. Si vedano a tal proposito le lettere del 22 e 29 dicembre 1921, del 12, 18, 20, 26 e 27 gennaio 1922, del 2 e 17 febbraio, del 2, 25 e 30 marzo, e del 3 e 7 aprile 1922, conservate presso il Zentralarchiv a Berlino. Cfr. L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania* cit., p. 66, nota 61.

⁹⁷ Tra queste testimonianze si riporta una cartolina inviata da Broglio a Soffici alla fine di febbraio del 1922. Cfr. Cartolina di M. Broglio ad A. Soffici, 25 febbraio 1922, in *Valori Plastici* cit., p. 135, nota 65: «ricevo qui a Dresda, dove mi trovo per ritirare i nostri quadri, la sua cartolina.»

⁹⁸ Cfr. Documento di trasporto ferroviario, compilato da M. Broglio, con timbro “4 mar 1922”, ASBAF, 72.25, *Documentazione relativa alla rispedizione delle opere*.

⁹⁹ Cfr. Bollettino di consegna delle Ferrovie dello Stato, compilato da M. Broglio, 25 marzo 1922, ASBAF, 72.25, *Documentazione relativa alla rispedizione delle opere*.

quali, come è emerso chiaramente, sono nella maggior parte dei casi esattamente le stesse, sebbene non tutte identificabili.

Per quanto riguarda l'impresa di «Valori Plastici» in Germania, gli strumenti per identificare le opere esposte sono sostanzialmente tre: il catalogo della mostra di Hannover, alcuni documenti archivistici, in particolare tre liste di opere conservate al Zentralarchiv der Staatlichen Museen, a Berlino¹⁰⁰, e due fotografie della mostra berlinese (ritraenti rispettivamente la parete con le opere di Morandi e quella con i dipinti della Zur Muehlen), ampiamente riprodotte, e conservate nel Fondo Valori Plastici a Roma¹⁰¹.

Dal confronto tra tutti i documenti recuperati è possibile tentare di ricostruire, con buona approssimazione, quante e quali opere furono presentate da ognuno degli otto artisti espositori alla tournée tedesca. Nella lista, che in alcuni punti si discosta da quella presentata da Presilla nel suo saggio del 1999, sono annoverate tutte le opere effettivamente registrate come presenti in Germania. È da specificare però che la presenza delle opere nel territorio tedesco non significa necessariamente che furono tutte esposte, e nemmeno che il numero di opere presentate nelle mostre fosse costante. Infatti, nella maggior parte delle tappe della mostra “Das Junge Italien” – e lo stesso si sarebbe verificato anche alla “Fiorentina Primavera” – gli organizzatori scelsero di volta in volta quante e quali opere esporre, motivando la scelta in alcuni casi secondo una strategia culturale (si veda, per esempio, la tappa di Göttingen), in altri secondo finalità eminentemente pratiche, legate allo spazio espositivo (è questo il caso di Amburgo)¹⁰².

L'artista con il maggior numero di opere presenti in Germania fu Giorgio de Chirico, del quale sono stati individuati quarantatré lavori, tra cui ventisei dipinti e diciassette disegni. La scelta delle opere sembrava privilegiare la pittura metafisica, in particolare la stagione ferrarese, a cui risalivano capolavori come *Il trovatore* (1917), *Il grande metafisico* (1917), *Ettore e Andromaca* (1918), *Le muse inquietanti* (1918), oltre a ben cinque *Interni metafisici*, databili tra il 1916 e il 1918. Numerose

¹⁰⁰ Delle tre liste, la prima risulta la più completa per la ricostruzione delle opere esposte in Germania. Ringrazio Gerd Roos per avermi messo a disposizione questo prezioso materiale archivistico, da lui trascritto agli inizi degli anni Novanta. Cfr. Liste der Werke, I / NG, Spec. 20, Bd. 1, J.-Nr.: 25/21, Blatt 10, Berlino, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

¹⁰¹ Cfr. Due fotografie in b/n (11x15,3 cm) scattate in occasione della mostra “Das Junge Italien”: 1) Fotografia della parete di Giorgio Morandi; 2) Fotografia della parete di Edita Broglio, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione II: Immagini, Serie 4: Mostre ed eventi particolari, UA 1: Mostra “Das Junge Italien” (Galleria Nazionale di Berlino).

¹⁰² Sulle diverse strategie espositive adottate a Göttingen e ad Amburgo, cfr. L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania* cit., p. 56.

però erano anche le opere più recenti, dove la metafisica sembrava declinare verso un'accezione più classica, evidente in quadri come *La vergine del tempo* (1919), *Il ritorno del figliol prodigo* (1919), *Zucche* (1919), *Il tempio di Apollo* (1920), *l'Autoritratto* (1920), *l'Autoritratto, su fondo verde* (1920), dipinti in cui la pittura si faceva più chiara e la tecnica usata non era più il moderno olio, ma la rinascimentale tempera. Erano presenti infine anche alcune opere giovanili, tra cui il *Ritratto della madre* (1911), e un *Autoritratto* (1911).

Solo ventiquattro, di cui nove dipinti e quindici disegni¹⁰³, erano invece le opere di Carrà presenti in Germania, tutte assai indicative del percorso svolto recentemente dall'artista, tra primitivismo, metafisica, fino a un realismo velatamente incantato. Per quanto riguarda i dipinti, nella maggior parte dei casi essi risalivano alla fase metafisica, ed erano presentati tutti nella prima versione. Tra questi si trovavano: *Natura morta*, detta anche *Composizione TA*, (1916-18), *Il cavaliere occidentale* (1917), *Solitudine* (1917), *Penelope* (1917), *L'ovale delle apparizioni* (1918), *La figlia dell'ovest* (1919); ma vi erano anche dipinti più recenti, che denotavano l'interesse dell'artista per il linguaggio dei primitivi del Trecento e Quattrocento, e una maggiore resa del dato naturale, come *Finestra e paese* (1921) e *Il pino sul mare* (1921).

Al tour espositivo in Germania quarantuno erano le opere presentate da Morandi, di cui ventuno dipinti, dodici disegni a matita e otto acquarelli¹⁰⁴. I dipinti erano in prevalenza nature morte, per lo più realizzate tra il 1918 e il 1919, ovvero nel biennio abitualmente noto come “metafisico”¹⁰⁵. Si tratta, infatti, di opere solitamente caratterizzate dalla presenza di oggetti dai contorni rigidi, quali manichini, solidi geometrici, squadre¹⁰⁶. Vi era anche un cospicuo numero di nature morte più recenti, risalenti al 1920: si trattava di opere in cui l'artista si mostrava più attento alla rappresentazione naturalistica¹⁰⁷. Infine non mancavano anche dipinti più datati, tra

¹⁰³ Per Presilla, Carrà presentò in Germania otto dipinti e quindici disegni. Cfr. L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania* cit., p. 63.

¹⁰⁴ Diversi i dati forniti da Presilla che indica per Morandi: diciannove dipinti, dodici disegni a matita e otto acquerelli. Cfr. *ibid.*

¹⁰⁵ A tal proposito si fa presente che Flavio Fergonzi, nella voce Morandi compilata per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, indica come improprio l'uso di additare questo biennio dell'attività morandiana come “metafisica”, poiché solo in una parte delle opere di questo tempo compaiono gli elementi solitamente riferiti alla pittura metafisica. Cfr. F. Fergonzi, ad vocem *Giorgio Morandi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma 2012, pp. 448-458.

¹⁰⁶ Tra le più significative *Nature morte* del periodo cosiddetto metafisico, presenti in Germania, si ricordano quelle indicate con i numeri: 39, 40, 47, 48 e 49 in L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977.

¹⁰⁷ Tra le opere di questo periodo, esposte in mostra, si ricordano almeno i dipinti indicati nel catalogo generale di Morandi con i numeri: 51, 53 e 56. Cfr. *ivi.*

cui quattro paesaggi (uno del 1911, due del 1913, e uno del 1916), e una natura morta del 1916, che mostravano una maggiore semplificazione delle forme.

Solo quattro, oltre a un numero imprecisato di disegni colorati¹⁰⁸, erano i dipinti di Francalancia presenti nel tour tedesco, che rappresentò per l'artista il suo debutto espositivo ufficiale. L'esigua presenza di opere di Francalancia rispetto agli altri artisti espositori, può essere collegata anche alla posizione di tangenza che il pittore assunse con «Valori Plastici»: egli, infatti, pur essendo legato in amicizia con Broglio, non fece mai ufficialmente parte del gruppo, rifiutandosi addirittura di sottoscrivere un contratto con il direttore, che era solito in questo modo legare a sé gli artisti del gruppo¹⁰⁹. Le opere di Francalancia in Germania erano marcate da un primitivismo vagamente *naïf*, regolato su tonalità scarse ed essenziali. Tra queste vi erano: una veduta intitolata *Assisi* – la prima opera venduta dall'artista, nonché tra le poche a essere vendute alla mostra –, un paesaggio intitolato *Montagne*, un interno denominato *Lo specchio*, e un soggetto di figura con fiori dal titolo *Begonie*.

Edita Walterowna Zur Muehlen, artista baltica, futura moglie di Broglio, presentava un cospicuo numero di opere: trentuno, di cui ventiquattro dipinti e sette disegni¹¹⁰. La formazione cosmopolita della pittrice, che prima dell'approdo a Roma nel 1912 aveva studiato e vissuto in Germania e a Parigi, si manifestava chiaramente nei suoi dipinti, la maggior parte dei quali rivelava lo spiritualismo ardente di alcuni artisti russi, *in primis* Kandinsky, e le accensioni coloristiche *fauve*. Solo le poche opere recenti, come le due intitolate *Montagne* e *Tramontana* del 1920, insieme ai disegni, anch'essi recenti, denotavano un allineamento dell'artista con le posizioni di recupero classico, da lei inteso come rigore e nitidezza delle forme, proprie di «Valori Plastici».

Significativa, sebbene limitata nel numero di opere (sette sculture, sette litografie e un disegno a sanguigna), era la presenza di Arturo Martini nelle esposizioni tedesche, dove presentava in prevalenza opere recenti, realizzate tra il 1920 e gli inizi del 1921, segnate da una profonda semplificazione astratta delle figure, ridotte quasi a composizioni di solidi dai contorni netti e nitidi. Tra le sculture – tutte nella

¹⁰⁸ Per la Presilla, Francalancia presentò nel tour tedesco tre dipinti e una serie di disegni. Cfr. L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania* cit., p. 63.

¹⁰⁹ Cfr. P. Bonani, *Riccardo Francalancia. "Pittore da Assisi" (1886-1965)*, in *Francalancia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 22 ottobre 2005-20 gennaio 2006), a cura di F. D'Amico, Conegliano 2005, pp. 87-135, in particolare pp. 89-93.

¹¹⁰ Secondo la Presilla l'artista espose in Germania ventitré dipinti e sette disegni. Cfr. L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania* cit., p. 63.

versione originaria in gesso – erano presenti *Le stelle*, *Mia madre*, *Fanciulla triste*, *La pulzella d'Orléans*, *Busto di ragazzo*, *Fecondità*.

Non recenti erano invece le tre opere (due sculture e un dipinto) di Roberto Melli presenti nelle mostre tedesche. Le due sculture, risalenti entrambe al 1913, erano *Maschera*, nella quale il gusto del frammento si univa con una ricerca luministica legata ancora ai modi di Medardo Rosso, e *Signora con cappello*, che apriva invece a una nuova fase di ricerca scultorea marcatamente chiaroscurale, composta per contrasti di volumi squadrate e plastici. Infine il dipinto intitolato *Ritratto di mia moglie* (1918-19), composto per masse e volumi vigorosi, ancora debitore della pratica scultorea, rappresentava una tappa importante per l'artista, ovvero il temporaneo abbandono della scultura per la pittura, così come teorizzato nel suo articolo pubblicato nel primo numero di «Valori Plastici»¹¹¹.

Più “sfuggente” era la presenza di Ossip Zadkine alle mostre in Germania. L'artista, che figurava come «aderente»¹¹² internazionale alle posizioni del gruppo «Valori Plastici», esponeva trentaquattro opere su carta, tra cui diciassette acquarelli, dieci disegni a matita, cinque xilografie, due acqueforti. Purtroppo però la mancanza di titoli e di ulteriori indicazioni riguardo le opere non ha permesso una loro sicura identificazione.

3. La sala di «Valori Plastici» a Firenze.

Sebbene non si siano conservate fotografie che possano documentare con precisione l'allestimento della sala di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera”¹¹³ [figg. 88-89], è possibile tuttavia avere un'idea, seppur generale, di

¹¹¹ Cfr. R. Melli, *Prima rinneazione della scultura*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 13-16.

¹¹² *L'esposizione di “Valori Plastici” nella Galleria Nazionale di Berlino e la stampa tedesca*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., p. 62.

¹¹³ Della sala esistono due rappresentazioni grafiche: una più ampia e generale (in cui si notano, disposte su due pareti probabilmente speculari, da una parte le opere di de Chirico, Giannattasio, Oppo; dall'altra i dipinti di Socrate, Spadini, Zur Muehlen); l'altra rappresentazione grafica, invece, è incentrata sull'allestimento delle opere di de Chirico e di una scultura di Martini. Il primo disegno, attribuito da Maurizio Fagiolo dell'Arco a Giorgio de Chirico, è conservato presso la Fondation Custodia, Collections Artistiques à l'Institut Néerlandais, a Parigi, ed è riprodotto in *Valori Plastici* cit., p. 290; e *Armando Spadini, 1883-1925. Tra Ottocento e Avanguardia*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medici, 16 settembre-31 ottobre 1995), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1995, p. 21, fig. 4. Il secondo disegno, invece, riprodotto nel catalogo della mostra milanese sul Realismo magico del 1989, è in quel catalogo indicato come conservato presso l'archivio romano di Valori Plastici. Dalle ricerche nell'inventario generale del fondo Valori Plastici, però, non è stato

quella sala, grazie alle testimonianze che negli anni sono state fornite dai protagonisti presenti all'esposizione.

Come emerge in particolare dalle testimonianze di Edita Broglio e Giorgio de Chirico, la sala destinata al gruppo di «Valori Plastici» si trovava nel sottosuolo del Palazzo delle Esposizioni. Benché si trattasse di una sala grande, essa però era particolarmente umida e priva di luce naturale¹¹⁴. Secondo quanto farebbe intendere soprattutto la testimonianza della Broglio, quindi, l'assegnazione agli artisti di «Valori Plastici» dello spazio nel sottosuolo, particolarmente penalizzante per le caratteristiche sopra elencate, sarebbe dovuto alla scarsa considerazione con cui gli organizzatori della mostra avrebbero trattato la compagine rispetto agli autori allora più noti e affermati, e per questo disposti al pian terreno del palazzo. Negli anni Settanta, ricordando questi avvenimenti, Edita Broglio scrisse: «Ai protagonisti di “Valori Plastici” era stata assegnata una sala grande nel sottosuolo, rimanendo il pianoterra riservato a tutte le notorietà ufficiali e celebri»¹¹⁵.

Da una lettera inviata dal pittore fiorentino Franco Dani a Sem Benelli, ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, sembrerebbe emergere invece che la sala nel sottosuolo del palazzo fosse stata deliberatamente scelta dal gruppo di «Valori Plastici» per la sua posizione raccolta e soprattutto per l'illuminazione elettrica, fatto che dimostrerebbe così, ancora una volta, la particolare attenzione di Benelli alle richieste del gruppo. Nella lettera Dani, a nome anche di altri artisti toscani, esprimeva a Benelli¹¹⁶ la sua contrarietà riguardo la probabilità di veder collocate le opere sue e quelle dei colleghi nel sottosuolo del palazzo, proprio per l'illuminazione

possibile riscontrare la presenza del documento. Cfr. *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988, p. 302.

¹¹⁴ Sia Edita Broglio che Giorgio de Chirico ricordano, nelle loro memorie, la grandezza della sala e la sua umidità. Solo de Chirico, però, fa riferimento all'assenza di luce naturale. Cfr. Intervista a Edita Broglio (a cura di Daniela Fonti, febbraio 1976), in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 222: «Avevamo una sala grande ma era un sotterraneo umido: ricordo che spargevamo del sale per terra per far assorbire l'umidità»; e Id., *L'esordio della rivista “Valori Plastici”* cit., p. 198: «Ai protagonisti di “Valori Plastici” era stata assegnata una sala grande nel sottosuolo»; G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928), poi in Id., *Scritti/1* cit., p. 17: «Alla Biennale Fiorentina nel 1922, quando esposi una serie di pitture con il gruppo *Valori Plastici* in una sala sotterranea e priva della luce del sole ove dai muri sgocciolava l'acqua per la troppa umidità, nessun inconveniente toccò ai miei lavori benché fossero quasi tutti dipinti a tempera su cartoni, e ciò perché ebbi la prudenza di dare una buona mano di catrame sul rovescio di ogni cartone».

¹¹⁵ E. Broglio, *L'esordio della rivista “Valori Plastici”* cit., p. 198.

¹¹⁶ Una prima richiesta di colloquio con Benelli, per scongiurare la collocazione delle opere nel sottosuolo del palazzo, era stata espressa da Dani con una lettera datata 5 marzo 1922. Cfr. Lettera di F. Dani al Presidente [S. Benelli], 5 marzo 1922, manoscritta, ASBAF, 74.32, *Dani Franco*. Nella lettera, oltre alla firma di Dani, sono riportate le firme di Arturo Checchi, Guido Ferroni, Llewelyn Lloyd.

artificiale delle sale. Dani faceva riferimento a una precedente risposta di Benelli, purtroppo non ritrovata, in cui il presidente aveva difeso la validità di quelle sale adducendo il fatto che esse erano state scelte, proprio in virtù della loro illuminazione artificiale, da alcuni artisti, tra cui probabilmente aveva ricordato anche quelli di «Valori Plastici». Scriveva Dani rivolgendosi a Benelli:

Ella non potrà negare che i locali sotterranei avevano fino a qualche mese fa la modesta destinazione di magazzino per le casse: furono poi promossi a sede della mostra decorativa e solo in ultimo divennero la meta agognata di artisti di eccezione amanti della luce artificiale.¹¹⁷

E chi fossero questi «artisti di eccezione amanti della luce artificiale» lo si capiva subito dopo:

Ora noi siamo dei semplici pittori alla buona e quello che gradiscono pittori di eccezione, pittori metafisici e trascendentali e altri fregiati di non meno roboanti aggettivi [...], a noi che faticosamente arranchiamo per la difficile salita dell'Arte sembra (chissà se a torto) che ci porti pregiudizio e nocumento.¹¹⁸

Il “nocumento” a cui Dani e gli altri artisti toscani facevano riferimento era chiaramente quello di essere confusi e accomunati, dallo sguardo distratto del grande pubblico, agli artisti dal linguaggio più arduo ed estremo¹¹⁹.

Come si è detto, nella sala di «Valori Plastici», esponevano ufficialmente undici artisti, tra cui il nucleo principale, e altre personalità, nella maggior parte dei casi in rapporti amichevoli con Broglio, che si erano uniti al gruppo per l'occasione.

Il numero più elevato di artisti, nonché la diversità delle figure presenti alla mostra fiorentina di «Valori Plastici», rispetto a quanto avvenuto in Germania, era collegato, come si è specificato sopra, al diverso scopo che Broglio intendeva fornire alle mostre del gruppo in ambito nazionale e internazionale.

¹¹⁷ Lettera di F. Dani al Presidente [S. Benelli], s.d. [ma post 5 marzo 1922], dattiloscritta, ASBAF, 74.32, *Dani Franco*.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ A questo riguardo si segnala la vivace scenetta che Dani immaginava in quella stessa lettera: «Il grosso pubblico dirà: “Sopra ci hanno messo quelli bravi: gli arrivati, i comprabili. Giù sono i famosi ricercatori... i “futuristi”!! ... andiamo (se non è già mezzogiorno) a far due risate”».

Alla luce di ciò, in accordo con quanto affermato da Paolo Fossati¹²⁰, si può ritenere la sala di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile” come il simbolo dello sforzo compiuto da Broglio di fondere in «Valori Plastici» due anime tra loro assai diverse: il gruppo di amicizie romane, gravitanti intorno alla terza saletta del Caffè Aragno, e quel numero ristretto di giovani artisti talentuosi, che rappresentava la colonna portante della rivista. Inoltre non è da sottovalutare l'aspetto prettamente romano del gruppo “allargato” di «Valori Plastici», che, in una logica di mediazione, ben poteva venire incontro ai criteri regionalistici secondo i quali era configurata e allestita la “Fiorentina Primaveraile”.

3.1. I protagonisti di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”.

Giorgio de Chirico

Così come era accaduto per le mostre in Germania, anche alla “Fiorentina Primaveraile” Giorgio de Chirico¹²¹ era l'artista del gruppo di «Valori Plastici» che esponeva il maggior numero di opere. Si trattava della conferma indiretta del ruolo di primo piano che l'artista aveva avuto fino ad allora nella rivista, alle cui vicende, del resto, fu legato fin dall'inizio, partecipando attivamente a tutte le iniziative (in primo luogo editoriali ed espositive) promosse da Broglio¹²².

Secondo le ricostruzioni più recenti, il primo incontro tra de Chirico e Broglio, propiziato dall'amico comune Roberto Melli, avvenne a Roma nell'aprile del 1918, quando l'artista, in licenza militare, si trovava nella capitale per preparare la “Mostra d'Arte Indipendente (pro Croce-Rossa)”, collettiva organizzata da Enrico Prampolini e Mario Recchi alla Galleria dell'Epoca, che si sarebbe aperta il 26 maggio seguente.

¹²⁰ Cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., pp. 23-24.

¹²¹ Sulla presenza di Giorgio de Chirico alla “Fiorentina Primaveraile” si rimanda allo studio di chi scrive, frutto di ricerche che sono state preliminari a quelle condotte durante il dottorato. Cfr. E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaveraile (1922)* cit.

¹²² La complessa vicenda che legò de Chirico a «Valori Plastici» fu indagata, a partire dagli anni Ottanta, specialmente da Maurizio Fagiolo dell'Arco, a cui si devono alcuni studi fondamentali sull'argomento. L'importanza di questi studi, nonostante la distanza di anni, risiede, oltre che nell'attenta ricostruzione storica degli eventi, anche nella presenza di ricchi apparati di documenti provenienti dal fondo archivistico di Valori Plastici, che lo storico dell'arte è stato il primo a individuare e studiare. Restano fondamentali in particolare M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit.; Id., *De Chirico al tempo di «Valori Plastici». Note iconografiche e documenti inediti* cit., pp. 916-923. Parte di questi studi sono stati poi pubblicati in Id., *L'opera completa di De Chirico, 1908-1924*, Milano 1984, pp. 103-104. Inoltre, per gli anni qui trattati, si segnala anche *De Chirico: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 7 marzo-18 aprile 1987), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1987.

La mostra rappresentava per de Chirico, e per il suo allora sodale Carrà, anch'egli espositore, la prima occasione per presentare al pubblico italiano una selezione degli esiti più recenti del lavoro sul linguaggio pittorico metafisico¹²³, sviluppato durante il fecondo periodo di permanenza – tre anni per de Chirico, mentre solo uno per Carrà – come soldati stanziati a Ferrara¹²⁴.

L'intesa intellettuale tra Broglio e de Chirico deve essere nata dal primo momento, perché fin da quella prima occasione, intuendo le potenzialità dell'artista, Broglio invitò de Chirico a collaborare alla rivista «Valori Plastici»¹²⁵, allora ancora in fase di progettazione, invito che il pittore, da parte sua, accolse inviando un testo poetico¹²⁶, e successivamente, il 23 ottobre 1919, firmando un contratto di esclusiva collaborazione come scrittore per la rivista¹²⁷. Se si escludono gli scritti di de Chirico che Broglio decise per motivi, non sempre noti, di non pubblicare¹²⁸, furono sei quelli che apparvero nei quindici numeri della rivista, tra il 1918 e il 1922. Si tratta in prevalenza di testi critici e programmatici assai importanti, in quanto rivelatori delle varie fasi artistiche attraversate in quegli anni dal pittore, che partiva dalla conclusione dell'esperienza metafisica ferrarese, passava per un ritrovato classicismo, raggiunto attraverso la riscoperta del mestiere e della tradizione studiata nei musei, fino a concludersi con l'avvio di suggestioni “neoromantiche”. Tra gli scritti si

¹²³ In quella occasione de Chirico espose *Il Trovatore, Ettore e Andromaca, Natura morta evangelica II, Il grande metafisico, Cassandra* (oggi perduta), e *Il Ritornante*. Carrà, invece, presentò *L'ovale delle apparizioni, Natura morta, Il cavaliere dello spirito occidentale, Realtà metafisica, Penelope, Solitudine, Musa metafisica, Natura morta*.

¹²⁴ Sull'intenso periodo di ricerche metafisiche compiute da de Chirico a Ferrara, tra il 1915-1918, e il suo rapporto, dal 1917, con Carrà, si veda il recente contributo *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Ferrara 2015.

¹²⁵ La notizia si deduce da una cartolina inviata da de Chirico a Carrà il 22 aprile 1918. Cfr. Lettera di G. de Chirico a C. Carrà, Roma, 22 aprile 1918, pubblicata in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 196: «[...] Il 15 maggio uscirà il primo numero di una rivista; manda una poesia o una prosa lirica a questo indirizzo: Mario Broglio – Via Ciro Menotti 10 – Roma. Ma fai presto, sarà una rivista *seria*. [...]».

¹²⁶ Appena poche settimane dopo l'incontro con Broglio, de Chirico, sull'onda dell'entusiasmo, inviò per il primo numero della rivista, una poesia del periodo ferrarese, intitolata *L'ora inquietante*, che però non sarebbe stata pubblicata. La poesia e la relativa lettera di accompagnamento, con la quale fu inviata a Broglio il 16 maggio 1918, sono riprodotte in M. Fagiolo, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., p. 89, n. 2; la copia manoscritta della poesia è visibile invece a p. 31, fig. 4.

¹²⁷ Il contratto di collaborazione come scrittore per «Valori Plastici» impegnava per un anno de Chirico a consegnare mensilmente, e in esclusiva per la rivista, «pagine 6 di stampa almeno» a fronte di un compenso mensile di 50 lire. Anche a causa dei continui ritardi con cui uscirono i numeri di «Valori Plastici», il contratto non fu rispettato, tanto che, in questi stessi anni, si trovano testi di de Chirico in numerose riviste, tra cui «La Ronda», «Il Primato Artistico Italiano», «Il Convegno». Cfr. M. Fagiolo, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., p. 83, n. 2; la riproduzione originale del contratto è riprodotto a p. 33, fig. 9.

¹²⁸ Tra gli scritti di de Chirico non pubblicati nella rivista «Valori Plastici», oltre alla già menzionata poesia *L'ora inquietante*, si ricordano l'*Editoriale per «Valori Plastici»* e *Il monomaco parla*. Cfr. G. de Chirico, *Scritti/1* cit., pp. 684-686, 786-793.

ricordano: *Zeusi l'esploratore*, suggestiva lirica dell'ultimo periodo ferrarese; *Sull'arte metafisica*, sorta di analisi critica dell'estetica metafisica; *Impressionismo*, testo critico in cui l'artista intendeva allontanarsi definitivamente dalla tradizione artistica francese; *Il ritorno al mestiere*, manifesto programmatico della nuova fase classicista dell'artista; *Il senso architettonico nella pittura antica*, saggio critico in cui si univa l'esaltazione di Poussin e Lorrain con le proprie prospettive metafisiche; e infine *La mania del Seicento*, un testo polemico contro l'arte di un intero secolo e soprattutto contro la sua riscoperta, dovuta, secondo l'autore, a fini eminentemente commerciali¹²⁹.

Nella stessa data in cui de Chirico si impegnava a partecipare come autore alla rivista «Valori Plastici», egli vendeva a Broglio un primo dipinto¹³⁰ e contemporaneamente definiva con il direttore un accordo di tipo commerciale, di durata annuale, e rinnovato fino al 1921¹³¹, riguardante la vendita e la gestione esclusiva della sua produzione artistica, comprendente dipinti e disegni. Secondo le clausole del contratto, in cambio di una rendita mensile, de Chirico si impegnava, ogni mese, a vendere a Broglio una sua opera, e allo stesso tempo cedeva in gestione tutta la sua produzione artistica.

Questi e altri accordi di esclusiva commerciale avevano consentito a Broglio, durante gli anni della sua direzione della rivista, di gestire un numero consistente di opere di de Chirico, che, alla vigilia della “Fiorentina Primavera” ammontava a circa trentanove dipinti e cinquantatré disegni¹³², risalenti prevalentemente agli ultimi quattro-cinque anni di attività dell'artista, ovvero dal periodo ferrarese in avanti.

¹²⁹ Cfr. G. de Chirico, in «Valori Plastici»: *Zeusi l'esploratore*, I, 1, 15 novembre 1918, p. 10; *Sull'arte metafisica*, I, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18; *Impressionismo*, I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 25-26; *Il ritorno al mestiere*, I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 15-19; *Il senso architettonico nella pittura antica*, II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 59-61; *La mania del Seicento*, III, 3, [1922], pp. 60-62.

¹³⁰ L'acquisto da parte di Broglio dell'opera *I pesci sacri* di de Chirico, avvenuto il 23 ottobre 1919, al prezzo di 250 lire, segnò l'inizio dei loro rapporti commerciali. Cfr. M. Fagiolo, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., p. 83, n. 1, ricevuta originale riprodotta a p. 32, fig. 7.

¹³¹ Assai complessa è la questione dei contratti intercorsi tra Broglio e de Chirico riguardanti la vendita e la gestione delle opere. Il contratto principale, siglato il 23 ottobre 1919, di validità annuale, risulta essere stato rinnovato in due occasioni (il 23 ottobre 1920 e il 20 agosto 1921, in quest'ultimo caso però valido per solo otto mesi). Oltre a questi contratti si riscontrano altre vendite e accordi commerciali tra i due, tra cui uno in data 1 gennaio 1921 e un altro il 19 novembre 1921. I documenti, ora conservati presso il Fondo Valori Plastici a Roma, sono stati pubblicati da Fagiolo nel 1980. Cfr. *ivi*, pp. 83-86.

¹³² Il dato si ricava da un documento, forse di mano di Broglio, steso in relazione alla “Fiorentina Primavera”, pubblicato da Fagiolo nel 1980. Cfr. *ivi*, p. 86, n. 14.

Per la “Fiorentina Primaveraile”, quindi, Broglio poteva disporre delle opere risalenti a tutte le ultime fasi dell'attività di de Chirico. Per questo motivo forse egli optò, in accordo con l'artista, per una selezione di opere in un certo senso antologica. In catalogo figuravano ventuno «dipinti a olio e a tempera» e un numero imprecisato di disegni del pittore¹³³. Tra i dipinti si trovavano nell'ordine: *Ritratto dell'artista con la madre*, *La caserma dei marinai*, *Il trovatore*, *Ettore e Andromaca*, *I pesci sacri*, *Il grande metafisico*, *Natura morta evangelica*, quattro dipinti che recavano il titolo *Interno Metafisico*, *Natura morta con salame*, *L'enigma dell'ora*, *Niobe*, *La partenza degli Argonauti*, *La statua che si è mossa*, *Le rose rosse*, *Autoritratto*, *Ritratto della Signora Bontempelli*, *Paesaggio romano*, *Ritratto di signora*.

Se le scarse informazioni riportate in catalogo non hanno permesso fino ad ora un'identificazione sicura delle opere di de Chirico in mostra¹³⁴, adesso, grazie ai nuovi documenti archivistici ritrovati¹³⁵, si può tentare di individuare con maggior sicurezza le opere esposte, di cui si è appurato che più della metà, almeno dodici, risalivano al “primo periodo metafisico”, e in particolare al periodo ferrarese, ovvero fossero antecedenti alla primavera del 1919. Le restanti nove opere, invece, appartenevano all'ultima o all'ultimissima fase dell'artista, ovvero al cosiddetto periodo “classico” o a quello, ancora più recente, solitamente definito “neoromantico”¹³⁶.

Le diverse “fasi” della pittura di de Chirico erano illustrate con acutezza da Broglio nella sua presentazione dell'artista in catalogo. Il testo risultava particolarmente rilevante dal punto di vista critico, poiché, grazie anche alla vicinanza che univa lo scrittore all'artista, esso riusciva a cogliere a fondo, non solo le fasi più remote, tra cui la metafisica, ormai considerata conclusa dallo stesso

¹³³ M. Broglio, *Giorgio de Chirico*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 73-76, p. 76.

¹³⁴ Un primo tentativo di identificazione delle opere era stato proposto da Fagiolo nel 1980. Cfr. M. Fagiolo, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922* cit., pp. 72-77.

¹³⁵ Nel 2011 chi scrive aveva già tentato un'identificazione più puntuale delle opere esposte, basandosi su alcuni documenti archivistici allora inediti. La scoperta nel frattempo di altri documenti permette oggi un ulteriore approfondimento sulla questione. Sul quel tentativo di identificazione, cfr. E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaveraile (1922)* cit., pp. 177-206.

¹³⁶ L'adozione di una divisione così schematica, e sicuramente riduttiva, dell'attività artistica di de Chirico è resa necessaria per una maggiore chiarezza del discorso. Per la definizione delle varie fasi dell'artista, materia ancora dibattuta dalla critica, ci si è basati sugli ultimi studi di Paolo Baldacci e Gerd Roos, i quali sono peraltro convinti che «de Chirico rimase più o meno sempre intellettualmente legato e immerso nel patrimonio ideale della metafisica, anche quando i quadri dimostrano che le sue emozioni erano meno forti o addirittura andavano spegnendosi». Cfr. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Venezia 2007, p. 32, nota 17. Si veda anche P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919: la metafisica*, Milano 1997, p. 418.

pittore, ma anche quelle allora ancora *in fieri*. In particolare per quanto riguarda la metafisica, termine che fino ad allora aveva trovato nella critica italiana difficoltà di ricezione¹³⁷, proprio il testo di Broglio presentava per la prima volta una compiuta e precisa definizione del concetto, del tutto aderente a come de Chirico stesso lo aveva inteso.

Per prima cosa, nella prefazione, Broglio definiva de Chirico come un “rinnovatore” e un “rivoluzionario” della pittura moderna. La dote caratteristica del pittore era una sorta di «magia», la quale gli permetteva di

produrre l'incanto di un mondo inverosimile e seduttore, dove alcuni sentimenti suoi peculiari riescono a trovarsi riflessi ed anche personificati in una mitografia che costituisce un documento eccezionale di ironismo melanconico e tragico.¹³⁸

Inoltre Broglio evidenziava come questa dote creativa dell'artista si fosse trasformata nel tempo. Partito da quello che lo scrittore definiva «una specie di romanticismo sonnambolico», che si risolveva in effetti di «una tragica attesa» e di «una cupa angoscia», de Chirico era giunto, in seguito, alla pittura metafisica, la sua espressione «più audace e più tipica»¹³⁹. Spiegava quindi Broglio:

Metafisici sarebbero per De Chirico certi stati d'animo speciali, più spiritici che propriamente trascendentali come la parola vorrebbe suggerire: stati d'animo alla cui concretazione pittorica concorrono non soltanto le forme che son proprie alle cose che si vogliono evocare ma elementi eterogenei e persino fantasticamente assurdi, i quali con un getto d'ironismo stranissimo sanno tuttavia svegliare alcuni sentimenti caratteristici di un romanticismo eroico e nostalgico.¹⁴⁰

Infine lo scrittore, con un'arguta osservazione, registrava l'ultima evoluzione stilistica del pittore:

¹³⁷ Sulla “sfortuna” del termine “metafisica”, e più in generale sulla ricezione critica dell'opera di de Chirico negli anni di «Valori Plastici», si rimanda a L.P. Nicoletti, *La ricezione critica di de Chirico tra il 1918 e il 1922*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922* cit., pp. 143-158.

¹³⁸ M. Broglio, *Giorgio de Chirico*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 74.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 74-75.

Ma ora l'opera del De Chirico volge per altra via, una strada maestra nella quale lo hanno fatto felicemente sboccare le stesse sue consentite virtù di grande pittore di razza. Ora le sue rappresentazioni si rassegnano negli aspetti naturali delle cose cimentando l'artista nella soluzione di necessità più sostanziali della pittura senza che per questo sia in lui sopita l'ardente immaginazione e il sentimento dominante di subordinare la pittura alla vita poetica di un soggetto: soggetti che ci riportano perfino in un mondo eroico, mitologico e storico.¹⁴¹

Per quanto riguarda le opere di de Chirico presenti alla “Fiorentina Primavera”, i vari documenti archivistici ritrovati e i confronti incrociati con gli elenchi delle opere del tour tedesco, hanno permesso da una parte una più precisa identificazione delle opere, dall'altra hanno dato un quadro ben più complesso di quanto fino ad ora si sapesse sulla presenza dell'artista alla mostra fiorentina.

Sebbene in catalogo, come si è detto, figurassero soltanto ventuno dipinti e alcuni disegni, la scheda di notificazione, composta da quattro moduli, ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, permette di appurare che le opere dichiarate per la mostra erano di un numero decisamente superiore: trentacinque infatti risultano i dipinti e nove i disegni. Non è chiaro se le opere notificate, tra cui sono presenti anche i ventuno dipinti elencati in catalogo, corrispondessero in tutto o anche solo in parte a quelle effettivamente esposte in mostra. Tuttavia è stato appurato che almeno una parte di quelle opere notificate, ma non elencate in catalogo, fossero a disposizione per i clienti interessati, come dimostrano alcune vendite individuate.

Oltre alle opere notificate, una ricevuta inedita ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti¹⁴², ha permesso di accertare la presenza a Firenze di altre cinque opere di de Chirico, ovvero *Il figliol prodigo* [fig. 99], *Zucche* [fig. 102], *La vergine del tempo* [fig. 100], tutti del 1919, e due *Autoritratti* (rispettivamente del 1911 [fig. 101] e del 1918), dipinti che però non erano sicuramente in mostra, bensì chiusi in una cassa proveniente dalla Germania, dove invece erano state esposte. Proprio queste opere confermano ulteriormente il legame diretto tra il tour tedesco di «Valori Plastici» e la mostra alla “Fiorentina Primavera”. Infatti la numerazione di queste cinque opere, riportata nella ricevuta compilata da de Chirico, segue direttamente quella dell'elenco delle opere notificate al loro arrivo in Germania nel 1921¹⁴³.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 75.

¹⁴² Cfr. Ricevuta di G. de Chirico, 3 ottobre 1922, ASBAF, fascicolo s.n., *Documenti riportati dai carabinieri nel 2008*.

¹⁴³ Le opere compaiono in una doppia numerazione: la prima (da 1 a 5) serviva semplicemente ad

Nel novero totale delle opere notificate si può notare un sostanziale equilibrio tra i dipinti appartenenti al periodo propriamente metafisico, ovvero antecedenti alla primavera del 1919, e quelli più recenti, del suo cosiddetto periodo “classico”, caratterizzati dal “ritorno al mestiere”, e da un linguaggio più realistico incentrato sull'indagine della figura umana¹⁴⁴.

Nel primo gruppo, composto da sedici opere, si trovano in prevalenza dipinti del periodo ferrarese, datati tra il 1916 e il 1918, tra cui cinque dal titolo *Interno metafisico*, la *Natura morta evangelica*, e le grandi composizioni con i manichini come *Il trovatore* [fig. 94], *Il grande metafisico* [fig. 93], *Ettore e Andromaca* [fig. 92], una versione ignota o dispersa del *Ritornante*, e *Le muse inquietanti* [fig. 95]. Inoltre comparivano anche opere più datate, come *L'enigma dell'ora*, e due opere del periodo parigino, *l'Autoritratto* e la *Caserna dei marinai*, e infine *I pesci sacri* e la *Natura morta con salame*, opere più recenti, che, pur rimanendo nell'alveo concettuale della pittura metafisica ferrarese, presentano elementi di un linguaggio più realistico.

Nel secondo gruppo comparivano diciannove opere realizzate dall'artista negli ultimi due anni. Si trattava in prevalenza di indagini sulla figura umana, come i due *Autoritratti* [fig. 96], *l'Autoritratto con la madre* [fig. 90], *Ritratto della Signora Spadini*, *Ritratto della Signora Bontempelli* [fig. 97], *La fanciulla amata*, ma anche scene mitologiche composte da una o più figure, come *Il saluto degli Argonauti partenti*, *La statua che si è mossa*, *Edipo e la Sfinge*, *Niobe*, *Ganimede*, e addirittura soggetti sacri come il *San Giorgio* [fig. 91]. Vi erano inoltre paesaggi, tra cui *Paesaggio romano (con villa)*, e un altro *Paesaggio romano*, ma anche nature morte, tra cui le *Rose*, e un'opera finora rimasta inedita, e ritrovata nel corso delle ricerche, intitolata *Peretta*¹⁴⁵ [fig. 98].

Per quanto riguarda i nove disegni notificati, invece, non è possibile individuarli, poiché non sono riportate indicazioni specifiche.

Questo insieme variegato di opere notificate per la mostra fiorentina assume un particolare significato se si pone attenzione alla provenienza dei vari dipinti raccolti.

elencare in ordine consecutivo le cinque opere; la seconda, apparentemente incomprensibile ed illogica, risulta invece collegata all'elenco delle opere notificate all'arrivo in Germania. Cfr. *ibid.*: «1. N°4 - Figlio prodigo [sic] / 2. " 20 - Zucche / 3." 26 Autoritratto / 4. " 21 La vergine nel tempio [sic] / 5. " 18 – Autoritratto».

¹⁴⁴ Cfr. *De Chirico* cit. (2007), p. 29.

¹⁴⁵ L'opera, dispersa dopo la conclusione della “Fiorentina Primavera” del 1922, è stata rintracciata durante le ricerche di questa tesi. Trattandosi di un dipinto inedito, si è ritenuto utile dedicare ad esso una scheda in appendice.

Infatti, appurata la diretta relazione tra le mostre svolte da «Valori Plastici» in Germania e la “Fiorentina Primavera”, si possono individuare con discreta certezza quante e quali opere di de Chirico erano già state esposte nella tournée tedesca. In base a ciò si deduce che le quindici opere metafisiche, su un totale di ventisei, esposte in Germania, furono trasferite a Firenze, e di queste tredici furono notificate, rimanendo esclusi solo due *Autoritratti*. Allo stesso modo, analizzando le opere del periodo più recente, si osserva che delle undici opere “classiche” esposte in Germania, solo otto furono trasferite a Firenze, e di queste tre non furono esposte.

Inoltre i confronti incrociati tra i vari elenchi di opere permettono di stabilire che a Firenze, al nucleo di opere di de Chirico già esposte in Germania, furono aggiunti diciassette dipinti. Per quanto riguarda il periodo metafisico, tre dipinti integravano detto gruppo: *L'enigma dell'ora* colmava la lacuna degli esordi, *l'Autoritratto* arricchiva il periodo parigino, e infine *La natura morta con il salame* ampliava la presenza di opere appartenenti a quella fase di transizione dalla pittura metafisica a un linguaggio più aderente alla natura. Per quanto concerne le opere del periodo più recente, ben quattordici furono i dipinti aggiunti a Firenze a integrazione del nucleo iniziale. In particolare erano aggiunti ritratti e autoritratti recentissimi, tra cui *l'Autoritratto con la madre*, *il Ritratto della Signora Spadini*, *il Ritratto della Signora Bontempelli*, ma anche soggetti non esposti in Germania come i paesaggi, e le piccole nature morte.

Alla luce di ciò si può dedurre che per la “Fiorentina Primavera” Broglio e de Chirico decisero di porre particolare attenzione alla presentazione delle opere più recenti, quelle che sembravano aver ormai abbandonato gli elementi tradizionali della pittura metafisica, per allacciarsi a un linguaggio più aderente alla natura e alla tradizione, come sarebbe stato notato dalla critica nelle recensioni della mostra.

I motivi di questa scelta, che alla fine avrebbe portato a una maggiore presenza in mostra, seppur di poco, di opere recenti di de Chirico – sebbene non sia possibile riscontrare questa prevalenza tra le opere in catalogo –, si possono far risalire a vari fattori. Innanzitutto era logico, per il pittore, favorire la sua produzione recente, sia perché rispecchiava la fase artistica che egli attraversava allora, sia perché dare spazio alle opere recenti poteva essere una strategica scelta di mercato. Infatti, come è attestato dalla presenza alla “Fiorentina Primavera” di piccole nature morte e paesaggi, soggetti solitamente destinati a una clientela di gusti più tradizionalisti, e infatti non esposti nel tour tedesco, dove a prevalere erano state, seppur di poco, le

opere metafisiche più importanti; la mostra di Firenze – e di conseguenza il mercato collezionistico della città – era stata preventivamente avvertita dal pittore e dallo stesso Broglio come non particolarmente ricettiva alle proposte più innovative, come puntualmente si sarebbe verificato.

Non a caso i collezionisti fiorentini del tempo, solitamente rivolti al mercato antiquario o a quello del recente passato ottocentesco, tendevano ad acquisire per le loro collezioni opere contemporanee che fossero linea con la tradizione, come dimostrano alcune importanti raccolte¹⁴⁶. Bisognerà aspettare ancora qualche anno perché un collezionista residente a Firenze, Giorgio Castelfranco, raccogliesse una delle prime e più importanti collezioni italiane di opere d'arte di de Chirico¹⁴⁷.

Carlo Carrà

Una delle presenze più significative nella sala di «Valori Plastici» fu quella di Carlo Carrà, artista che fin dall'inizio aveva aderito con convinzione all'impresa di Broglio¹⁴⁸. Rispetto a de Chirico, il contributo di Carrà per la rivista «Valori Plastici» fu assai più continuativo e numericamente più cospicuo, specialmente a partire dal 1920, anno di «intense e tormentate meditazioni»¹⁴⁹ per l'artista che, lasciata momentaneamente la pittura, ma non il disegno, si dedicò soprattutto allo studio e alla scrittura, stringendo inoltre proprio da quell'anno un rapporto più stretto con Broglio¹⁵⁰, con il quale avrebbe continuato a collaborare anche dopo la chiusura della

¹⁴⁶ Per una panoramica delle più importanti collezioni fiorentine d'arte contemporanea nella prima metà del Novecento, si veda il recente contributo di C. Toti, *Collezioni fiorentine nella prima metà del Novecento: gli "acquirenti amici"*, in *Toscana '900: da Rosai a Burri: percorsi tra le collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di L. Mannini e C. Toti, Firenze 2015, pp. 134-147.

¹⁴⁷ Sulla figura di Giorgio Castelfranco, si rimanda a P. Nicita Misiani, ad vocem *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 158-171. Su Castelfranco collezionista di de Chirico, cfr. G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'affaire delle "Muse Inquietanti"*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 5-6, 2005-2006, pp. 221-276; e A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze 2010, e versione aggiornata 2014.

¹⁴⁸ Per quanto riguarda specificatamente Carrà al tempo di «Valori Plastici», si rimanda a E. Coen, *Carrà e i "Valori Plastici", arcaismo e realtà*, in *Carrà. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 15 luglio-16 settembre 1987), a cura di M. Carrà e G.A. Dell'Acqua, Milano 1987, pp. 36-40; e F. Rovati, *Carrà nella Milano del dopoguerra*, in Id., *Carrà tra futurismo e metafisica* cit., pp. 137-147. Questi studi, sebbene offrano un'approfondita panoramica sull'argomento, non affrontano alcune questioni tecniche relative al rapporto tra Carrà e Broglio, tra cui in primo luogo i contratti stipulati tra i due.

¹⁴⁹ M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967-1968, vol. I (1900-1930), p. 357.

¹⁵⁰ La maggior intensità del rapporto tra Broglio e Carrà a partire dal 1920 trova un riscontro anche nel contratto di collaborazione che i due stipulano nel dicembre del 1919. Broglio infatti si impegnava per i due anni successivi a offrire un compenso di 100 lire per ogni articolo scritto da Carrà per «Valori Plastici». Cfr. Lettera di M. Broglio a C. Carrà, Roma, 14 dicembre 1919, in *Carlo Carrà, Ardengo*

rivista¹⁵¹. Frutto di questa intensa attività furono i ventitré testi, di contenuto teorico ma anche critico, che Carrà pubblicò su tredici, dei quindici totali, numeri della rivista¹⁵².

Secondo quanto riportato in catalogo¹⁵³, alla “Fiorentina Primaveraile” erano esposti dodici dipinti e un numero imprecisato di disegni. Per quanto riguarda i dipinti si trattava di opere che ripercorrevano gli ultimi sei anni di ricerche dell'artista¹⁵⁴: dall'abbandono degli stilemi futuristi per un'indagine sul primitivo attraverso soprattutto l'esempio attualizzato e vivificato del linguaggio giottesco, alla pittura metafisica del periodo ferrarese, dalla ricerca di purificazione arcaizzante delle forme del dopoguerra, fino alla più recente pittura di paesaggio, che specialmente dal 1923, con le vedute di Camogli, avrebbe segnato una svolta stilistica nel percorso dell'artista, divenendo da allora in poi uno dei temi da lui prediletti e più indagati¹⁵⁵.

Tra le opere più datate, era la *Natura morta*, nota oggi anche come *Composizione TA*, che, iniziata nel 1916, fu più volte modificata negli anni, fino alla versione

Soffici. Lettere 1913-1929 cit., p. 226. Per la maggior simpatia di Broglio nei confronti di Carrà rispetto a de Chirico, cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922 cit., pp. 25, 67.

¹⁵¹ Nel corso degli anni Venti, infatti, Carrà avrebbe pubblicato varie monografie per la casa editrice «*Valori Plastici*», tra cui, oltre a quella già ricordata su Giotto, anche altre dedicate a Soffici, Schrimpf, Ranzoni, Fontanesi.

¹⁵² Cfr. C. Carrà, in «*Valori Plastici*»: *Il quadrante dello spirito*, I, 1, 15 novembre 1918, pp. 1-2; *L'italianismo artistico*, I, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 1-5; *Il rinnovamento della pittura in Italia*, I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 1-3; *Il rinnovamento della pittura in Italia (parte II)*, II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 8-10; *Rinnovamento della pittura in Italia (parte III)*, II, 3-4, marzo-aprile 1920, pp. 33-35; *Il rinnovamento della pittura in Italia (parte IV)* e *Noterelle polemiche*, II, 5-6, maggio-giugno 1920, rispettivamente pp. 53-55 e pp. 67-68; *Misticità e ironia nella pittura moderna*, *Previati*, e *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, II, 7-8, [1920], rispettivamente pp. 69-73, pp. 81-83 e pp. 91-92; *Canova e il neoclassicismo e Picasso*, II, 9-12, [1920], rispettivamente pp. 93-95 e pp. 101-107; *Canova e il classicismo (parte II)*, *Conconi*, e *Mostre d'arte a Milano*, III, 1, [1921], rispettivamente pp. 1-5, pp. 17-21 e pp. 23-24; *Canova e il neoclassicismo e Note in taccuino. Considerazioni generali sulla vita contemporanea dell'arte e degli artisti*, III, 2, [1921], rispettivamente pp. 30-35 e pp. 42-45; *Prima risposta al "Purismo e la logica" di Raynal, André Derain*, e *Ancora della monumentomania italiana*, III, 3, [1922], rispettivamente pp. 58-59, pp. 63-68 e pp. 71-72; *Il seicento e la critica italiana*, III, 4, [maggio 1922], pp. 77-80; *Gli insegnamenti di Venezia e Ardengo Soffici*, III, 5, [estate 1922], rispettivamente pp. 97-102 e p. 110.

¹⁵³ Nell'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze non sono stati ritrovati documenti riguardanti la partecipazione di Carrà alla “Fiorentina Primaveraile”.

¹⁵⁴ Per un approfondimento sul percorso di Carrà dagli anni della guerra ai primi anni Venti, cfr. F. Rovati, *Carrà tra futurismo e metafisica* cit. In particolare sul periodo “primitivista” e metafisico dell'artista, si veda anche A. Del Puppo, *Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello* cit., pp. 97-119; M. Fagiolo dell'Arco, *Lo stupore del primordiale. Carlo Carrà tra primitivismo e metafisica* (1987), poi in Id., *Classicismo pittorico: Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"* cit., pp. 43-63.

¹⁵⁵ Su questo passaggio cruciale, si veda la scheda di C. Casali in *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), a cura di C. Spadoni, Milano 2003, p. 26. Sulla pittura di paesaggio realizzata da Carrà negli anni Venti, cfr. E. Pontiggia, *Carlo Carrà. I paesaggi degli anni venti. Il realismo mitico*, in *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 22 giugno-3 novembre 2002), a cura di M. Carrà, E. Pontiggia, A. Fiz, Milano 2002, pp. 21-28.

ridotta e semplificata attuale. Alla “Fiorentina Primaveraile” il dipinto fu probabilmente esposto nella versione rielaborata dall'artista nel 1917 [fig. 109], ovvero quando, dopo l'esperienza ferrarese, all'opera furono aggiunti vari elementi desunti da *Le Rêve de Tobie* di de Chirico, tra cui in particolare un termometro¹⁵⁶. Quest'opera, di cui non si conosce la versione originaria, segnava il superamento dell'esperienza futurista da parte del pittore.

Alla stagione propriamente metafisica, ovvero al periodo ferrarese o di poco successivo, risalivano cinque importanti opere: *Il cavaliere occidentale* [fig. 107], *Solitudine* (la prima versione)¹⁵⁷ [fig. 108], *Natura morta* (identificabile probabilmente con *Natura morta con squadra*, al tempo già di proprietà di Broglio¹⁵⁸), *Penelope* [fig. 106], e *L'ovale delle apparizioni* (la prima versione)¹⁵⁹ [fig. 103].

Di poco successiva era invece *La figlia dell'ovest*, un'opera in cui Carrà, indicando come erede della cultura occidentale il manichino femminile a testa ogivale rappresentato in primo piano, aveva inteso declinare la pittura metafisica come un linguaggio specificatamente italiano¹⁶⁰. Il dipinto, infatti, originariamente composto nel 1919, era presentato in mostra probabilmente nella versione documentata nell'aprile 1920¹⁶¹ [fig. 110], versione in cui l'artista, sostituendo il tetto a spiovente dell'edificio sullo sfondo con un cornicione memore, come ha osservato Federica

¹⁵⁶ Il particolare del termometro è infatti ricordato sia nell'elenco archivistico delle opere esposte da Carrà in Germania, sia nel catalogo della mostra di Hannover nel 1921. In questa versione, perciò, deve essere arrivata alla “Fiorentina Primaveraile”. Cfr. *Liste der Werke, I / NG, Spec. 20, Bd. 1, J.-Nr.: 25/21, Blatt 10*, Berlino, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz: «6. Stilleben m. Thermometer / Natura morta con termometro»; e *Das Junge Italien* cit.: «5. Stilleben mit Thermometer / Natura morta con tamometro [sic]».

¹⁵⁷ La versione a cui si fa riferimento è quella pubblicata su «Valori Plastici» nel 1921 (III, 1).

¹⁵⁸ La *Natura morta con squadra* e *Il cavaliere occidentale* furono richieste da Broglio a Carrà a partire dal febbraio del 1920. Le opere furono infine acquistate da Broglio nell'ottobre di quell'anno. Cfr. *La Metafisica: museo documentario*, a cura di M. Calvesi, E. Coen, G. Dalla Chiesa, Ferrara 1981, scheda 146, pp. 321-322, e scheda 150, p. 323; e Ricevuta di C. Carrà a M. Broglio, Milano, 11 ottobre 1920, in *La pittura metafisica*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 1979), a cura di G. Briganti ed E. Coen, con la collaborazione di A. Orsini Baroni, Venezia 1979, p. 175.

¹⁵⁹ Si fa riferimento alla versione pubblicata nel primo fascicolo di «Valori Plastici» (I, 1, 15 novembre 1918).

¹⁶⁰ L'opera infatti era stata significativamente inserita a corredo dell'articolo di Carrà, *L'italianismo artistico*, pubblicato su «Valori Plastici» nel numero di aprile-maggio del 1919 (I, 4-5).

¹⁶¹ Questa versione del dipinto fu pubblicata in E. Somaré, *Galleria delle Mostre temporanee*, in «Il Mondo», VI, 11, 4 aprile 1920, pp. 9-10. La notizia è stata segnalata in N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di “Novecento” (1920-1932)*, in *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano 2003, pp. 31-54, p. 33. L'immagine è stata riprodotta anche in F. Rovati, «Pittura senza aggettivi»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici», in *De Chirico a Ferrara* cit., pp. 142-151, p. 148, fig. 76.

Rovati, dell'architettura dipinta da Benozzo Gozzoli a Montefalco¹⁶², aveva reso esplicito omaggio alla pittura ad affresco del Quattrocento italiano.

Al 1921 risalivano, invece, *Finestra con fiori* [fig. 104], unica opera di Carrà venduta durante il tour espositivo tedesco¹⁶³, ma presente a Firenze e persino riprodotta in catalogo¹⁶⁴, e *La casa del pescatore* (con cui è identificabile *Pino sul mare*¹⁶⁵) [fig. 105], opere in cui Carrà aveva inteso purificare le forme della pittura metafisica attraverso l'antico esempio giottesco, ma anche, in particolare per quest'ultimo dipinto, attraverso i “primitivi” moderni come Georges Seurat¹⁶⁶ e Henri Rousseau¹⁶⁷.

Più recenti, invece, erano le ultime tre opere in mostra: *Veliero* [fig. 111], identificabile con l'opera attualmente nota come *Marina a Moneglia*, dipinto dall'artista nell'estate del 1921¹⁶⁸, e due opere intitolate *Paese*, non chiaramente identificabili, che nella novità del soggetto, ovvero il paesaggio, fino ad allora scarsamente praticato dal pittore, denotava un nuovo e significativo corso della sua ricerca pittorica.

¹⁶² Cfr. F. Rovati, «Pittura senza aggettivi»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici» cit., p. 146.

¹⁶³ L'opera, distrutta durante la Seconda guerra mondiale, ma di cui è segnalata una replica realizzata dall'artista nel 1923, fu acquistata dalla collezionista Ida Bienert di Dresda. Alla stessa collezionista sono da ricondurre altri acquisti di opere di artisti di «Valori Plastici» esposti in Germania, tra cui due disegni di de Chirico (*Arianna dormiente* e *Il condottiero*) e il già ricordato quadro di Francalancia, intitolato *Assisi*.

¹⁶⁴ Nell'archivio romano di Valori Plastici è presente una fotografia dell'opera realizzata durante la tappa di Amburgo del tour tedesco del gruppo, come si deduce dal timbro sul retro della fotografia che rimanda alla casa fotografica amburghese “G. Koppmann & Co”. Non è chiaro il motivo per cui quest'opera venduta in Germania sia stata presentata alla mostra fiorentina e riprodotta in catalogo. È probabile però che il motivo vada ricercato in una espressa volontà da parte della collezionista tedesca, la quale avrebbe certamente tratto giovamento dalla riproduzione in catalogo dell'opera da lei acquistata.

¹⁶⁵ Sebbene nel catalogo generale dell'artista per l'opera *Il pino sul mare* (C 1/21) non sia indicato un altro titolo, l'identificazione di questa nota opera con *La casa del pescatore* esposta alla “Fiorentina Primavera” è stata ipotizzata nel catalogo *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti* cit., p. 181. Del resto questa ipotesi è avvalorata dalle testimonianze dei visitatori della mostra, tra cui in particolare si segnala quella di Rosai, il quale, in una lettera a Carrà del 19 ottobre 1922, scrisse: «Alla Primavera quel suo paesaggio col mare e la capra di legno mi piacque straordinariamente per quel senso poetico che vi era pervaso e per la bella fattura.» Cfr. Lettera di O. Rosai a C. Carrà, 19 ottobre 1922, in O. Rosai, “*Nient'altro che un artista*”: lettere e scritti inediti, a cura di V. Corti, Piombino 1987, pp. 116-117, p. 116.

¹⁶⁶ Per quanto riguarda il riferimento a Seurat, Flavio Fergonzi ipotizza che Carrà abbia desunto il motivo del cavalletto in legno presente nel *Pino sul mare* dal paesaggio intitolato *Honfleur; l'hospice et le phare* del pittore francese. Cfr. F. Fergonzi, *Morandi e i quadri degli altri*, in Id., *Filologia del 900: Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013, p. 195.

¹⁶⁷ Secondo Rovati nell'opera *Il pino sul mare* si troverebbe un riferimento a Rousseau nell'ingenuità con cui sono rese le foglie del pino all'interno della chioma. Cfr. F. Rovati, «Pittura senza aggettivi»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici» cit., p. 149.

¹⁶⁸ Cfr. *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti* cit., p. 22.

Queste tre opere, inoltre, proprio per la novità che rappresentavano, furono le uniche appositamente aggiunte da Carrà alla “Fiorentina Primaveraile”, mentre tutte le altre, come si è scoperto dai raffronti incrociati, provenivano direttamente dalla tournée espositiva in Germania.

Carrà era presentato nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile” da Broglio con un testo critico che, come era riportato in una nota nello stesso scritto¹⁶⁹, avrebbe dovuto far parte di una monografia sull'artista, annunciata come di prossima pubblicazione, ma che in realtà, sebbene fosse stata progettata per le edizioni di «Valori Plastici» fin dal 1919, non sarebbe mai stata pubblicata¹⁷⁰.

Nel testo Broglio, che intendeva illustrare le tappe principali del percorso recente dell'artista, evidenziava quella che a suo avviso era la caratteristica che maggiormente contraddistingueva Carrà nel panorama dell'arte contemporanea, ovvero una «sincerità solitaria»¹⁷¹ che lo induceva a una partecipazione intensa e profonda al travaglio spirituale della moderna pittura. Proprio questa sua sincerità, «puro istinto di uomo radicale intollerante di esplorare il sottosuolo di ogni questione»¹⁷², lo avrebbe indotto ad aderire al futurismo, conservando però sempre la sua indipendenza. Per Broglio, quindi, il periodo futurista di Carrà, pur indicato come una sorta di “preistoria” dell'artista, e infatti non esposto in mostra, risultava un momento fondamentale e necessario per il suo sviluppo successivo. Ma è soltanto dopo aver superato questa fase futurista, e aver finalmente scoperto che la natura doveva essere sentita come parte integrante della persona, che, secondo Broglio, Carrà raggiungeva pienamente la sua espressione artistica:

¹⁶⁹ Cfr. M. Broglio, *Carlo Carrà*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 41-44, p. 44: «Da uno studio di prossima pubblicazione».

¹⁷⁰ La prima notizia della monografia è riportata in una lettera di Carrà a Broglio del maggio 1919. Il progetto editoriale è ufficialmente annunciato in un dépliant delle “Edizioni d'Arte di «Valori Plastici»”, datato al settembre 1920, e ancora in una pubblicità sugli ultimi tre numeri della rivista, usciti nel 1922. Tracce di questo progetto editoriale si ritrovano oggi sparse nei fondi archivistici riferibili a Broglio e Valori Plastici tra Roma e Fiesole. Nell'archivio romano si conservano settantaquattro tra fotografie e ritagli di opere di Carrà, di cui alcune con molta probabilità preparatorie alla monografia. Cfr. GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione II: Immagini, Serie 2: Opere d'arte, UA 8: Carlo Carrà. Nel fondo archivistico Valori Plastici conservato presso la Fondazione Primo Conti, a Fiesole, si trovano vari appunti, manoscritti e dattiloscritti di Broglio su Carrà. Cfr. Fondazione Primo Conti, Fiesole, Fondo “Valori Plastici”, Ms. 2. Una parte di questi appunti dattiloscritti di Broglio è stata pubblicata in *La Metafisica: museo documentario* cit., pp. 138-142.

¹⁷¹ M. Broglio, *Carlo Carrà*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., p. 41.

¹⁷² *Ivi*, p. 42.

Ecco quindi via via arricchirsi la pittura di Carrà di una benignità confortante in forza della quale il campo delle osservazioni si allarga e le prove si fanno più persuasive. Ecco infine la sua pittura assumere quella fisionomia ospitale, ecco riapparire le cose negli umani aspetti [...].¹⁷³

Broglio riconosceva al lavoro di Carrà un senso etico universale: i soggetti della sua pittura non erano frammenti grezzi di vita, bensì il frutto della «concezione di una profonda travagliata umanità»¹⁷⁴. Per il critico quindi Carrà, di cui ricordava tra le opere più significative tre dipinti non presenti in mostra (*Il Gentiluomo briaco* [poi noto senza il toscanismo], *Il Dio Ermafrodito* [in seguito indicato come *L'idolo Ermafrodito*]¹⁷⁵, *Il figlio del Costruttore*), aveva saputo generare «il vero mito plastico della nostra epoca»¹⁷⁶. E intendendo presentare Carrà come un esempio veramente significativo d'arte italiana, concludeva:

Soltanto da questo sentire eroico, tragicamente italiano, noi crediamo che la pittura non ha completamente smarrito il senso della sua funzione, noi sentiamo una voce che ammonisce la facile e caduca vaghezza dei tempi.¹⁷⁷

Giorgio Morandi

Particolarmente rilevante era la presenza nella sala di «Valori Plastici» di Giorgio Morandi, artista che, secondo quanto riportato nel catalogo della “Fiorentina Primavera”, presentava nella sua prima importante apparizione in una manifestazione espositiva ufficiale in Italia¹⁷⁸, diciannove dipinti (quattro dal titolo *Paese, Anfora, Fruttiere* [sic] e *pane, Vasetto con rose* e ben dodici *Nature morte*

¹⁷³ *Ivi*, p. 43.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 44.

¹⁷⁵ Sul cambiamento dei titoli delle due opere di Carrà indicate, cfr. rispettivamente: F. Rovati, *Carrà 1916* cit., p. 75 e *passim*; e *De Chirico a Ferrara* cit., p. 225.

¹⁷⁶ M. Broglio, *Carlo Carrà*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 44.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Fino a quel momento, infatti, la partecipazione di Morandi a eventi espositivi era stata alquanto sporadica. L'esordio espositivo era avvenuto nel marzo 1914, allorché, in una mostra durata appena un giorno (dal 20 al 21), presso la hall dell'Hotel Baglioni di Bologna, aveva presentato alcune opere con gli amici artisti Osvaldo Licini, Severo Pozzati, Giacomo Vespignani e Mario Bacchelli. Sempre nella primavera del 1914 inviò tre nature morte e un disegno all'“Esposizione libera futurista internazionale” presso la galleria Sprovieri di Roma; e un *Paesaggio* per la seconda Secessione romana. L'esordio espositivo internazionale, invece, era avvenuto in Germania, nel 1921, con il tour espositivo “Das Junge Italien” organizzato da «Valori Plastici». Cfr. F. Fergonzi, ad vocem *Giorgio Morandi* cit., pp. 448-458.

[sic]) e un numero imprecisato di acquarelli e disegni¹⁷⁹, opere risalenti alle più significative tappe di ricerca, compiute dall'artista negli ultimi dieci anni¹⁸⁰. La partecipazione di Morandi a «Valori Plastici» si avviò presto¹⁸¹. Infatti, già nel terzo numero della rivista, uscito nella primavera del 1919, e incentrato sul tema della difesa dell'arte italiana, fu pubblicata un'opera del pittore bolognese, una *Natura morta* del 1918¹⁸², corredata da una breve nota di Raffaello Franchi¹⁸³.

È questo, infatti, l'anno in cui ebbe inizio il rapporto tra l'artista e Broglio, il quale, forse su segnalazione di Giuseppe Raimondi¹⁸⁴, dopo una preliminare visita allo studio, decise di acquistare quindici opere del pittore e, sempre nel dicembre del 1919, di accordare anche con lui, così come fatto per altri artisti del gruppo di «Valori Plastici», un contratto di esclusiva, che vincolava il pittore a consegnare le opere in cambio di un compenso mensile¹⁸⁵. Come ha ricostruito Fergonzi, il contratto di esclusiva commerciale redatto tra Morandi e Broglio, quest'ultimo sostenuto dai finanziamenti di Mario Girardon – a cui si sarebbe aggiunto più tardi Flaminio Martellotti –, fu rinnovato nel 1921. Già due anni dopo, però, entrambe le parti iniziarono a non rispettare alcune clausole del contratto, che infine nel 1928 fu definitivamente risolto con l'assegnazione a Broglio di trentatré dipinti e sette acquarelli dell'artista¹⁸⁶. Oltre agli impegni commerciali riguardanti l'acquisto e la gestione esclusiva delle opere dell'artista, Broglio si occupò anche della promozione del lavoro di Morandi attraverso la pubblicazione di opere in vari numeri della

¹⁷⁹ Cfr. G. de Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 153-155, pp. 154-155.

¹⁸⁰ Sulle varie tappe e le modalità di ricerca di Morandi, si rimanda a F. Fergonzi, *Morandi e i quadri degli altri* cit., pp. 161-216.

¹⁸¹ Sul periodo di partecipazione di Morandi a «Valori Plastici», cfr. P. Fossati, *Giorgio Morandi e gli anni di "Valori Plastici"*, in *Morandi e il suo tempo. Quaderni morandiani n. 1. I Incontro Internazionale di Studi su Giorgio Morandi*, atti dell'incontro (Bologna, 16-17 novembre 1984), Milano 1985, pp. 35-46; e S. Evangelisti, *Morandi e la stagione dei "Valori Plastici"*, in *ivi*, pp. 44-53.

¹⁸² Si tratta della *Natura morta* indicata nel catalogo generale dell'artista curato da Lamberto Vitali nel 1977 (da ora in poi Vitali e il numero dell'opera) con il numero 42. Cfr. L. Vitali, *Morandi* cit. Per quanto riguarda gli acquarelli di Morandi si rimanda al catalogo generale curato da Marilena Pasquali (da ora in poi Pasquali, anno e numero progressivo). Cfr. M. Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Milano 1991.

¹⁸³ Cfr. R. Franchi, *Avvenimento critico*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, p. 22.

¹⁸⁴ Questo particolare è riferito da Edita Broglio in un'intervista rilasciata negli anni Settanta. Cfr. Intervista ad Edita Broglio raccolta da S. Orienti e pubblicata nell'articolo *Il ritorno di Valori Plastici*, in «La Fiera Letteraria», 14 gennaio 1973, poi in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 197.

¹⁸⁵ Il contratto tra Broglio e Morandi, redatto a Bologna il 26 dicembre 1919, è riportato in appendice alla versione ampliata del catalogo generale dell'artista, curato da Vitali nel 1983. Cfr. L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, seconda versione ampliata, Milano 1983.

¹⁸⁶ Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni nelle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», vol. 26, 2002 (2003), pp. 459-515.

rivista¹⁸⁷; pubblicazione che avrebbe influenzato la ricezione critica del lavoro dell'artista negli anni successivi¹⁸⁸. Allo stesso modo, Broglio incluse un cospicuo numero di opere di Morandi nelle mostre organizzate da «Valori Plastici», ovvero nel tour espositivo in Germania nel 1921 e, come si è detto, alla “Fiorentina Primavera” del 1922.

Per quanto riguarda la partecipazione di Morandi alla “Fiorentina Primavera”, la genericità dei titoli con cui nella maggior parte dei casi erano indicate le opere in catalogo non ha permesso, fino ad ora, la loro sicura identificazione. Infatti, a esclusione della *Natura morta* del 1919 [Vitali 47], riprodotta in catalogo, le altre opere potevano esse individuate soltanto per via ipotetica¹⁸⁹.

Adesso, considerando la connessione diretta tra le mostre in Germania e Firenze, insieme a un nuovo documento ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti, ovvero la scheda, composta da due moduli, in cui sono indicate e brevemente descritte le opere notificate per la mostra – diciassette dipinti, due in meno rispetto al catalogo, e tre tra disegni e acquarelli –, è possibile gettare nuova luce sulla questione delle opere esposte alla “Fiorentina Primavera”¹⁹⁰. Infatti il confronto incrociato tra gli elenchi delle opere esposte in Germania e a Firenze ritrovati negli archivi, gli elenchi riportati nei rispettivi cataloghi delle mostre, nonché lo studio di Fergonzi sulle opere di Morandi appartenute a Broglio, ha permesso di identificare con sicurezza almeno quindici dipinti sui diciannove elencati in catalogo, mentre non ha fornito informazioni utili per l'identificazione dei disegni e degli acquarelli.

¹⁸⁷ Oltre che nel terzo numero di «Valori Plastici», di cui si è accennato sopra, opere di Morandi furono pubblicate in altri tre numeri della rivista. Nel fascicolo di novembre-dicembre del 1919, apparvero le opere: *Ritratto* [Vitali 33], *Natura morta* [Vitali 40], *Natura morta* [Vitali 48]. Nel fascicolo n. 3 del III anno (1922) fu riprodotto un disegno (ma in realtà si tratta di un acquarello) in copertina [Pasquali 1918/3]; mentre undici furono le opere pubblicate nel fascicolo successivo (III, n. 4, [1922]), ovvero: *Natura morta* [Vitali 47], *Natura morta* [Vitali 44], *Natura morta* [Vitali 43], *Acquarello* [Pasquali 1918/2], *Acquarello* [Pasquali 1918/3], *Vasetto con fiori* [Vitali 56], *Paese* [Vitali 2], *Paese* [Vitali 25], *Natura morta* [Vitali 39], *Cactus (acquarello)* [Pasquali 1918/4], *Fiori (acquarello)* [Pasquali 1918/6].

¹⁸⁸ Fossati ha osservato che la riproduzione in fotopia delle opere di Morandi su «Valori Plastici» faceva apparire quest'ultime particolarmente irrigidite e forzate. Questo portò a qualche equivoco sull'interpretazione critica delle opere, le quali apparvero come un modello «aulico» e «statico». Cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-22 cit., pp. 27-28. Sull'interpretazione dell'opera di Morandi tra gli anni Venti e Trenta, si rimanda a A. Del Puppo, *Classico e italiano. Morandi nel decennio paesano*, in Id., *Modernità e nazione* cit., pp. 195-217.

¹⁸⁹ Per un primo tentativo di identificazione delle opere esposte alla “Fiorentina Primavera”, si rimanda allo studio di Fergonzi. Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio* cit., Appendice I, n. 8, p. 508.

¹⁹⁰ Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*.

Da un'analisi generale delle opere, escluse le quattro non chiaramente identificate, ma probabilmente per la maggior parte posteriori al 1919, risulta che alla “Fiorentina Primaveraile” il nucleo di dipinti più numeroso fosse quello appartenente al periodo cosiddetto metafisico e postmetafisico. Si trattava, quindi, di opere recenti, ma non recentissime (almeno di due anni prima), e che testimoniavano di fatto un momento allora oltrepassato nelle ricerche pittoriche dell'artista. Del resto, come è stato notato, questa sfasatura temporale tra la realizzazione dell'opera e la sua presentazione pubblica, non solo in mostra, è una modalità tipica di Morandi in quegli anni¹⁹¹.

Almeno sei dipinti, infatti, risalgono a un lasso di tempo compreso tra l'estate del 1918 e la fine del 1919, tra cui: *Natura morta*, 1918 [Vitali 39]¹⁹² [fig. 118]; *Natura morta*, 1918 [Vitali 37]¹⁹³ [fig. 117]; *Natura morta*, 1919 [Vitali 40]¹⁹⁴ [fig. 122]; *Natura morta* 1919 [Vitali 47]¹⁹⁵ [fig. 124]; *Natura morta* 1919 [Vitali 48]¹⁹⁶ [fig. 126]; *Natura morta*, 1919 [Vitali 49]¹⁹⁷ [fig. 123].

Seguivano poi quattro opere più recenti, tutte del 1920, ovvero: *Natura morta* [Vitali 51] [fig. 114], che inaugura la stagione postmetafisica¹⁹⁸; *Fiori* [Vitali 56]¹⁹⁹

¹⁹¹ Cfr. A. Del Puppo, *Classico e italiano. Morandi nel decennio paesano* cit., pp. 198-199.

¹⁹² L'opera corrisponde alla n. 6 della scheda di notificazione, che ha per titolo «Natura morta (cassetta con birillo)», e il prezzo di 1500 lire. Cfr. Schede di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*.

¹⁹³ Sebbene l'opera Vitali 37 non presenti una visiera bensì quello che in altre descrizioni è indicato come un manichino, si ritiene che essa sia l'unica opera compatibile con la «Natura morta (visiera con palla)», di 1000 lire, elencata al numero sette della scheda di notificazione. Cfr. *ibid.*

¹⁹⁴ La descrizione dell'opera elencata al n. 12 della scheda di notificazione, «Natura morta (pane, manichino, ecc.)», di 2000 lire, non lascia dubbi riguardo la sua identificazione. Cfr. *ibid.* Per quanto concerne la datazione dell'opera, in questo caso si adotta qui la proposta di Fergonzi che posticipa di un anno la realizzazione dell'opera (1919) rispetto a quanto indicato nel catalogo generale curato da Vitali. Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio* cit., pp. 477-478; e inoltre pp. 487-496.

¹⁹⁵ L'opera, pubblicata in catalogo, corrisponde alla n. 15 della scheda di notificazione: «Natura morta (stoffe e pane)», di 1500 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*.

¹⁹⁶ Il dipinto coincide senza dubbio con il n. 17 della scheda: «Natura morta (pane e aranci)» di 1500 lire. Cfr. *ibid.*

¹⁹⁷ È ragionevole identificare quest'opera con la n. 13 della scheda, intitolata «Perette», di 800 lire. Cfr. *ibid.* Per l'attenzione al dato naturale, e per una dipendenza individuata da Fergonzi con l'opera di Cézanne, *Trois poires*, esposta alla XII Biennale di Venezia, il dipinto è stato datato dallo studioso al 1920, un anno in più rispetto a quello indicato da Vitali nel catalogo generale dell'artista. Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio* cit., pp. 475-476.

¹⁹⁸ Il dipinto è facilmente identificabile con il n. 3 della scheda di notificazione, intitolato «Natura morta (tavolo rotondo e limone)», e indicato a un prezzo di 1500 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*. Fergonzi ipotizza che il dipinto fosse stato almeno iniziato da Morandi alla fine del 1919. Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio* cit., pp. 492-493.

¹⁹⁹ Quest'opera corrisponde chiaramente alla n. 5 della scheda indicata con il titolo «Vasetto con fiori», che aveva un prezzo di 800 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*.

[fig. 116]; *Natura morta* [Vitali 53]²⁰⁰ [fig. 120]; *Natura morta* [Vitali 57]²⁰¹ [fig. 125]. In queste opere l'artista dimostrava il superamento degli schemi della poetica metafisica, rilevando una maggiore attenzione al dato naturale, e una pittura chiara e opaca, memore della tradizione della pittura ad affresco del Trecento e del Quattrocento, filtrata attraverso una rinnovata attenzione alle paste cromatiche cézanniane viste dal vivo sulle opere esposte alla Biennale di Venezia del 1920.

In misura decisamente minore erano le opere più datate: due i dipinti risalenti al 1916, un *Paesaggio* [Vitali 25]²⁰² [fig. 119] e una *Natura morta* [Vitali 29]²⁰³ [fig. 112], quest'ultima caratterizzata da una sintesi formale degli oggetti, ridotti a sagome senza peso.

Mentre tre paesaggi, uno del 1911 [Vitali 2] [fig. 121] e due del 1913 [Vitali 8 e 11]²⁰⁴ [figg. 113; 115], testimoniavano gli esordi dell'artista, attraverso un linguaggio debitore della lezione di Cézanne, ma anche di una certa semplificazione “primitiva” derivante da Henri Rousseau.

Con i dati in nostro possesso, più difficile appare il tentativo di identificare gli altri quattro dipinti di Morandi che formavano il nucleo dei diciannove presenti alla “Fiorentina Primavera”. Sappiamo che si trattava sicuramente di quattro nature morte, ma solo due di esse erano riportate nella scheda di notificazione, con titoli però assai generici; ovvero, al numero undici, «Natura morta», dal prezzo di 2000 lire, e al numero quattordici «Natura morta (vasetti)», di 1000 lire. Anche il confronto con le opere esposte in Germania, utile per l'identificazione delle altre quindici opere presentate a Firenze, permettere di elaborare, per questi quattro dipinti, soltanto vaghe ipotesi. Inoltre, queste indicazioni potrebbero rischiare di essere addirittura fuorvianti, perché, come si è specificato, in Germania furono presentate due opere di Morandi in più rispetto a quanto avvenuto a Firenze²⁰⁵.

²⁰⁰ È con buona probabilità riconducibile al dipinto elencato al n. 9 della scheda di notificazione: «Natura morta (bottiglia celeste)», al prezzo di 3000 lire. Cfr. *ibid.*

²⁰¹ La peculiare caratteristica del fondo verde della natura morta, secondo quanto ricostruito da Fergonzi per il contratto tra Morandi e Broglio nel 1928, permette di associare l'opera alla descrizione di quella elencata al n. 16 della scheda di notificazione: «Natura morta (vasetti con fondo verde)», dal prezzo di 1000 lire. Cfr. *ibid.* Per l'identificazione dell'opera, si veda F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio* cit., pp. 463-464.

²⁰² Il dipinto è identificabile con uno dei quattro paesaggi, elencati nella scheda di notificazione con i numeri: 2) «Paesaggio»; 4) «Paese»; 8) «Paesaggio»; 10) «Paesaggio», ognuno dal prezzo di 1200 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di G. Morandi, s.d., ASBAF, 75.49, *Morandi Giorgio*.

²⁰³ L'opera sembra corrispondere alla prima elencata nella scheda di notificazione: «Natura morta (anfore bianche e fondo rosa)», di 800 lire. Cfr. *ibid.*

²⁰⁴ I dipinti sono identificabili, insieme a quello del 1916, con i quattro paesaggi elencati nella scheda di notificazione. Cfr. nota 202.

²⁰⁵ Tra le opere presenti in Germania, che potrebbero corrispondere solo in modo generale alle opere

Per il catalogo della “Fiorentina Primaveraile” Giorgio de Chirico redigeva il testo critico dedicato a Morandi, artista di cui in seguito non avrebbe mai più fatto cenno nei suoi scritti²⁰⁶. In questa presentazione, che risulta quindi un *unicum*, il pittore-scrittore inseriva l'artista in quel filone della grande tradizione artistica italiana, dai primitivi a Raffaello, specificatamente incentrata sul valore costruttivo del disegno. Si trattava, secondo de Chirico, di un'arte ridotta alla purezza essenziale delle forme, che egli definiva come «cosa dura, pulita e solida»²⁰⁷, da cui era bandito ogni elemento superfluo, e perciò riconducibile a uno «spirito casto, asciutto e di prim'ordine»²⁰⁸, e sotto certi aspetti ascetico, del suo artefice. Questa immagine austera di Morandi trovava conferma nella notazione biografica che de Chirico forniva in conclusione al testo, in cui egli accennava al ruolo di Morandi come insegnante nelle scuole elementari di disegno geometrico, disciplina definita dall'autore come «base d'ogni grande bellezza e d'ogni profonda malinconia»²⁰⁹.

Assai interessante è inoltre la prospettiva offerta da de Chirico come pittore che guarda un altro pittore. Infatti questa particolare attenzione si nota nell'immagine che egli ci fornisce di un Morandi “artigiano”, che prepara in solitudine colori e tele, secondo quell'idea di “ritorno al mestiere” assai cara in quel frangente a de Chirico²¹⁰. Oltre a ciò il pittore-scrittore evidenziava l'attenzione dello sguardo

esposte a Firenze, si segnalano: la *Natura morta*, 1919 [Vitali 43]; la *Natura morta*, 1919 [Vitali 44] e *Fiori*, 1918 [Vitali 1346].

²⁰⁶ Se si esclude il breve cenno nell'*Autobiografia*, rimasta però inedita, destinata al fascicolo dedicato da «Valori Plastici» alle sue opere, nel 1919, de Chirico non avrebbe nemmeno più menzionato Morandi nei suoi scritti. Sebbene non sia facile capire le reali motivazioni della scelta di de Chirico, non pare privo di fondamento mettere in relazione, come fa anche Andrea Cortellessa, quantunque non esplicitamente, il fatto che, a partire dagli anni Trenta, Roberto Longhi, sempre critico nei confronti di de Chirico a partire dalla nota stroncatura del 1919, prendesse proprio Morandi come il suo punto di riferimento nell'arte contemporanea. Su questo aspetto, cfr. G. de Chirico, *Scritti/1* cit., p. 1019. Sull'attività di de Chirico scrittore si rinvia a M. Fagiolo, *La scrittura dechirichiana*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985, pp. 483-491.

²⁰⁷ G. de Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 153-155, p. 153.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ivi*, p. 154. Da segnalare che nel catalogo della mostra è riporta l'aggettivo “malinconica” al posto di “malinconia”, un chiaro refuso che qui si è corretto.

²¹⁰ Ben noto è l'interesse di de Chirico, a partire dalla fine degli anni Dieci, per le tematiche tecniche della pratica pittorica. Proprio *Il ritorno al mestiere* è il programmatico titolo di un ben noto articolo che de Chirico pubblicò sulle pagine di «Valori Plastici», nel novembre-dicembre 1919. In quel testo, tra le altre affermazioni, l'artista accennava già alla necessità che «i pittori ritrovassero l'ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori» [cfr. G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere* cit., p. 18]. Sempre per «Valori Plastici» de Chirico preparò, intorno al 1920, il testo *Pro tempera oratio* che però rimase inedito. Nel 1923, parti di quel testo andarono a rifluire nello scritto *Pro technica oratio*, pubblicato in due puntate sulla rivista «La Bilancia». Infine, sempre negli anni Venti, si colloca il testo più ampio sull'argomento composto dall'autore, ovvero il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, pubblicato per la prima volta nel 1928, e poi più volte riedito. Cfr. G. de Chirico, *Scritti/1* cit., pp. 929-931.

indagatore dell'artista rivolto agli oggetti, di cui quest'ultimo ricercava l'aspetto essenziale e perciò eterno. In questo modo de Chirico riconduceva Morandi, in un equilibrio tra ricerche di respiro europeo e una profonda radice nazionale, alla corrente artistica della «*metafisica degli oggetti più comuni*»²¹¹.

Arturo Martini

L'unico scultore a esporre tra i componenti più importanti della compagine di «Valori Plastici» fu Arturo Martini, il quale era in contatto con Broglio da poco più di un anno. Secondo una testimonianza di Edita Broglio²¹², l'interesse del direttore di «Valori Plastici» per Arturo Martini prese l'avvio dopo l'impressione suscitata dalla visione di *Le stelle*, opera realizzata nel 1920, in cui lo scultore, allora ancora parallelamente ad altri filoni di indagine di matrice simbolista, sembrava porsi in un ordine di ricerca di forme essenziali e sode, in linea con quanto proposto dalla rivista romana. È probabile che Broglio abbia visto l'opera dal vivo in una delle due esposizioni milanesi dove era esposta presso la Galleria Arte, conosciuta anche con il nome di “Gli Ipogei di via Dante”, nel 1920: o nella collettiva allestita in primavera, o, con più probabilità, alla mostra personale, la prima importante allestita dall'artista nel dopoguerra, che ebbe luogo tra novembre e dicembre di quell'anno. Come affermano le biografie dell'artista²¹³, fu per l'interessamento di Carrà che Martini entrò in contatto con Broglio e «Valori Plastici». Carrà, infatti, colpito dalle ultime ricerche dello scultore, si era prestatto a scrivere il testo di presentazione della mostra personale milanese di Martini. Non a caso in quel testo l'autore insisteva nel riconoscere allo scultore il merito di aver superato la resa realistica della natura attraverso la semplificazione delle forme, a cui riconosceva un afflato mistico. In particolare, tra le opere più significative e riuscite di Martini, Carrà indicava proprio l'opera apprezzata da Broglio, *Le stelle*, che riteneva di una «poesia patetica e costruttiva», e di una «sapienza contenuta»²¹⁴, ma soprattutto notava in essa un legame con la tradizione e in particolare una relazione con la scultura del

²¹¹ G. de Chirico, *Giorgio Morandi*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 154.

²¹² Cfr. Intervista ad E. Broglio (1973), ora in *Edita Walterowna Broglio* cit., p. 197: «Invece, Arturo Martini, Broglio andò a ricercarlo a Milano. Avevamo visto quella sua scultura “Le stelle” e ne eravamo stati fortemente colpiti».

²¹³ Tra le varie biografie, si segnala M. Picciau, ad vocem *Arturo Martini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71, Roma 2008, pp. 199-206.

²¹⁴ C. Carrà, *Martini* (novembre 1920), in Id., *Tutti gli scritti* cit., pp. 474-478, p. 477.

Quattrocento italiano²¹⁵. Questa interpretazione critica di Carrà, personalità allora particolarmente influente nella redazione di «Valori Plastici», apriva di fatto le porte allo scultore per una partecipazione attiva alla compagine romana.

Dal gennaio del 1921, quindi, prese avvio il rapporto tra Martini e «Valori Plastici»: un rapporto che nella sua brevità si sarebbe rivelato intenso, fruttuoso, ma anche a tratti travagliato²¹⁶. Per Martini, che in quegli anni viveva un momento di trasformazione, il periodo di adesione a «Valori Plastici» rappresentò uno snodo fondamentale nel suo percorso artistico, che, specialmente dalla seconda metà degli anni Venti, sarebbe stato indirizzato al continuo e vitale confronto con la scultura antica, e in particolare con quella etrusca e quella medievale.

Quando Martini entrò a far parte del gruppo romano, la rivista era da circa due anni attiva, e molte delle più importanti questioni critico-teoriche sul rinnovamento delle arti figurative in Italia erano già state definite dai principali animatori del gruppo. Allo stesso tempo anche le modalità che regolavano il rapporto commerciale tra Broglio e gli artisti erano già ben definite. L'entusiasmo con cui Martini, dal carattere notoriamente indipendente, aderì immediatamente al gruppo, trova la sua ragione nelle aspettative di maggior visibilità e diffusione commerciale del proprio lavoro che lo scultore pensava di ottenere da questo rapporto²¹⁷.

Martini quindi già nel marzo del 1921 firmò un contratto di esclusiva commerciale con Girardon²¹⁸, contratto che si sarebbe rivelato da un lato assai vincolante per l'artista, dall'altro ampiamente eluso da entrambe le parti. Originariamente il contratto prevedeva che a fronte della cessione di un'opera scultorea, e della gestione esclusiva della vendita delle altre opere, l'artista avrebbe

²¹⁵ *Ibid*: «Chi non vede l'addentellato che unisce questa scultura alla grande tradizione italiana del Quattrocento?».

²¹⁶ Su Arturo Martini all'epoca di «Valori Plastici», cfr. F. Fergonzi, *Martini e l'esperienza di "Valori Plastici"*, in *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint Benin, 7 luglio-1 ottobre 1989), a cura di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Milano 1989, pp. 38-48. Sull'argomento si veda anche Id., «L'uomo più assimilatore che si conosca». *Martini e l'uso delle fonti visive*, in Id., *Filologia del 900* cit., pp. 217-260.

²¹⁷ In una lettera di Martini a Mazzolà del febbraio 1921, lo scultore esprimeva le aspettative riguardo la sua partecipazione a «Valori Plastici»: «Mi dispiace molto lasciare il mio lavoro ma questo sacrificio mi porterà gran vantaggio, forse un contratto mensile e certamente una larga pubblicazione dei miei lavori nei Valori Plastici ed in altre riviste francesi e tedesche come mi ha assicurato Broglio e scritto nel contratto d'affari». Cfr. A. Martini, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di G. Comisso, a cura di N. Mazzolà, Firenze 1967, pp. 74-75, p. 74; e *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano 1992, p. 67.

²¹⁸ Cfr. Contratto tra A. Martini e M. Girardon, 26 marzo 1921, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 3: Personaggi, UA 89: Girardon Mario.

ricevuto uno stipendio mensile di cinquecento lire, pochi mesi dopo drasticamente ridotto a trecento.

Oltre all'impegno nell'acquisto delle opere dell'autore, Broglio promosse il lavoro dell'artista sulla rivista «Valori Plastici», dove tra il 1921 e 1922 furono pubblicate cinque sculture e due disegni in copertina²¹⁹. Ma anche questa attività si rivelò assai insoddisfacente per Martini, il quale, come avrebbe ricordato in seguito, non ebbe possibilità di vedere pubblicati sulla rivista né propri scritti teorici²²⁰, né testi critici relativi al suo lavoro²²¹. In questo modo una delle esperienze più vantaggiose che l'artista ottenne dal rapporto con «Valori Plastici» fu certamente la partecipazione, come protagonista, alle mostre tenute dal gruppo in Germania e alla “Fiorentina Primaveraile”: occasioni in cui Martini, dall'interno di un ambiente avanguardistico di respiro europeo, poté confrontarsi con un contesto ufficiale sia nazionale che internazionale.

L'importanza che Martini attribuiva a queste occasioni espositive si ricava da un documento datato 27 gennaio 1922, citato nel catalogo generale delle sculture del 1998, ma non trascritto²²², in cui l'autore indicava esplicitamente a Broglio quali opere, tra le nove cedute con quel documento, avrebbe preferito che fossero esposte alla “Fiorentina Primaveraile”²²³. Ciò che risulta interessante è che delle cinque opere

²¹⁹ Sul terzo numero, del terzo anno (1922), di «Valori Plastici», furono pubblicate cinque sculture di Martini: *Il pastore*, *Donna colla colomba*, *Testa di giovane* (di profilo, e di fronte), *La pulzella di Orléans* (di entrambi i profili, e di fronte), e *Fecondità*. Inoltre due disegni (o forse incisioni) furono pubblicate in copertina di due numeri della rivista. In particolare *Il battesimo di Cristo* apparve sul numero uno, del terzo anno (1921), della rivista, mentre *La serenata* fu pubblicata nell'ultimo fascicolo (III, 5).

²²⁰ Martini tenne una conferenza sulla scultura incentrata sul concetto di “grembo materno”, tema assai caro in quel tempo allo scultore, in occasione della sua personale alla Galleria Arte di Milano nel 1920. Nonostante il testo fosse stato richiesto più volte da Broglio, inspiegabilmente esso non fu pubblicato sulla rivista, e risulta oggi perduto. Cfr. L. Velani, *Alcune note di scultura. “Si fa presto a dir male di Canova” (A. Martini)*, in *Valori Plastici* cit., pp. 97-105, p. 98.

²²¹ Significativo a tal proposito è quanto, anni dopo, avrebbe riferito in un suo colloquio a Scarpa. Cfr. G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di M. e N. Mazzolà, Milano 1968, p. 153: «esiste un numero dei Valori Plastici del 1921 con le fotografie di otto sculture mie. Mario Broglio, il direttore, mi aveva promesso un articolo, poi non lo fece».

²²² Cfr. Lettera di A. Martini a M. Broglio, Roma 27 gennaio 1922, manoscritta, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 3: Personaggi, UA 119: Martini Arturo, Sottofascicolo 1: Corrispondenza, doc. 6. Accenni alla lettera si trovano in *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza 1998, fig. 131, p. 88; fig. 134, p. 90.

²²³ Cfr. Lettera di A. Martini a M. Broglio, Roma, 27 gennaio 1922 cit.: «Secondo i nostri accordi verbali, resta deliberato quanto segue: / I Io Le consegno le seguenti sculture in gesso: / 1) Le Stelle / 2) Il pastore [cancellato] Il poeta (terra cotta spezzata) / 3) Bassorilievo (Donna con colomba) / 4) Torso di fanciullo (gesso) / 5) Buoi con pastore (gesso) / 6) fanciulla all'albero (gesso dipinto) / 7) Maternità disperata (gesso) / 8) Mia Madre (gesso) / 9) fanciulla dai capelli sciolti. / Le sudette sculture n. 1-2-3-8-9- dovranno partecipare all'esposizione dei Valori plastici nella Fiorentina Primaveraile. / Rimane inteso che tali opere rimarranno a disposizione in Firenze dopo la chiusura della sudetta esposizione. / Le opere sudette che figureranno nella esposizion[e] dovranno essere vendute al

indicate da Martini per la mostra (*Le stelle, Il poeta*, il bassorilievo *Donna con colomba, Mia madre, Fanciulla dai capelli sciolti*), solo due (*Le stelle* e *Mia madre*) sarebbero state effettivamente esposte.

Secondo il catalogo della “Fiorentina Primaveraile”, Martini presentava in mostra otto sculture recenti e recentissime, compiute tra il 1920 e la fine del 1921, di cui sette in gesso e una in terracotta. Si trattava per la maggior parte di opere realizzate da Martini appositamente per «Valori Plastici», secondo gli accordi contrattuali. Per questo la maggior parte delle opere era caratterizzata da forme semplici e solide, ridotte a volumi di plasticità elementare, pienamente rispondenti all'ultimissima ricerca di purezza artistica portata avanti da Martini nel suo ritiro di Vado Ligure, sull'esempio e il confronto degli altri artisti di «Valori Plastici», tra cui in primo luogo Carrà, Edita Walterowna e Morandi²²⁴.

Di queste opere, le più datate, esposte già alla personale milanese del 1920, risultavano: *Ritratto di mia madre* [fig. 130], *Le stelle* [fig. 131] e *La pulzella d'Orléans* [fig. 129]. Tra le opere appositamente realizzate per «Valori Plastici», e quindi compiute durante il 1921, erano presenti sia le prime realizzazioni, come la *Testa di giovane* (nota anche come *Busto di giovane*) [fig. 128] e *Fecondità* [fig. 132], che avevano inaugurato il rapporto con «Valori Plastici», sia opere più recenti, come il *Busto di donna* (unica opera in terracotta) [fig. 134], *Il pastore* [fig. 133], opera dispersa, e il grande gesso intitolato *Il dormiente* [fig. 127], compiuto appena pochi mesi prima. Quest'opera in particolare, sia per le dimensioni più grandi del vero, sia per la rigorosa ricerca di sintesi e di volumi puri, rappresentava, secondo il pensiero dell'artista²²⁵, l'esito più importante del suo percorso di avvicinamento alle teorie “classiciste” proposte da «Valori Plastici», e quindi avrebbe dovuto decretare la propria definitiva consacrazione come scultore. Non a caso, proprio *Il dormiente* e la *Testa di giovane*, che rappresentavano tutto il percorso compiuto da Martini con «Valori Plastici», erano pubblicate nel catalogo della mostra.

prezzo di £ 2000 (duemila) ciascuna incluso il 15 per cento che l'Esposizione Fiorentina Primaveraile trattiene come percentuale. / Il ricavato di queste opere eventualmente vendute mi sarà versato nella sua totalità dalla Fiorentina Primaveraile. / S'intende che per le opere esposte a Firenze io accetto pienamente tutte le condizioni contemplate nell'esposizione sudetta.»

²²⁴ Su queste affinità, si veda F. Fergonzi, *Martini e l'esperienza di “Valori Plastici”* cit., pp. 40-41.

²²⁵ In una lettera a Mazzolà del dicembre 1921, Martini scriveva: «l'opera mia maggiore e cioè il mio “Dormiente”, lavoro più grande del vero e da me soprattutto ritenuto al di sopra d'ogni stile e pari allo spirito soffiato da Dio». Cfr. A. Martini, *Le lettere* cit., pp. 120-121, p. 120; *Le lettere* cit., pp. 92-93, p. 92.

Anche la scheda di notificazione, ritrovata nell'Archivio della Società delle Belle Arti, conferma la presenza di queste otto sculture di Martini alla “Fiorentina Primaveraile” – di cui fornisce i prezzi di vendita –, e allo stesso tempo rivela la presenza in mostra, finora ignota perché non menzionata in catalogo, di alcune opere su carta dell'artista, ovvero una rara sanguigna intitolata *Madonna*, finora sconosciuta agli studi²²⁶, e tre disegni non identificabili²²⁷, di cui due ricordati entrambi con il titolo *Guerriero* in un articolo dedicato alle vendite in mostra, pubblicato su un quotidiano locale²²⁸.

Dal confronto tra le opere di Martini esposte in Germania e quelle presenti a Firenze, emerge in molti casi una corrispondenza, soprattutto per quanto riguarda le sculture. Infatti ben cinque delle sette sculture in mostra in Germania furono presentate anche a Firenze²²⁹, dove si aggiunsero le tre opere più recenti, ovvero la terracotta dal titolo *Busto di donna*, e i due gessi intitolati *Il pastore* e *Il dormiente*. Per quanto riguarda le opere su carta, invece, solo la sanguigna intitolata *Madonna*, già presente nel tour tedesco²³⁰, fu presentata anche alla “Fiorentina Primaveraile”, mentre le sette litografie esposte in Germania²³¹, non furono incluse nella tappa fiorentina, dove a esse furono preferiti tre disegni.

In catalogo era Alberto Savinio a presentare con una breve introduzione l'opera di Arturo Martini. Lo scrittore forniva il ritratto di un artista girovago, dalla vita

²²⁶ Secondo Marco Servadei Morgagni, che si è occupato specificatamente dell'attività disegnativa di Martini, l'unica sanguigna nota dell'autore è *Cristo in pietà* del 1922 circa. La *Madonna*, menzionata solo nei documenti, sarebbe quindi una seconda testimonianza di questo tipo di tecnica utilizzata da Martini. È sicuramente interessante segnalare l'affinità sia di datazione che di tematica religiosa tra le due opere (la *Madonna* e *Cristo in pietà*), che potrebbe far pensare a un unico e limitato momento di utilizzo di questa tecnica da parte dell'artista. Cfr. M. Servadei Morgagni, *Arturo Martini. Il disegno*, Treviso 2013, schede 15-16, pp. 62-63.

²²⁷ Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Martini, s.d., ASBAF, 75.16, Martini Arturo: «1) Mia madre (gesso); [lire] 500 / 2) Le stelle [gesso]; [lire] 1000 / 3) La pulzella d'Orleans “[gesso]; [lire] 2500 / 4) Il Dormiente “[gesso]; [lire] 3000 / 5) Il pastore “[gesso]; [lire] 2500 / 6) Maternità “[gesso]; [lire] 2000 / 7) Busto di giovane “[gesso]; [lire] 1500 / 8) Busto di donna (terracotta); [lire] 1500 / 9) “Madonna” (sanguigna); [lire] 200 / 10) 3 disegni – ciascuno –; [lire] 50».

²²⁸ Cfr. *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primaveraile Fiorentina*, in «Il Nuovo Giornale», 18 maggio 1922. Per quanto riguarda in generale le vendite alla “Fiorentina Primaveraile” si rimanda al quarto capitolo.

²²⁹ Le cinque opere esposte sia in Germania che a Firenze furono: *Ritratto di mia madre*, *Le stelle*, *La pulzella d'Orléans*, *Fecondità*, *Testa di giovane*. Non furono esposte a Firenze, invece, le opere *Fanciulla e albero* e *Madre e figlio*.

²³⁰ Cfr. Liste der Werke, I / NG, Spec. 20, Bd. 1, J.-Nr.: 25/21, Blatt 10, Berlino, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz: «Rötelzeichnung: 1. Madonna / Madonna».

²³¹ Si tratta delle litografie: «1. Der Equilibrist / L'Equilibrista; 2. Musizierende / Il Concerto; 3. Frauen am Meer / Donne in riva al mare; 4. Die Rast / La sosta; 5. Die Taufe Christi / Il battesimo di Cristo; 6. Jünglingsprofil / Profilo di giovane; 7. Madonna / Madonna». Cfr. Liste der Werke, I / NG, Spec. 20, Bd. 1, J.-Nr.: 25/21, Blatt 10, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

travagliata e misteriosa, e a tratti leggendaria²³², senza però delineare nello specifico il percorso di ricerca compiuto fino ad allora da Martini, ormai più che trentenne. Savinio si soffermava probabilmente sulle opere più recenti dell'artista: «uomini interi e animali, bassorilievi, placidi paesaggi di gesso, drammi fermati per sempre nella tersa compostezza dei minerali», i quali presentavano, a suo avviso, «una espressione tra caricaturale e intenerita»²³³. Si trattava, quindi, di opere che rivelavano l'animo dello scultore: «un sentimento volenteroso ma un po' bisbetico degli aspetti ridicoli e appassionati, profondi e dolcissimi, che le creature di Dio e le piante che adornano il mondo, acquistano sotto la luce sconsolata del sole»²³⁴. Lo scrittore, inoltre, indicava come caratteristiche principali di queste opere l'«espressione complessa ingenua, e scaltra allo stesso tempo», propria della «statuaria primitiva dei greci», e «la tipica rigidità del nostro Quattrocento»²³⁵. Nonostante questo però Savinio non riteneva che Martini avesse ancora pienamente raggiunto la maturità artistica, ovvero «l'attuazione totale di quei valori che finora egli ha enunciato con una passione un poco acerba»²³⁶.

Edita Walterowna Zur Muehlen

Unica donna a esporre alla “Fiorentina Primaverile” tra i principali protagonisti di «Valori Plastici»²³⁷, fu Edita Walterowna Zur Muehlen, pittrice baltica, di formazione cosmopolita, residente a Roma dal 1912²³⁸. Compagna dal 1917 di Mario Broglio, con cui si sarebbe sposata nel 1927, la Walterowna partecipò fin dall'inizio

²³² Per quanto riguarda i tratti “leggendari” relativi alla biografia di Martini, è interessante notare che Savinio nel suo testo faceva riferimento a un presunto viaggio in Russia dello scultore prima della guerra, riprendendo a sua volta la notizia dallo scritto di Carrà per la personale milanese dell'artista del 1920. Cfr. A. Savinio, *Arturo Martini*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., pp. 142-144, p. 143; e C. Carrà, *Martini* (novembre 1920) cit., p. 474.

²³³ A. Savinio, *Arturo Martini*, in *La Fiorentina Primaverile* cit., p. 143.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Per completezza si ricorda che un'altra donna, la pittrice Maria Grandinetti Mancuso, gravitò nell'immediato dopoguerra intorno alla rivista «Valori Plastici», sul cui primo numero fu pubblicato anche un suo dipinto intitolato *Casolare*. Sulla figura della pittrice, cfr. M. Grasso, ad vocem *Maria Grandinetti (Grandinetti Mancuso)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol 58, Roma 2002, pp. 521-523; e F. Lombardi, *Maria Grandinetti Mancuso, pittrice romana. Dalla “Secessione” al secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli 2002.

²³⁸ Sull'opera e la biografia di Edita Walterowna Broglio rimane fondamentale il catalogo della retrospettiva di Macerata del 1991, qui più volte citato, a cui si rimanda.

all'ideazione e alla redazione della rivista «Valori Plastici», sulla quale furono pubblicati suoi dipinti e disegni e anche un articolo sull'arte russa contemporanea²³⁹.

Alla “Fiorentina Primavera”, dove era presentata in catalogo da un testo di Alberto Savinio, la Walterowna esponeva i risultati dei due percorsi più importanti di ricerca da lei intrapresi fino a quel momento. Da una parte l'artista proponeva opere più datate, realizzate intorno al 1913, poco dopo il suo approdo in Italia, caratterizzate da un'intensa ricerca luministica di sapore espressionistico e misticheggiante, che Savinio indicava in catalogo come «i frutti di uno stato di ebrietà [sic] quasi sonnambolica»²⁴⁰. Dall'altra la Walterowna mostrava le opere (dipinti e disegni) più recenti, tutte datate 1920, contraddistinte da un equilibrio classico e purista, che nascevano in relazione alle teorie elaborate sulle pagine di «Valori Plastici», e dal confronto con le opere dei maggiori esponenti di quella compagine, tra cui in particolare Carrà, de Chirico e Morandi. Si trattava di opere che segnavano una svolta fondamentale nella ricerca artistica della pittrice, e che avrebbero influenzato tutto il suo percorso futuro. L'importanza di queste ultime opere era rilevata anche da Savinio, il quale in catalogo le definiva come il risultato maturo di un «consolidamento della forma e degli aspetti», e inoltre evidenziava in esse: «notevolissime qualità di stile, un tal sentimento castissimo e dolce della natura e un amore umile e assieme fiero ai gesti, ai movimenti, alle attitudini degli uomini, degli animali, della terra e del cielo»²⁴¹.

Alla luce di un nuovo documento ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti, ovvero la scheda di notificazione, composta da due moduli, delle opere di Edita Walterowna²⁴², che presenta un numero maggiore di opere (dieci dipinti e sei disegni) rispetto a quanto riportato in catalogo (sette dipinti e cinque disegni), non risulta

²³⁹ Per quanto riguarda le opere della Walterowna pubblicate su «Valori Plastici», esse appaiono in due fascicoli. Nel primo (I, 6-10, giugno-ottobre 1919) compaiono: *Ascensione*, *Origine della Cupola* e *Forze di gravitazione*; nell'altro (III, 2, [1921]) sono presenti: *Montagne*, *Tramontana*, *Montagne*, e i disegni intitolati: *Il suo paese nativo*, *Il solitario*, *Dolce frutto* (riprodotto anche sulla copertina del fascicolo), *Ricchezza meridionale*, *La spazzino comunale*. L'unico articolo pubblicato dalla Walterowna su «Valori Plastici» è *Commenti sull'arte russa* (pp. 21-23), che appare sul primo fascicolo del 1921 (III, 1, [1921]).

²⁴⁰ A. Savinio, *Edita Walterowna Zur-Muehlen*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 242-243, p. 242.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Cfr. Scheda di notificazione delle opere di E. Walterowna Zur-Muehlen, s.d., ASBAF, 76.55, Zur Muehlen Edita. I dipinti erano: 1) *L'origine della cupola*, 1000 lire; 2) *Incandescenza mattutina*, 1000 lire; 3) *Incandescenza estiva*, 1200 lire; 4) *Transustanziazione*, 300 lire; 5) *Transustanziazione*, 300 lire; 6) *Montagne*, 300 lire; 7) *Montagne*, 300 lire; 8) *Tramontana*, 500 lire; 9) *Costa Sole*, 800 lire; 10) *Ascensione*, 3000 lire. I disegni erano: *Dolce frutto*, 150 lire; *Lo spazzino comunale*, 500 lire; *Ricchezza meridionale*, 500 lire; *La strada maestra*, 500 lire; *Il solitario*, 500 lire; *Il suo paese nativo*, 500 lire.

possibile determinare con sicurezza quante e quali opere furono effettivamente esposte alla “Fiorentina Primaveraile”. Di conseguenza non è nemmeno chiaro quale fosse l'immagine dell'artista proposta in mostra.

Un dato certo si ricava dal confronto con le esposizioni di «Valori Plastici» in Germania nel 1921. Rispetto a quelle mostre, dove, come si è detto, furono presentati ventiquattro dipinti e sette disegni della Walterowna²⁴³, alla “Fiorentina Primaveraile” l'artista propose un numero di gran lunga inferiore di opere, circa la metà. Inoltre, mentre a Firenze la scelta dell'allestimento sembrava privilegiare, sebbene di poco, la tappa più recente dell'artista, nel tour in Germania, al contrario, forse per una consapevole volontà di intercettare il gusto del pubblico locale, predominava nettamente la presenza delle opere riconducibili a una matrice espressionista: ventuno infatti erano i dipinti più datati, mentre solo tre, e i sette disegni, appartenevano alla produzione purista più recente.

Secondo l'elenco riportato nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile”, le opere esposte in mostra, per lo più oggi perdute a eccezione dei disegni, erano state nella maggior parte dei casi già pubblicate sulla rivista «Valori Plastici». Si trattava di tre dipinti espressionisti, tutti datati 1913, ovvero: *Ascensione* [fig. 139], *Prospettiva spaziale* e *L'origine della cupola* [fig. 135]; mentre quattro, risalenti al 1920, erano quelli rispondenti alle ultime ricerche dell'artista: *Tramontana* [fig. 138], riprodotta in catalogo, *Costa Sole*, *Montagna* [fig. 136] e *Montagna* [fig. 137]. Sempre al 1920 risalivano i cinque disegni esposti in mostra: *Lo spazzino comunale* [fig. 143], *Il suo paese nativo* [fig. 142], *Il solitario* [fig. 141], *Dolce frutto* [fig. 140], *Ricchezza meridionale* [fig. 144]. Considerando quindi il numero totale dei dipinti e dei disegni riportati in catalogo, la mostra sembrava privilegiare la produzione artistica più recente della Walterowna, scelta forse indotta dal bisogno di uniformità della sala.

²⁴³ Cfr. Liste der Werke, I / NG, Spec. 20, Bd. 1, J.-Nr.: 25/21, Blatt 10, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin / Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Si trattava dei dipinti: «1. Aufstieg / Ascensione; 2. Ursprung der Kuppel / Origine della cupola; 3. Morgenlicht / Incandescenza mattuniana; 4. Die sieben Tore / Le sette porte; 5. Gipfel I / Cime I; 6. Tramontana / Tramontane; 7. Gipfel II / Cime II; 8. Transubstantiation / Transustanziazioni I; 9. " II / " II; 10 " III / " III; 11. " IV / " IV; 12. " V / " V; 13. " VI / " VI; 14. Konstruktive Volution / Volizione costruttiva; 15. Männerbildnis / L'uomo moderno; 16. Alltags Poesie / Poesia quotidiana; 17. Sonnenglut / Incandescenza estiva; 18. Schwerpunkt der Erde / Forze di gravitazione; 19. Das grosse Tor / L'arco nero; 20. Raumtiefe / Prospettiva spaziale; 21. Transubstantiation / Transustanziazioni VII; 22. " VIII / " VIII; 23. " IX / " IX; 24. " X / " X». I disegni erano invece: «1. Fruchtbare Tal / Valle feconda; 2. Die Hauptstraße / Strada maestra; 3. Südlicher Reichtum / Ricchezza Meridionale; 4. Die süße Frucht / Dolce frutta; 5. Schornsteinfeger / Lo spazzino comunale; 6. Sein Heimatland [sic] / Il suo paese nativo; 7. Der Einsame / Il solitario».

Questa deduzione è però confermata solo in parte da quanto riportato dalla scheda di notificazione, in cui, su dieci dipinti elencati, sei risalgono al periodo più antico – tra cui quattro opere non riportate in catalogo²⁴⁴ – mentre quattro, gli stessi elencati in catalogo, erano più recenti. La predominanza della produzione più recente era confermata solo dai sei disegni, tutti risalenti al 1920²⁴⁵.

Inoltre nella scheda di notificazione sono riportati i prezzi di vendita delle opere, da cui appare chiaramente che la maggior parte dei dipinti più datati aveva un prezzo particolarmente elevato rispetto alle opere più recenti²⁴⁶. Da ciò è possibile dedurre che la Walterowna, nonostante presentasse in mostra una piccola quantità di opere della prima fase, attribuisse a esse una particolare importanza per il suo percorso. Allo stesso modo – sempre secondo ciò che risulta dal documento – è interessante constatare che tra le opere recenti non vi era, nella maggior parte dei casi, particolare differenza di prezzi tra i dipinti e i disegni²⁴⁷, ma anzi in alcuni casi quest'ultimi risultavano addirittura più costosi dei dipinti, segno evidente che l'artista riteneva i disegni recenti non solo opere pienamente compiute, ma anche particolarmente significative del suo ultimo percorso di ricerca.

3.2. Gli artisti aggregati al gruppo di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”.

Oltre agli artisti che costituivano il nucleo principale della rivista, alla “Fiorentina Primaveraile”, come si è detto, partecipavano sotto l'egida del gruppo, ma con un numero assai limitato di opere, anche altre personalità, tra loro spesso assai diverse per percorso e linguaggio, accomunate soltanto dal rapporto di frequentazione con Broglio o con gli altri membri di «Valori Plastici», e da un retroterra culturale romano.

²⁴⁴ Tra le opere non presenti in catalogo figuravano: *Incandescenza mattutina*, *Incandescenza estiva*, *Transustanziazione*, *Transustanziazione*. In questo elenco non era compresa *Prospettiva spaziale*, opera che compariva invece in catalogo.

²⁴⁵ Rispetto al catalogo, nell'elenco della scheda di notificazione figurava un solo disegno in più, intitolato *La strada maestra*.

²⁴⁶ Secondo quanto riportato dalla scheda di notificazione, le opere risalenti al periodo espressionista, ad eccezione di due opere del costo di 300 lire, avevano solitamente un prezzo che oscillava dalle 1000 alle 3000 lire. I dipinti più recenti, invece, avevano un costo che si aggirava tra le 300 e le 800 lire. Cfr nota 242.

²⁴⁷ I disegni, escluso uno di 150 lire, avevano un costo di 500 lire ciascuno; erano quindi nella media dei prezzi delle opere recenti che si aggiravano, come si è detto, tra le 300 e le 800 lire. Cfr. nota 242.

Come si è menzionato in precedenza, in catalogo figuravano come appartenenti in modo esplicito al «Gruppo “Valori Plastici”»²⁴⁸ gli artisti: Amerigo Bartoli, Ugo Giannattasio, Cipriano Efisio Oppo, Quirino Ruggeri, Carlo Socrate e Armando Spadini. Caso diverso invece rappresentava Riccardo Francalancia, il quale non appariva dichiaratamente come un componente del gruppo.

Nei loro testi di presentazione, Broglio e Savinio erano sostanzialmente concordi nel ritenere che la maggior parte di questi artisti aggregati al gruppo di «Valori Plastici» necessitasse di ulteriori avanzamenti per raggiungere una più definita maturità espressiva. Forse per questo motivo erano poche e ben selezionate le opere che ognuno di loro presentava nella sala di «Valori Plastici».

Amerigo Bartoli²⁴⁹ esponeva tre vedute intitolate *Paese*²⁵⁰, di cui solo una identificabile poiché riprodotta in catalogo [fig. 145]. Si tratta di un piccolo dipinto caratterizzato da una pittura semplificata, a grandi macchie di colore, e da una rapidità di esecuzione tal da far pensare a un bozzetto preparatorio. Broglio, che in gioventù era stato suo compagno all'Accademia di Belle Arti di Roma, così definiva il suo lavoro: «Nel Bartoli c'è l'aspirazione e il sentimento di fare che la pittura si lasci sostanziare non da voglie cieche e manuali ma da un filo di amore e di affetto toccato talvolta di ironia»²⁵¹.

Ugo Giannattasio²⁵² esponeva alla “Fiorentina Primaveraile” tre dipinti recenti di gusto sintetico, caratterizzati, come affermava Broglio in catalogo, da un «crudo realismo»²⁵³. Le opere erano il risultato di una nuova fase artistica, inaugurata agli inizi degli anni Venti, in cui Giannattasio, dopo circa un decennio di adesione al

²⁴⁸ È da precisare che in catalogo alla maggior parte di questi artisti è associata, dopo il nome, la definizione di «Gruppo “Valori Plastici”», mentre soltanto per due di loro (Quirino Ruggeri e Carlo Socrate) è utilizzata l'espressione più generica «Espone col gruppo “Valori Plastici”».

²⁴⁹ Per un profilo di Bartoli si rimanda agli studi e le mostre curate da Giuseppe Appella, tra cui in particolare: *Amerigo Bartoli*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 18 giugno-30 settembre 1994), a cura di G. Appella, Milano 1994; e la più recente *Amerigo Bartoli e l'Umbria: opere dal 1903 al 1970*, catalogo della mostra (Terni, Palazzo Montani Leoni, 28 giugno-25 ottobre 2008), a cura di G. Appella, Roma 2008.

²⁵⁰ La scheda di notificazione, ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, conferma la presenza dei tre dipinti in mostra, ma non fornisce indicazioni sul prezzo di vendita. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di A. Bartoli, s.d., ASBAF, 73.33, *Bartoli Amerigo*.

²⁵¹ M.B. [M. Broglio], *Amerigo Bartoli*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 14-15, p. 15.

²⁵² Sull'intero percorso artistico di Ugo Giannattasio (1888-1958) non esiste al momento una monografia. L'unico aspetto indagato, principalmente da Enrico Crispolti, riguarda il suo lungo e complesso rapporto con il futurismo, mentre meriterebbe ancora un mirato approfondimento la fase di avvicinamento a «Valori Plastici» agli inizi degli anni Venti. Per uno sguardo generale sull'artista si rimanda alla voce compilata da Giovanna Zapperi per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, e la bibliografia lì riportata. cfr. G. Zapperi, ad vocem *Ugo Giannattasio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma 2000, pp. 429-430.

²⁵³ M.B. [M. Broglio], *Ugo Giannattasio*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., p. 108.

futurismo, sembrava volgere verso altre espressioni creative che infatti lo avevano portato alla realizzazione di opere d'arte applicata, ma anche alla riscoperta della pittura figurativa, come dimostravano le opere esposte. In catalogo Broglio metteva in evidenza questo momento del percorso dell'artista: le tre nature morte in mostra, intitolate *Fruttiera, Bottiglia e bicchieri, Il bricco*²⁵⁴ – solo quest'ultima nota, poiché riprodotta in catalogo [fig. 146] –, infatti, rappresentavano, a suo avviso, il frutto maturo del superamento della fase futurista – da lui ritenuta una tappa incompleta –; opere da cui emergeva «uno studio sincero e subordinato ad una concezione guardinga della pittura e delle sue applicazioni»²⁵⁵.

Tre erano anche i dipinti esposti da Cipriano Efisio Oppo²⁵⁶: ovvero due vedute intitolate *Paese*, risalenti entrambe al 1917, di cui una identificata e riprodotta in catalogo [fig. 147], e un più recente dipinto intitolato *Ritratto del mio bambino* del 1921 [fig. 148], opere che, secondo quanto si apprende da inediti documenti archivistici, erano presentate in mostra ad un prezzo assai elevato²⁵⁷. I dipinti esposti fornivano un breve saggio delle due principali tappe del percorso artistico intrapreso dal pittore fino ad allora: i paesaggi mostravano quell'espressività violenta, di matrice matissiana, dalle «colorazioni ferme e un poco crude»²⁵⁸, caratteristiche del suo periodo “secessionista”, mentre il *Ritratto del mio bambino*, contrassegnato da un maggior vigore nella resa plastica, sebbene addolcita nei toni rispetto alla severità di alcune opere coeve, rappresentava uno dei risultati più convincenti della sua recente svolta classicista, intrapresa dall'inizio degli anni Venti. Ciò trova conferma in una lettera inedita dell'autore, datata 13 gennaio 1922, e indirizzata ad Ogetti, in cui l'artista manifestava al critico la sua intenzione di presentare il ritratto, insieme ad

²⁵⁴ Nella scheda di notificazione, conservata nell'archivio della Società delle Belle Arti, sono riportati i prezzi di vendita dei dipinti: 800 lire per *Il bricco* e *Bottiglia e bicchieri*, 1000 lire per *Fruttiera*. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di U. Giannattasio, s.d., ASBAF, 74.123, *Giannattasio Ugo*.

²⁵⁵ M.B. [M. Broglio], *Ugo Giannattasio*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 108.

²⁵⁶ Per uno sguardo sull'attività artistica di Oppo, si rimanda al recente *Cipriano Efisio Oppo. Pittura, Disegno, Scenografia*, catalogo della mostra (Roma, Casino dei Principi, Musei di Villa Torlonia, 20 maggio-4 ottobre 2015), a cura di F.R. Morelli e V. Rivosecchi, Roma 2015. Per la biografia di Oppo, si veda il ricco apparato curato in catalogo da F.R. Morelli: Id., *La vita 1890-1962*, in *ivi*, pp. 113-195. Utile è altresì la voce Oppo compilata da Mattia Patti per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, alla cui bibliografia si rinvia per un approfondimento sull'artista. Cfr. M. Patti, ad vocem *Cipriano (Efisio) Oppo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, pp. 388-391.

²⁵⁷ Nella cartellina dedicata a Oppo nell'archivio della Società delle Belle Arti, sono conservati la scheda di notificazione e un documento autografo, in cui sono riportati le opere in mostra e i prezzi di vendita. Da ciò si apprende che dei due paesaggi in mostra, quello riprodotto in catalogo non era vendibile, mentre l'altro, al momento non identificabile, aveva un prezzo di 3000 lire (ma trattabile fino a 2000 lire). Il prezzo di vendita del dipinto *Ritratto del mio bambino*, invece, era di ben 8000 lire (trattabile fino a 6000 lire). Cfr. Scheda di notificazione delle opere di C.E. Oppo; Documento autografo, ASBAF, 75.72, *Oppo Cipriano Efisio*.

²⁵⁸ A. Savinio, *C.E. Oppo*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 164-165, p. 164.

altri tre dipinti di figura, alla Biennale di Venezia di quell'anno, a cui però non avrebbe preso parte²⁵⁹.

Solo un bassorilievo, intitolato *La Serena* [fig. 149], dalle forme semplificate e “primitive”, era presentato in mostra da Quirino Ruggeri²⁶⁰, allievo di Arturo Dazzi per un breve periodo²⁶¹, che aveva debuttato l'anno precedente alla “Prima Biennale Romana”. Nel breve testo in catalogo, Savinio, che ricordava con un fare un po' ironico il passato di sarto di Ruggeri, ne evidenziava allo stesso tempo anche la «grazia», la «morbidezza di tocco» e la «perizia»²⁶².

Carlo Socrate²⁶³ esponeva invece quattro dipinti: la grandiosa e assai discussa *Venere dormiente*²⁶⁴ [fig. 150], riprodotta in catalogo, la mezza figura intitolata *Susanna* [fig. 151], entrambe del 1921, e due opere non chiaramente identificabili, ma probabilmente risalenti allo stesso periodo: una *Natura morta*, presumibilmente raffigurante dei pesci²⁶⁵, e un *Paese*. Si trattava di opere recenti in cui l'artista manifestava chiaramente il suo interesse per la riscoperta in chiave realistica della tradizione, in particolare della pittura seicentesca, tra cui *in primis* quella di Caravaggio²⁶⁶. Secondo quanto affermava Savinio in catalogo, quelle opere

²⁵⁹ Cfr. Lettera di C.E. Oppo a U. Ojetti, Roma 13 gennaio 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*: «Ma ho altri quattro quadri: un ritrattone che mi pare la cosa migliore, una “Famiglia” (che ho già notificato), un “pupo che dorme” (il mio piccolo) un “onomastico” (che ho anche notificato).»

²⁶⁰ Su Quirino Ruggeri non esiste ancora una monografia completa dell'opera. Per una biografia generale dell'artista si veda M. Quesada, *Quirino Ruggeri*, in *Roma 1934*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo dei Musei, 19 aprile-18 maggio 1986), a cura di G. Appella e F. D'Amico, Modena 1986, pp. 227-228. Per una lettura critica dell'opera, si rimanda a due testi storici: G. Briganti, *Quirino Ruggeri*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1956), Venezia 1956, pp. 28-33; W. Arlsan, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, in «Dedalo», IX, vol. I, 1928-1929, pp. 298-321.

²⁶¹ Da una lettera di Ruggeri a Benelli, ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, sembra di capire che sia stato proprio Dazzi a informare l'artista sulla mostra a Firenze. Nella cartellina relativa all'artista è conservata anche la scheda di notificazione dell'opera, che però non fornisce nessun dettaglio inedito concernente la scultura in mostra. Cfr. Lettera di Q. Ruggeri a S. Benelli, Roma 2 marzo 1922, e scheda di notificazione dell'opera di Q. Ruggeri, s.d., ASBAF, 75.155, *Ruggeri Quirino*.

²⁶² A. Savinio, *Quirino Ruggeri*, in *La Fiorentina Primavera* cit., p. 194.

²⁶³ Sulla figura di Carlo Socrate, cfr. *Carlo Socrate (1889-1967). Opere dal 1910 al 1946*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 3 novembre-3 dicembre 1988), a cura di M. Quesada, con testi di G. Briganti e A. Trombadori, Roma 1988.

²⁶⁴ L'opera, oggi più comunemente nota come *Venere dormiente*, rappresenta una pietra miliare nella ricerca in senso classicista dell'artista negli anni Venti. Essa fu esposta per la prima volta alla “Fiorentina Primavera” del 1922, e poi, l'anno successivo, alla “Terza Biennale Romana”. Fin dal suo primo apparire, proprio per i suoi spiccati rimandi alla pittura del passato, il dipinto suscitò un vivo dibattito tra critici e artisti. Su questo argomento, cfr. A. Mazzanti, scheda dell'opera di Carlo Socrate, *Venere dormiente*, 1921, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010, pp. 106-107.

²⁶⁵ Il soggetto si deduce dal già ricordato disegno raffigurante alcune pareti della sala di «Valori Plastici» a Firenze. Per quanto riguarda Socrate, infatti, in quel disegno sono riportati i seguenti titoli di opere: «Susanna»; «paese»; «pesci»; «venere». Cfr. *Valori Plastici* cit., p. 290; e *Armando Spadini* cit., p. 21, fig. 4.

²⁶⁶ La lettura dell'opera di Socrate come una ripresa della pittura di Caravaggio attraverso il filtro

mostravano l'avvio di «una fase matura»²⁶⁷ della ricerca artistica di Socrate, caratterizzata, rispetto alla produzione di qualche anno precedente, ancora debitrice della lezione spadiniiana, da «uno studio più preciso e attento del disegno, [e da] una maggiore morbidezza di colore». In queste opere recenti di Socrate, e in particolare nei grandi dipinti di figura, il critico ravvisava «una spiccata tendenza ad approssimarsi all'arte dei grandi veneziani, e particolarmente a Giorgione»²⁶⁸.

Alla “Fiorentina Primavera”, come membro del gruppo di «Valori Plastici», esponeva anche Armando Spadini²⁶⁹, artista che aveva avuto un rapporto conflittuale con alcuni membri del gruppo romano. Appena tre anni prima della “Fiorentina Primavera”, infatti, recensendo su «Valori Plastici» la mostra dal mercante Giosi, dove esponevano sia de Chirico che Spadini, Roberto Melli aveva definito il pittore fiorentino dotato di un «semplicismo intellettuale irragionevole e recidivo», a cui sarebbe stata «fatale l'assenza di intelligenza e di giudizio»²⁷⁰. Rispetto alla ricerca intellettuale di de Chirico, la pittura di Spadini era apparsa a Melli «insulsa»²⁷¹, priva di significato e addirittura «uno dei più eloquenti risultati negativi del nostro tempo»²⁷². Anche Broglio, pochi mesi prima dell'avvio della rivista, aveva espresso in una lettera a Carrà un giudizio assai severo sul pittore²⁷³. Inoltre in quello stesso tempo, nel giugno del 1918, anche de Chirico, sempre in una lettera a Carrà, aveva descritto Spadini come «un impressionista fesso di quelli proprio scadenti e inutili»²⁷⁴. Ma se da quel momento in poi, il giudizio critico di de Chirico sull'opera di Spadini sarebbe stato oscillante²⁷⁵, risolvendosi completamente in modo positivo

realistico di Courbet, si deve a Roberto Longhi che scrisse del pittore in un noto saggio del 1926. Cfr. R. Longhi, *Storia di Carlo Socrate*, in «Vita Artistica», I, 3-4, marzo-aprile, pp. 47-53. Sull'argomento si veda inoltre *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre* cit., in particolare i due saggi di Anna Mazzanti: «Mania del Seicento». Da “Novecento” a Roma, recezione nella penisola, pp. 43-55; e “Lirici” e “prosaici” della natura morta nel Novecento, pp. 145-153.

²⁶⁷ A. Savinio, *Carlo Socrate*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 207-208, p. 207.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Su Spadini cfr. *Armando Spadini, 1883-1925. Tra Ottocento e Avanguardia* cit. Il catalogo riprende, approfondendoli, alcuni contributi contenuti in *Armando Spadini. Al tempo di “Valori Plastici”*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori, ottobre 1994), a cura di F. Matitti e M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1994. Utile è inoltre *Spadini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 novembre 1983-22 gennaio 1984), a cura di P. Rosazza Ferraris e L. Titonel, con introduzione di D. Durbé, Milano 1983.

²⁷⁰ R. Melli, *Mostre Romane*, in «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 27-28, p. 27.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ivi*, p. 28.

²⁷³ Lettera di M. Broglio a C. Carrà, s.d. [ma maggio-giugno 1918], *Carlo Carrà, Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929* cit., pp. 218-219: «Armando Spadini, famoso escremento del nostro pensionato nazionale, bubbone gocciolante materia contagiosissima in tutte le esposizioni della capitale, enfant prodige della letteratura giornalistica che trova in lui l'incoronamento supremo della propria insipienza critica [...]».

²⁷⁴ Lettera di G. de Chirico a C. Carrà, 10 giugno 1918, in *ivi*, pp. 268-269, p. 268.

²⁷⁵ Nel 1919, nel già ricordato testo intitolato *La Galleria d'arte moderna a Roma*, de Chirico inseriva

soltanto nel maggio del 1925, alla morte dell'artista²⁷⁶, i rapporti umani tra i due si sarebbero fatti via via più intensi e cordiali²⁷⁷.

Del resto le composizioni neosecentesche, dalla pastosità pittorica renoiriana di Spadini non avrebbero potuto trovare corrispondenza con gli ideali rigidamente puristi proposti da «Valori Plastici» soprattutto nei primi anni di pubblicazione della rivista. Tuttavia, poco tempo dopo, la fama crescente dell'artista e l'ammirazione tributatagli da vari critici e intellettuali, tra cui i classicisti della «Ronda», ma anche Giovanni Papini, e soprattutto Ojetti e Oppo, che avevano scorto nella sua pittura un equilibrio tra sensibilità e ordine compositivo, tale da porla in continuità con la tradizione²⁷⁸, avrebbero reso Spadini un termine dialettico necessario anche per i membri della compagine romana, che infatti lo coinvolsero nell'esposizione fiorentina del 1922.

Alla “Fiorentina Primavera” Spadini esponeva tre dipinti: *Ritratto di bambina* del 1921 [fig. 152], riprodotto in catalogo, *Paese* del 1920 [fig. 153], *Bovi nella stalla* del 1909²⁷⁹ [fig. 154]. Come si apprende dal carteggio conservato nell'archivio della Società delle Belle Arti, si trattava di opere provenienti dalla raccolta romana dell'avvocato Emanuele Fiano²⁸⁰, tra i più importanti collezionisti di Spadini e di

Spadini tra i “buoni italiani”: «Armando Spadini, questo Renoir dell'Italia, oggi poco più che trentenne, è già in pieno possesso di tutti i suoi mezzi d'espressione; ottimo disegnatore, colorista pieno di passione, con una sottile parabola di malinconico lirismo, esso è uno dei pochissimi pittori italiani che in questa prima metà del XX secolo lasceranno opere durature». Nel 1920, invece, sulle pagine del «Convegno», il suo giudizio sul pittore diveniva più freddo: «Ma che s'ha a dire di quelle evanescenze e di quel morbidume e vanità pittorica! Noi, tali svaghi e sollazzi del pennello li potremmo tollerare tutt'al più in un Renoir ove, sotto la fallacia dell'apparenza, traspare ancora un qualche reggimento di sostanza e di corposità; non nello Spadini, ove solo una spuma di pittura pare sia rimasta appiccicata alla tela». G. de Chirico, *La Galleria d'arte moderna a Roma* (1919), ed *Esposizione del Gruppo Romano alla Famiglia Artistica* (1920), poi in Id., *Scritti/I* cit., rispettivamente pp. 687-696, p. 690; pp. 730-733, p. 732.

²⁷⁶ G. de Chirico, *Armando Spadini*, in «Rivista di Firenze», II, 1, maggio 1925, pp. 16-17.

²⁷⁷ Come ricorda Flavia Matitti, l'amicizia tra i due pittori si intensificò durante l'inverno 1921-1922, periodo a cui risale il dipinto di de Chirico, *Ritratto della Signora Spadini*, esposto alla “Fiorentina Primavera”. Cfr. F. Matitti, *Dalla guerra alla morte (1915-1925)*, in *Armando Spadini* cit., pp. 103-137, p. 122.

²⁷⁸ La lettura dell'opera di Spadini in continuità con la tradizione era stata proposta preliminarmente da Ojetti, che, dal primo dopoguerra, aveva iniziato a considerare il pittore come uno dei migliori artisti contemporanei in Italia. L'interpretazione di Ojetti era apparsa dapprima nella monografia dedicata dal critico a Spadini nel 1920, e poco dopo riproposta in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera». Sulla stessa linea critica si muoveva anche Oppo, il quale, su invito dello stesso Ojetti, dedicò a Spadini un articolo pubblicato su «Dedalo» nel gennaio 1921. Cfr. U. Ojetti, *A. Spadini: sedici tavole*, Roma 1920, poi in «Corriere della Sera», 28 luglio 1920, p. 3; e C.E. Oppo, *Il pittore Armando Spadini*, in «Dedalo», I, vol. II, 1920-1921, pp. 535-554. Sull'argomento si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti, critico d'arte* cit., pp. 209-210.

²⁷⁹ Le opere elencate nel catalogo della “Fiorentina Primavera” corrispondono a: *Ritratto della figlia Maria*, *Albero*, *Bovi*, tutte indicate come parte della collezione dell'avvocato Emanuele Fiano a Roma, in *Armando Spadini*, duecentocinquatasei tavole, con uno studio di A. Venturi e il catalogo dell'opera a cura di E. Cecchi, Milano 1927, rispettivamente: n. 392, p. LXI; n. 389, p. LXI; n. 74, p. XLI.

²⁸⁰ Cfr. Lettera di E. Fiano a S. Benelli, Roma, 10 febbraio 1922, dattiloscritta, 75. 184; e Lettera di E.

artisti dell'Ottocento, tra gli anni Venti e Trenta²⁸¹. Proprio le opere di Spadini erano state una delle più grandi passioni di Fiano, che aveva iniziato a collezionarle dal 1911, arrivando a possederne varie decine, fino alla dispersione dell'intera raccolta avvenuta in un'eccezionale vendita alla Galleria Pesaro di Milano nel 1933²⁸².

Non è chiaro perché Benelli si fosse rivolto al collezionista romano per il prestito dei dipinti di Spadini, e non avesse atteso che Broglio, che aveva già preso contatti direttamente con il pittore, come risulta da alcune lettere già rese note da Maurizio Fagiolo dell'Arco²⁸³, gestisse la situazione. È probabile però che Benelli temesse un rifiuto di Spadini alla proposta di Broglio, la cui rivista, come si è detto, aveva riservato in un passato non troppo lontano critiche dure al pittore fiorentino. Questa titubanza traspariva nel «cauto omaggio»²⁸⁴ che Savinio tributava a Spadini in catalogo, nel quale l'artista risultava aggregato al gruppo per un suo «atto spontaneo e cavalleresco»²⁸⁵. Nonostante per Savinio la pittura di Spadini risultasse ancora indebolita, in qualche punto, da una certa «frammentarietà», il critico si dimostrava fiducioso che essa potesse raggiungere «sostanza, precisione e limpidezza», così da contribuire alla costituzione di un'arte italiana «più luminosa e severa»²⁸⁶.

Infine Riccardo Francalancia²⁸⁷, solo ufficialmente fuori dal gruppo di «Valori Plastici»²⁸⁸, esponeva cinque dipinti, nella maggior parte dei casi difficilmente identificabili, tra cui *Lo specchio*, riprodotto in catalogo²⁸⁹ [fig. 155], *Begonie*, *Assisi*,

Fiano a “On. Signori della Esposizione Fiorentina Primaveraile”, 21 luglio 1922, manoscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

²⁸¹ Cfr. E. Cecchi, *La raccolta Fiano*, in «Dedalo», VII, vol. III, 1926-1927, pp. 705-725.

²⁸² Cfr. E. Somaré, *La raccolta Fiano*, Milano 1933.

²⁸³ Tre lettere inviate da Broglio a Spadini nel febbraio del 1922, relative alla partecipazione del pittore alla “Fiorentina Primaveraile” sono riportate in *Armando Spadini, 1883-1925* cit., pp. 49-50.

²⁸⁴ P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., p. 267.

²⁸⁵ A. Savinio, *Armando Spadini*, in *La Fiorentina Primaveraile* cit., pp. 209-210, p. 209.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Su Riccardo Francalancia, cfr. *Francalancia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 22 ottobre 2004-20 gennaio 2005) cit.; *Francalancia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di S. Luca, 18 dicembre 1986-17 gennaio 1987), a cura di V. Rivosecchi, con contributi di G. Giuffré, J. Recupero, A. Trombadori, Roma 1986; e V. Guzzi, *Riccardo Francalancia*, Roma 1978.

²⁸⁸ Nonostante in catalogo Francalancia non figurasse tra i membri di «Valori Plastici», molti sono i particolari che dimostrano, in quel periodo, un rapporto con Broglio e i suoi artisti. In primo luogo, come si è detto, l'artista aveva esposto con il gruppo appena un anno prima in Germania; inoltre a Firenze era lo stesso Broglio a presentarlo in catalogo. Infine, nella scheda di notificazione delle opere di Francalancia, ritrovata nell'archivio della Società delle Belle Arti, è riportato il nome del pittore, ma l'indirizzo è quello di «Valori Plastici» («Francalancia Riccardo / Valori Plastici – 10, via Ciro Menotti – Roma»), particolare che attesta inequivocabilmente, anche per la “Fiorentina Primaveraile”, il legame tra l'artista e la compagine romana. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di R. Francalancia, s.d., ASBAF, 74.94, *Francalancia Riccardo*.

²⁸⁹ Una fotografia dell'opera è conservata nell'archivio romano di Valori Plastici. Cfr. Fotografia in b/n (20,9x16,9 cm) del dipinto *Specchio*, 1922 [sic, ma 1921], GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione II: Immagini, Serie 2: Opere d'arte, UA 26: Francalancia Riccardo. Sul retro si trova la scritta a lapis: «Specchio 1922».

Bovi, Paese, e, come si apprende dalla scheda di notificazione, sette disegni colorati²⁹⁰. Si trattava per lo più delle stesse opere già esposte in Germania²⁹¹, a cui era stato sicuramente aggiunto a Firenze il dipinto *Bovi*, forse identificabile con *Vitelli e pagliaio a Supino*, noto attraverso una fotografia storica ritrovata nell'archivio romano di Valori Plastici²⁹². In catalogo Broglio, se da una parte si dichiarava in attesa di sviluppi ulteriori del percorso di ricerca dell'artista, dall'altra descriveva con efficacia il suo lavoro: «le sue immagini – affermava il critico – sono integre e felici, senza traccia di dubbio e di tormento, innocenti nella loro beatitudine. Né la grazia delle sue visioni manca, nell'espressione, di uno stile che ci sorprende per la perizia e la maturità»²⁹³.

3.3. Roberto Melli e Primo Conti: un fuoriuscito e un escluso da «Valori Plastici».

Con la loro presenza alla “Fiorentina Primavera”, Roberto Melli e Primo Conti rappresentavano due differenti atteggiamenti alla strategia espositiva del gruppo di «Valori Plastici»: il primo, infatti, dopo aver contribuito alla fondazione della rivista, ed esposto sotto la sua egida in Germania, si presentava a Firenze in modo indipendente e distante anche fisicamente dalla sala riservata al gruppo; mentre il secondo, che aveva chiesto di partecipare alla mostra con la compagine romana, era stato da questa escluso e perciò si era trovato a esporre da solo, ma, per una strana coincidenza, proprio accanto alla sala di «Valori Plastici».

La partecipazione di Roberto Melli²⁹⁴ alla rivista «Valori Plastici», di cui fu uno dei fondatori, si distinse, secondo quanto affermato da Fossati, come una delle più enigmatiche e difficilmente comprensibili²⁹⁵. Infatti Melli condivise con Broglio uno

²⁹⁰ Nel documento, inoltre, sono indicati i prezzi di vendita delle opere: 1) *Lo specchio*, 500 lire; 2) *Assisi*, 400 lire; 3) *Begonie*, 600 lire; 4) *Bovi*, 500 lire; 5) *Paese*, 800 lire; e sette disegni colorati, ciascuno a 200 lire. Cfr. Scheda di notificazione delle opere di R. Francalancia, s.d., ASBAF, 74.94, *Francalancia Riccardo*.

²⁹¹ Sebbene a volte con nomi leggermente diversi, le quattro opere esposte in Germania (*Assisi*; *Frau / Donna con Begonie*; *Spiegel / Natura morta con specchio*; *Berg / Montagna*) corrispondevano almeno a tre delle cinque presenti a Firenze. L'unica incognita è rappresentata dal dipinto *Berg / Montagna* di cui non è possibile stabilire la corrispondenza con il dipinto intitolato *Paese* esposto a Firenze.

²⁹² Sul retro della fotografia è riportato a lapis la scritta: «Vitelli e pagliaio a Supino /1922 olio 29x20». Cfr. Fotografia in b/n (11,6x16,2 cm) del dipinto *Vitelli e pagliaio a Supino*, 1922, GN, Fondo Valori Plastici, Sezione II: Immagini, Serie 2: Opere d'arte, UA 26: Francalancia Riccardo.

²⁹³ M.B. [M. Broglio], *Riccardo Francalancia*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 99-100, p. 100.

²⁹⁴ Sull'attività artistica di Roberto Melli, si vedano *Roberto Melli, 1885-1958*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 13 giugno-15 ottobre 1992), a cura di G. Appella e M. Calvesi, Roma 1992; e *Roberto Melli, opere dal 1905 al 1956*, catalogo della mostra (Assisi, Museo Pericle Fazzini, 27 maggio-15 luglio 2007) a cura di L. Mattarella, Roma 2007.

²⁹⁵ Cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» cit., pp. 28-30.

slancio prettamente organizzativo e pratico che trovò la manifestazione più concreta nella creazione di una casa d'arte, la quale, sull'esempio di analoghe iniziative romane attive in quegli anni, come la casa d'arte Bragaglia o la casa d'arte di Prampolini e Recchi, avrebbe dovuto affiancare la rivista e servire come luogo di esposizioni e di incontri. Questo suo attivismo fattivo comparve fin dal primo numero della rivista, nel quale fu pubblicato un suo testo in cui si annunciava la nascita della casa d'arte, e gli intenti che questa avrebbe avuto²⁹⁶.

Nello stesso fascicolo inaugurale, Melli si presentava anche come artista e teorico d'arte. Se una sua scultura di prima della guerra, la *Signora col cappello* del 1913, veniva riprodotta nella rivista, allo stesso tempo il suo già ricordato articolo programmatico intitolato *Prima rinnegazione della scultura*, sanciva il suo abbandono – in realtà solo momentaneo – della scultura, a cui prediligeva adesso la pittura, da lui considerata espressione più profonda, moderna, e meno condizionata dalla materialità e dalla tecnica²⁹⁷. Infine nel quarto numero di «Valori Plastici» (giugno-ottobre 1919), Melli pubblicava il suo ultimo scritto, una recensione ad alcune mostre romane, in cui, come si è detto, rivolgeva dure critiche verso la pittura di Armando Spadini²⁹⁸.

Dopo questo suo contributo, Melli non comparve più sulle pagine della rivista, ma è probabile che in questi anni i rapporti con Broglio non si siano interrotti. Infatti, come si è detto sopra, Melli espose con il gruppo di «Valori Plastici» alle mostre in Germania nel 1921, mentre alla “Fiorentina Primavera”, l'artista, come è emerso da un documento inedito, richiese esplicitamente agli organizzatori della mostra di partecipare in modo indipendente dal gruppo²⁹⁹.

Le tre opere (il dipinto *Ritratto di mia moglie* del 1918-19, e i bronzi del 1913, *Signora col cappello* [fig. 159] e *Maschera* [fig. 158]) esposte da Melli alle mostre tedesche, furono riproposte anche alla “Fiorentina Primavera”, dove furono aggiunte due sculture, entrambe del 1913, ovvero il bronzo intitolato *Ritratto di mia moglie* [fig. 156], una delle sue prime sculture composte per contrasti fortemente

²⁹⁶ R. Melli, “*Casa d'Arte*”. *Dichiarazioni*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 23-24.

²⁹⁷ Id., *Prima rinnegazione della scultura* cit.

²⁹⁸ Id., *Mostre Romane* cit.

²⁹⁹ Cfr. Lettera di R. Melli a “Illustre amico” [S. Benelli], Roma, 10 febbraio 1922, manoscritta, ASBAF, 72.6, *Carteggio con gli artisti relativo all'Esposizione*: «La debbo disturbare per ovviare ad incidenti. / Qualora Ella creda che le mie povere e poche cose possano in qualche modo arricchire la “Primavera Fiorentina” ed esserle accette, La prego di mettersi o far mettere direttamente la Segreteria, in corrispondenza con me; giacché desidero di esporre, fuori di ogni gruppo, quindi anche dei “Valori Plastici” e di conseguenza con una ubicazione indipendente nella politica distributiva dello spazio della Esposizione.»

chiaroscurali, e l'opera in pietra *Ritratto del pittore Vincenzo Costantini* [fig. 157], caratterizzata da una forte stilizzazione delle forme e aperture ritmiche di volumi, che rappresentava il momento di maggior avvicinamento alle ricerche scultoree futuriste, e in particolare all'opera di Boccioni.

Come appare evidente, quindi, la “Fiorentina Primavera” offriva uno sguardo retrospettivo del lavoro dell'artista. Le opere esposte, nonché il testo critico compilato da un anonimo autore in catalogo³⁰⁰, evidenziavano da una parte la conclusione del percorso di ricerca scultorea dell'artista, dall'altro mostrava l'inizio della sua nuova fase pittorica, che però, risalendo anch'essa ad alcuni anni prima, sembrava attestare una crisi spirituale e produttiva dell'autore, che infatti proprio in quegli anni avrebbe intrapreso altri percorsi creativi, lavorando per il cinema, in particolare come scenografo e cartellonista.

Caso del tutto diverso era quello di Primo Conti, il quale, invitato alla “Fiorentina Primavera” direttamente da Benelli, tentò senza riuscirci di partecipare alla mostra con il gruppo di «Valori Plastici»³⁰¹. La rivista romana era stata fin dalla sua apparizione un punto di riferimento culturale fondamentale per l'artista fiorentino che, proprio nel primo dopoguerra, momento di riflessione sul suo percorso di ricerca futurista, che aveva seguito l'iniziale avvio *fauve*, lo aveva fino ad allora contraddistinto. In questi anni Conti aveva iniziato a innestare sulle sue tele alcuni elementi desunti dalla pittura metafisica e, poco dopo, parallelamente a «Valori Plastici», aveva avviato una riflessione sul recupero della tradizione artistica nazionale, in un primo momento del Quattrocento e in seguito del Seicento, come dimostrano le sue tele datate tra il 1919 e il 1922, di cui alcuni esempi significati erano esposti alla “Fiorentina Primavera”³⁰².

³⁰⁰ Cfr. Roberto Melli, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 144-145.

³⁰¹ È lo stesso Conti a riferire dettagli su questa vicenda nella sua autobiografia del 1983. Nel libro, infatti, l'artista racconta di aver scritto a Broglio nel febbraio del 1922 per chiedere di esporre con il gruppo di «Valori Plastici», ma non ebbe da lui mai risposta. Cfr. P. Conti, *Quadri in cantina*, in Id., *La gola del merlo*, memorie provocate da G. Cacho Millet, Firenze 1983, pp. 283-292.

³⁰² Sull'attività giovanile di Conti (fino alla metafisica), si vedano E. Crispolti, *Primo Conti dal Fauvismo al Futurismo e alla Metafisica*, in *Primo Conti*, cura di AA.VV., Milano 1974, pp. 16-26; e il recente *Primo Conti: un enfant prodige all'alba del Novecento*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Medici, 9 luglio-2 ottobre 2016), a cura di N. Marchioni, Ospedaletto (Pi) 2016. Su Conti nel periodo tra le due guerre, cfr. L. Giusti, *Secentismo e modernità nella pittura di Primo Conti (1924-1930)*, in *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* (Siena, 21 maggio; Casciana Terme, 24-25 maggio 2005), a cura di P. Carofano, Pontedera 2009, pp. 347-384.

Il rapporto tra l'artista e «Valori Plastici», però, era stato fin dal primo momento particolarmente travagliato. Infatti, come ha affermato Fossati nel 1981, Conti fu un pittore che «Valori Plastici» non volle mai e che anzi criticò con estrema durezza³⁰³, come si può notare chiaramente dalla recensione della monografia dedicata da Pavolini al pittore che Giuseppe Raimondi pubblicò sulla rivista nel numero di gennaio-febbraio del 1920³⁰⁴. Nella sua monografia Pavolini aveva tentato di avvicinare le idee di fondo della nuova svolta classicista di Conti al clima culturale di «Valori Plastici». Questa lettura provocò la replica di Raimondi, il quale colse l'occasione della recensione del libro per polemizzare da una parte direttamente contro il pittore fiorentino, accusato sostanzialmente di aver ripreso senza genio molte idee da artisti quali in primo luogo Soffici, Carrà e de Chirico³⁰⁵, dall'altra, più in generale, contro quegli artisti, da lui definiti i «tenerelli pronipoti di Cimabue»³⁰⁶, che avevano preteso di fondare una nuova estetica basata sulle espressioni primitive e popolari, i cui esponenti più significativi erano stati proprio Soffici e Carrà.

In questo modo, Primo Conti figurò come artista indipendente alla “Fiorentina Primavera”, dove espose, secondo quanto riportato in catalogo, oltre ad alcuni disegni non identificabili, tre dipinti recenti – *Ritratto di donna* del 1920 [fig. 160], *I giocolieri* [fig. 161] e *Autoritratto* [fig. 162], entrambi del 1921³⁰⁷ –, riconducibili a un momento di transizione tra l'avvicinamento alla poetica metafisica e la riscoperta della tradizione: opere che erano accolte da Mario Tinti in catalogo come l'espressione di un «nuovo classicismo», inteso come «una specie di purificato naturalismo»³⁰⁸.

Per quanto riguarda i dipinti, non è chiaro se solo questi tre furono esposti, poiché alcuni documenti ritrovati nell'archivio della Società delle Belle Arti, nonché almeno una recensione, forniscono un numero maggiore, ma non univoco, di opere presenti

³⁰³ Cfr. P. Fossati, «Valori Plastici» cit., p. 25.

³⁰⁴ G. Raimondi, *La pittura di Primo Conti*, parole di Corrado Pavolini, a cura della rivista Il Centone, Firenze 1919, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, p. 24.

³⁰⁵ *Ibid.*: «[Conti] non si impicci per l'avvenire di promuovere la venuta di fatti nuovi nella storia dell'Arte, ché noi li conosciamo; seppellisca in cantina le sue tele biaccose, e non comperi mai più colori, che adesso costano cari; soprattutto, non dimentichi o trascuri di restituire le robe loro, cioè i loro soggetti, ai singoli pittori più sopra citati [Soffici, Carrà, de Chirico]».

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Le opere elencate nel catalogo della “Fiorentina Primavera” corrispondono ai seguenti titoli: 1) *La cugina Pia*, 2) *I giocolieri*, 3) *Autoritratto con lo specchio*, con i quali sono indicate le opere nel *Catalogo Ragionato delle Opere Pittoriche* dell'artista, disponibile online nel sito web della Fondazione Primo Conti, Centro di Documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, di Fiesole: <http://www.fondazioneprimoconti.org/cataloghi/catalogo-ragionato-delle-opere-pittoriche-del-maestro.html>

³⁰⁸ M. Tinti, *Primo Conti*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 57-59, p. 59.

in mostra [fig. 163], che potrebbe far pensare a una sorta di piccola personale dell'artista allestita in una sala del Palazzo delle Esposizioni³⁰⁹. In ogni caso le opere di Conti furono esposte dagli organizzatori proprio vicino alla sala di «Valori Plastici», nel sottosuolo, forse perché ritenute in qualche modo affini per linguaggio. Questa vicinanza poetica era sottolineata da una recensione di Ferdinando Paolieri dedicata agli artisti “metafisici” presenti in mostra, in cui l'unica opera pubblicata nell'articolo era proprio l'*Autoritratto con lo specchio* di Conti³¹⁰, dipinto particolarmente apprezzato, tanto da ricevere un premio speciale dal Comune di Firenze³¹¹.

³⁰⁹ Nella ricevuta rilasciata al momento del ritiro delle opere si fa riferimento a «n. 6 pitture ad olio e 18 disegni in sette quadri». In una delle due schede di notificazione delle opere (che indicheremo con la lettera A, e l'altra B), presenti in archivio, invece, oltre ai tre dipinti elencati in catalogo, di cui sono riportati i prezzi di vendita (*Ritratto di donna*, 7000 lire; *I giocolieri*, 8000 lire; *Autoritratto*, 7000 lire), sono aggiunti altri due dipinti: una non identificata *Natura morta* del 1917, di 1000 lire; e la *Testa di contadina strabica* del 1920, di 2500 lire. Di «cinque tele laboriose» di Primo Conti, scriveva anche Enrico Somaré nella sua recensione della mostra. Per quanto riguarda i disegni, invece, in entrambe le schede di notificazione sono elencati genericamente: «1 disegno / 1 disegno / 2 disegni (1 cornice) / Gruppo di disegni (4 cornici) / Gruppo di disegni (1 cornice)». Un dato assai interessante, infine, si ricava dal retro della scheda A, dove sono indicati i disegni come erano distribuiti sulle pareti della sala: «Parete di faccia ai quadri: 6 disegni (in alto) - £ 600 / 2 disegni (nel centro) - £ 600 / 2 testine – invendibili / il nano - £ 350 / Parete laterale: / 4 disegni (in alto) - £ 400 / 2 disegni (nel centro) - £ 600 / 1 disegno (in basso) - £ 400». Cfr. Ricevuta relativa al ritiro delle opere di Primo Conti, s.d., manoscritta; schede di notificazione (A e B) delle opere di P. Conti, s.d., manoscritte, ASBAF, 74.14, *Conti Primo*; ed E. Somaré, *Note sulla Primavera Fiorentina e sulla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia MCMXXII*, in «L'Esame», I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 283-299, p. 294.

³¹⁰ F. Paolieri, *Alla "Primavera Fiorentina". Pittori e scultori metafisici*, in «La Nazione», 9 giugno 1922, p. 3.

³¹¹ Cfr. *Il Museo Primo Conti*, a cura di G. Dalla Chiesa, Milano 1987, scheda 35, p. 59; e *Premi d'incoraggiamento alle opere della "Primavera Fiorentina"*, in «Il Nuovo Giornale», 1 agosto 1922. Oltre a Conti, altri tre giovani artisti ricevettero un premio, consistente nella cifra di 1000 lire, dal Comune e Provincia di Firenze: Renato Bertelli, scultore; Gianni Vagnetti, pittore; Domenico Buratti, pittore.

IV. La ricezione della mostra: il dibattito critico, le vendite.

1. La ricezione critica della “Fiorentina Primavera”.

Fin dal giorno dell'inaugurazione la “Fiorentina Primavera” riscosse un ampio interesse da parte del pubblico, ma anche della critica artistica specializzata, nazionale e persino internazionale¹, incuriosita da quella nuova ambiziosa manifestazione espositiva che intendeva fare il punto sulle ricerche artistiche italiane del dopoguerra.

Dal confronto tra le numerose letture della “Fiorentina Primavera” proposte nelle recensioni dai vari critici, tra cui Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti, Ardengo Soffici, Mario Tinti, Raffaele Calzini, Michele Biancale, Cipriano Efisio Oppo, Roberto Papini, Ferdinando Paolieri, Corrado Pavolini, Enrico Somarè, Antonio Maraini, Nello Tarchiani, differenti tra loro per prospettiva, temperamento, convinzioni teoriche e culturali, è possibile individuare alcune linee generali sulla mostra condivise dalla maggior parte di essi².

In primo luogo, se si escludono alcune posizioni estremamente negative sulla mostra presentate dalla sparuta compagine futurista fiorentina del primo dopoguerra³,

¹ Cfr. P. Fierens, *Lettre d'Italie. La Fiorentina Primavera*, in «Sélection», 7-8, 1 settembre 1922, pp. 218-220.

² Per una panoramica generale della critica in Italia negli anni tra le due guerre, si rimanda a G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, ed. cit. Torino 2006, pp. 149-174, in particolare, pp. 159-174, e S. Salvagnini, *Il sistema delle Arti in Italia (1919-1943)*, Bologna 2000. Inoltre, per quanto riguarda specialmente le figure di Biancale, Papini, Pavolini e Tinti, si rinvia alle schede biobibliografiche compilate da Laura Gallo in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 406-407, 431-433, 434-435, 443-444.

³ Ci si riferisce in particolare a una sorta di recensione della mostra e a un accenno a essa apparsi negli unici due numeri del periodico «Firenze Futurista», ideato da Oscar Fusetti nel 1922. Cfr. I 14 [Jamar 14, alias Piero Gigli], *Intorno alla Primavera*, in «Firenze Futurista», I, 1, 26 marzo 1922: «La "Primavera" rappresenta fin da ora, un disastro economico e morale. / Questo è chiaro come il sole, tanto per usare un luogo comune, anche per i passatisti. / Io odio tutte le esposizioni collettive. / Lasciano il tempo che trovano, fiere di vanità e provocazione di inutili polemiche. / La "Primavera" ha la stessa importanza di un'esposizione di fiori o di una corsa al trotto. È un tentativo per far affluire i forestieri in questa città di sfruttavagabondi»; e O. Fusetti, *s.t.* [editoriale], in «Firenze Futurista», I, 2, 26 maggio 1921 [ma 1922]: «[...] ed ora in Firenze, la grande città museo, centro di tutte le arti gloriose e venerate, tabernacolo idolatrato da stranieri vagabondi - fogna - postribolo dove vecchie carcasse umane che con parola meno sconcia l'umanità chiama accademici della crusca - ancora insozzano con le loro labbra isteriche i ridenti cervelli dei giovani ebbri di forza e di velocità dove - uomini creduti poeti implorano un giorno con grandi CARTELLI RECLAM gloria ed allori - dove - la Primavera Fiorentina - stolta ambizione di verniciatori e cantastorie altro non fu che spettacolo miserevole di tutto lo squallore dell'arte passatista [...]». Per un approfondimento sul periodico si veda U. Carpi, 1922: «Firenze Futurista» e un gruppo di futuristi trentini, in «Inventario», nuova serie, 2,

la maggior parte delle recensioni pubblicate sulla stampa conveniva nel ritenere la “Fiorentina Primaveraile” una mostra con una propria fisionomia e sostanzialmente riuscita per l'importanza, la varietà e la larghezza, da taluni però ritenuta eccessiva⁴, delle presenze artistiche⁵. Si trattava, quindi, come sintetizzava efficacemente Ojetti, di «una bella e luminosa esposizione, ben distribuita, facile a visitare, facile a ricordare»⁶; e il merito di tutto, come riconoscevano molti recensori, era da tributare a Sem Benelli, il quale, «con ardore da neofita»⁷, era riuscito in una difficile impresa di mediazione, ovvero: «avvicinare da ogni parte d'Italia opere d'ogni tendenza, rappresentando i maestri di celebre nome e offrendo largo incoraggiamento al lavoro dei giovani»⁸.

Tra le iniziative ideate da Benelli per la mostra, particolarmente apprezzate dalla critica furono le due ampie retrospettive dedicate a Silvestro Lega e Telemaco Signorini⁹, le quali avevano il merito di mettere in luce, dopo la retrospettiva di Giovanni Fattori alla “Prima Biennale Romana” del 1921, il lavoro di due significativi esponenti – a lungo trascurati – della scuola macchiaiola, definita da Tarchiani come «uno dei più felici momenti della tradizione nostra»¹⁰. La critica

maggio-agosto 1981, pp. 70-84. Per uno sguardo al futurismo in Toscana, specialmente negli anni Venti si rinvia a *Il Futurismo attraverso la Toscana: architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 25 gennaio-30 aprile 2000), a cura di E. Crispolti, Livorno 2000, p. 98 e *passim*.

⁴ È questo, ad esempio, il caso di Tinti, che pure aveva partecipato alla “Fiorentina Primaveraile”, scrivendo alcune biografie di artisti per il catalogo. Cfr. M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaveraile Fiorentina”*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IX, 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 232-237, p. 232: «La mostra odierna, benché composta con quell'indulgente accoglievolezza democratica che è un segno dei tempi, mi dà modo di citare una dozzina di artisti veramente significativi e d'intrattenermi con interesse sulle loro opere».

⁵ Si veda a tal proposito il giudizio di Ferdinando Paolieri e quello molto simile espresso da Cipriano Efisio Oppo. Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primaveraile Fiorentina d'Arte Moderna. Uno sguardo fugace alle sale*, in «La Nazione», 7 aprile 1922, p. 3: «Nell'insieme l'Esposizione appare riuscitissima, anche perché, dato il numero cospicuo degli espositori e la grande varietà di scuole, di tendenze e di manifestazioni, essa dà un concetto chiaro e istruttivo del movimento generale dell'Arte contemporanea in Italia»; e C.E. Oppo, *L'inaugurazione della “Primaveraile Fiorentina”*. *Prima visita*, in «L'Idea Nazionale», 9 aprile 1922, p. 3: «Dirò dunque che l'esposizione mi pare assai bene riuscita. Perché grande è il numero degli artisti che vi hanno partecipato e tutte le tendenze, le scuole, le regioni vi sono ben rappresentate».

⁶ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaveraile*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1922, p. 3.

⁷ U.O. [U. Ojetti], *Mostre d'arte. La Fiorentina primaveraile*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1922, p. 3.

⁸ R. Calzini, *La “Fiorentina Primaveraile”*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 21, 21 maggio 1922, pp. 595-602, p. 595.

⁹ Tra le rare voci critiche nei riguardi delle retrospettive di Lega e Signorini si ricorda quella di Ardengo Soffici, che definì i due artisti: «privi entrambi di ogni vastità costruttiva e di ampia capacità lirica, i loro dipinti non rivelano molto di più di un onesto amore per la realtà visibile, di un acuto spirito d'osservazione, e di una spontaneità espressiva secondata da un gusto innegabile; ciò che è qualche cosa, ma di molto dissimile dalla genialità». Cfr. A. Soffici, *Pittori e scultori della “Primaveraile”*, in «Il Resto del Carlino», 27 aprile 1922, p. 3.

¹⁰ N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaveraile di Belle Arti*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 281-290, p. 281. Cfr. anche Id., *Signorini e Lega alla “Primaveraile”*, in «Il Marzocco», XXVII, 28, 9

coglieva, e in gran parte sembrava condividere, l'intento di Benelli di porre in quella scuola pittorica ottocentesca, ammirata specialmente per «la sincerità di espressione quasi umile di fronte al vero»¹¹, le radici “ideali” delle migliori ricerche artistiche contemporanee, specialmente toscane, condotte secondo un dialogo ininterrotto e vitale con la tradizione.

Del resto, come evidenziava la maggior parte dei recensori, la mostra fiorentina offriva uno spaccato indicativo delle più rappresentative tendenze dell'arte nazionale del dopoguerra, che Tarchiani definiva significativamente: «Tendenze che, così, sommariamente, nelle grandi linee, si riducono ad una: tornare all'antico, riattaccarsi alla tradizione»¹².

In una linea interpretativa simile si inseriva anche Mario Tinti il quale leggeva favorevolmente il carattere nazionale della “Fiorentina Primavera” che, in un certo senso, costringeva gli artisti italiani, specialmente i più giovani, a non guardare altrove, bensì a ricercare «da per sé la loro via, nella propria necessità spirituale e nella propria tradizione, senz'essere distratti e suggestionati dagli sfoggi dell'acrobatismo d'oltr'alpe [sic]»¹³. E addirittura il critico si spingeva a indicare nelle future edizioni che avrebbero dovuto seguire la “Fiorentina Primavera” del 1922, una possibile significativa occasione per la crescita dell'arte nazionale:

Le “biennali” fiorentine, sorgendo in una città dove le testimonianze della tradizione più genuinamente italiana sono così vive e toccanti – se presiedesse al loro ordinamento un concetto di volta in volta più criticamente organico e consapevole – potrebbero divenire la fucina di una rielaborazione dell'estetica nazionale.¹⁴

A ottenere il maggior apprezzamento da parte della critica era senza dubbio la compagine artistica toscana, la più numerosa, ma anche quella più variamente ed efficacemente rappresentata in mostra. Infatti, come si è detto nel secondo capitolo, tra le fila dei toscani comparivano oltre alle personalità più legate alla tradizione macchiaiola ottocentesca, anche un vasto gruppo di giovani artisti che, nel solco

luglio 1922, p. 2. Non molto diverso era anche il giudizio di Somaré, che dedicava alle due retrospettive ampio spazio della sua recensione: E. Somaré, *Note sulla Primavera Fiorentina e sulla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia MCMXXII*, in «L'Esame», I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 283-299, pp. 287-290.

¹¹ R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 596.

¹² N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 281.

¹³ M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primavera Fiorentina”* cit., p. 232.

¹⁴ *Ibid.*

della tradizione, tentava allora un significativo aggiornamento del linguaggio espressivo, secondo concetti come la sintesi, la chiarezza e la solidità, particolarmente apprezzati in ambito artistico nel clima culturale di quegli anni. La critica, infatti, era propensa a riconoscere la maggior qualità delle opere degli artisti toscani presentate in mostra rispetto a quelle proposte dagli artisti di altre regioni; una “superiorità” che Margherita Sarfatti tendeva a ricondurre, forse con un po' di ironia, ad alcune peculiari caratteristiche climatico-ambientali della regione, che, a suo avviso, avrebbero favorito il sorgere di un talento naturale comune agli artisti toscani del passato e a quelli di oggi¹⁵. Anche Ojetti, recensendo la mostra, constatava che uno dei gruppi più interessanti e significativi di giovani artisti, impegnato in quel recupero in chiave moderna e vitale della tradizione nazionale, dal critico particolarmente apprezzato e incoraggiato, si era venuto a sviluppare proprio in Toscana. Scriveva Ojetti: «Ma essa [la mostra] rivelerà sopra tutto che in Toscana s'è venuto riformando un nucleo d'artisti caratteristici e fecondi i quali, in quest'ora di restaurazione artistica, vogliono riunirsi liberamente ai loro antichi, fuori delle mode straniere e dei capricci passeggeri»¹⁶.

Se si esclude qualche isolato giudizio negativo¹⁷, la maggior parte della critica era concorde nel ritenere la «vera rivelazione»¹⁸ della mostra l'opera del fiorentino Baccio Maria Bacci, al quale, sebbene fosse un giovane pittore, veniva attribuito da alcuni già un proprio «stile formato e definito»¹⁹. Del pittore la critica apprezzava da una parte la sua spiccata ispirazione all'arte della tradizione, specialmente toscana, di volta in volta individuata nel Quattrocento, nel Cinquecento o nel Seicento, dall'altra lodava il suo tentativo di tornare a una composizione pittorica grande e complessa, formata da molte figure, uno stile all'epoca quasi del tutto inusuale per gli artisti della generazione di Bacci.

Il nuovo sforzo compositivo del pittore veniva salutato dai critici, in particolare da

¹⁵ M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri*, in «Il Popolo d'Italia», 2 maggio 1922, p. 3: «Quest'aria asciutta e sottile di Toscana aguzza gli ingegni a meraviglia».

¹⁶ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.

¹⁷ Si vedano in particolare le recensioni di Pavolini e di Costetti. Cfr. C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina*, in «Le Fonti», IV, 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 193-198, p. 196: «[Le opere di Bacci] sono scene di vita rustica, le quali, se possono a tutta prima attirare l'occhio gradevolmente, non resistono ad un esame particolare, che ne rivela tanto l'insipienza pittorica quanto lo squallore espressivo. [...] Bacci è un mediocre artista, che s'illude di poter giungere al largo comporre dei nostri antichi tanto coi suoi propri mezzi»; G. Costetti, *La Primaverile Fiorentina (I)*, in «L'Uomo Nuovo», III, 20 [ma 22], 15 settembre 1922, pp. 1-2.

¹⁸ F. Paolieri, *Alla Mostra Primaverile Fiorentina. Compositori di quadri*, in «La Nazione», 16 maggio 1922, p. 3.

¹⁹ N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaverile di Belle Arti* cit., p. 286.

quelli di ambito neotradizionalista, come un significativo ritorno di un ideale “umanistico”, ovvero l'affermarsi, dopo una lunga stagione dominata dalla frammentarietà di ascendenza impressionista, dell'opera d'arte come esperienza totale e completa. Mentre Ojetti, Margherita Sarfatti e Somaré si dimostravano cauti nei confronti di Bacci, poiché, pur manifestando apprezzamento per i suoi paesaggi fiesolani, rilevavano alcune criticità di fondo nelle grandi composizioni di figure²⁰, critici come Paolieri e Tinti, invece, ritenevano pienamente maturo tutto il lavoro dell'artista fiorentino²¹. Tinti, in particolare, definiva l'opera di Bacci come un «nuovo classicismo»: «un classicismo autentico, inteso come *forma mentis*, come maturità spirituale e consapevolezza tecnica»²².

Se lo scopo, per il filone più ampio della critica moderata e tradizionalista, era quello di «incoraggiare quegli artisti i quali ritornano verso la tradizione sciogliendosi dalle catene delle formule»²³, non stupisce che particolarmente apprezzate, sebbene in modo minore rispetto ai dipinti di Bacci²⁴, fossero anche le recenti opere di Emilio Notte, pittore di formazione toscana, che dopo un'intensa esperienza futurista fiorentina aveva virato nel dopoguerra verso un realismo denso di ricordi della grande pittura del Cinquecento veneto, e in particolare di Tintoretto.

²⁰ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.: «Insieme a queste vaste tele, tre paesi più piccoli, tagliati magistralmente, sentiti con largo cuore, indicano la strada che il Bacci più maturo potrà percorrere quando i suoi quadri di figura avranno qualche cosa da dire, oltre che qualche cosa da rappresentare: quando cioè con un mestiere più agile e più sciolto, il Bacci si servirà delle teorie invece di obbedir loro». Simile era anche il giudizio di Margherita Sarfatti. Cfr. M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri* cit.: «Baccio Maria Bacci è ossessionato dall'idea della gran pittura e della gran composizione. Ambizione nobilissima, ma dietro la quale, nel pregiudizio del quadro perde di vista la pittura. Vi sono buoni pezzi di pittura nelle dieci o dodici vaste tele del Bacci: non vi è unità né interiorità di visione. Preferisco i quadri minori, paesaggi toscani a bell'agio studiati e freschi, dove l'autore non è trascinato dalla preconcepita irruenza della fecondità ad ogni costo, invece indugia, sorride, sospira e sente». Somaré individuava nei particolari pittorici i limiti dell'artista. Cfr. E. Somaré, *Note sulla Primaverile Fiorentina* cit., p. 295: «Ecco un pittore che sa concepire alquanto vitalmente l'insieme di una composizione mentre fallisce nei particolari, nei toni locali, nelle congiunture sintattiche, nelle progressioni prospettiche e negli scorci, pieni di storture, accidentati e ingombri. Alla prima impressione favorevole, che rendono i suoi quadri, sottra presto il fastidio di tante imperfezioni, che la semplicità lodevolissima e genericamente indovinata delle sue tele, fa anche più manifeste. Esso è lenito solo da una qualche zona bene accentata e in sesto, che vien fatto di scorgere, a momenti, nei suoi paesaggi, e che conforta a credere in uno svolgimento successivo, onde il pittore possa trarre almeno la forza e l'accortezza di sollevare la sua pittura al di sopra dei difetti tecnici, che la compromettono».

²¹ F. Paolieri, *Alla Mostra Primaverile Fiorentina. Compositori di quadri* cit.: «qui siamo davanti ad un gran pittore il quale passa di corsa, senza curarsi di sciocchezze, seguendo una grande chimera che forse raggiungerà e travolge intanto molta gente nel turbinoso passaggio».

²² M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaverile Fiorentina”* cit., p. 233.

²³ F. Paolieri, *Alla Mostra Primaverile Fiorentina. Compositori di quadri* cit.

²⁴ Particolarmente duro era il giudizio di Sarfatti, la quale non apprezzava le recenti opere di Notte, che definiva come «confuse accozzaglie della volgarità». Cfr. M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri* cit.

Ciò che la critica apprezzava maggiormente di Notte era il suo tentativo di tornare, sull'esempio della grande tradizione, ai quadri con figure, come nella grande tela esposta in mostra intitolata *La cieca cantastorie*, che però, nonostante la presenza di innegabili qualità artistiche, tra cui una «notevole potenza d'indagine e di lirismo pittorico»²⁵, risultava per la critica ancora non pienamente matura, per la mancanza di «chiarezza nella composizione e di concisione nella fattura»²⁶, e per questo venivano preferiti ad essa opere più piccole e in particolare gli studi preparatori del dipinto²⁷.

Inoltre anche il giovanissimo pittore fiorentino Primo Conti riscuoteva un più contenuto, ma pur sempre significativo apprezzamento per i recenti lavori esposti in mostra, i quali erano elogiati sia da artisti come lo “spiritualista” Giovanni Costetti²⁸ per il loro contenuto “lirico”²⁹, sia da alcuni critici come Paolieri e Tinti, per il loro «classicismo» destinato a diventare un «naturalismo purificato»³⁰. La recente fase “classicista” di Conti era in molti casi accomunata dalla critica all'ultimo periodo pittorico di Giorgio de Chirico³¹, ovvero a quella fase in cui l'artista pareva indirizzarsi, attraverso “il ritorno al mestiere”, a tematiche classiche e alla riscoperta della figura umana. Particolare successo riscosse l'*Autoritratto con lo specchio* del 1921, un dipinto in cui due critici quali Sarfatti e Paolieri si spinsero a ritrovare ricordi e rimandi alla tradizione del passato, ovvero, rispettivamente, «ai freschisti

²⁵ M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaverile Fiorentina”* cit., p. 233.

²⁶ N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaverile di Belle Arti* cit., p. 284. Simile era anche il giudizio di Ojetti sul dipinto di Notte. Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.: «Particolari freschissimi, composizione confusa, e una fastidiosa abbondanza di vesti lacere, teste scarmigliate, gesti sguaiati, volti stralunati, senza una sola oasi di grazia o gentilezza o intelligenza. Anche dalla mania della bruttezza guarirà la pittura d'oggi».

²⁷ Era questa in particolare la posizione di Bacchelli. Cfr. M.B. [M. Bacchelli], *I segni più recenti*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 271-274, p. 273.

²⁸ Emiliano di nascita, ma toscano di adozione, Giovanni Costetti (1874-1949) fu un artista complesso e difficilmente inseribile nelle varie correnti artistiche del Novecento. Interessato a una ricerca artistica dai contorni spirituali e mistici, cercò di perseguirla attraverso una pittura dai colori accesi di ascendenza espressionista. Questa ricerca spirituale fu condotta da Costetti, specialmente agli inizi degli anni Venti, anche attraverso la scrittura, sia con testi poetici e letterari, che con testi programmatici e critici. Una rassegna di questi testi del pittore sono raccolti in R. Marcuccio, *Giovanni Costetti cercatore d'infinito nella corrispondenza e negli scritti del pittore ed incisore reggiano un viaggio attraverso i territori della mistica e della spiritualità*, in «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», 14, 2, 2005, pp. 83-102.

²⁹ G. Costetti, *La Primaverile Fiorentina (II)*, in «L'Uomo Nuovo», III, 23, 15 ottobre 1922, pp. 1-3, p. 3: «Ma per me il Conti è in una visione di poesia. Umanità poca, lirismo, bellezza molte».

³⁰ F. Paolieri, *Alla “Primaverile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici*, in «La Nazione», 9 giugno 1922, p. 3. Un'espressione simile era stata usata anche da Mario Tinti nella scheda dedicata all'artista nel catalogo della “Fiorentina Primaverile” e nella recensione della mostra. Cfr. M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaverile Fiorentina”* cit., p. 233: «il nuovo classicismo: un superlativo, spiritualizzato naturalismo».

³¹ Si vedano a tal proposito F. Paolieri, *Alla “Primaverile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici* cit.; e C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., pp. 194-195.

toscani di una volta»³², e «all'intonazione coloristica del Beccafumi»³³.

Se Bacci era la rivelazione della “Fiorentina Primaverile” per la pittura, il giovane fiorentino Evaristo Boncinelli lo era per la scultura³⁴. Nelle sue poche teste in gesso esposte in mostra, Paolieri evidenziava «una potenzialità tragica e disperata»³⁵, mentre Tinti, sulla stessa linea critica, parlava di «grezzo e impressionate realismo»³⁶. Anche per le sculture di Boncinelli, la critica si prodigava a individuare legami più o meno diretti con le opere della tradizione nazionale, in modo da conferire loro un significato e un valore maggiori. In questo modo, le sculture di Boncinelli erano ricollegate da Ojetti, per il loro vigore, ai ritratti della Roma imperiale³⁷, mentre per Tarchiani erano da mettere in confronto con la plastica del Quattrocento toscano, e in particolare un'opera di Boncinelli, il *Ritratto del suocero*, fu paragonato al *Ritratto di Pietro Mellini* di Benedetto da Maiano³⁸. Per Margherita Sarfatti, invece, Boncinelli appariva come una vera e propria “folgorazione”: «un nome nuovo, che non bisogna dimenticare»³⁹. In modo diverso da quanto proposto da Ojetti e Tarchiani, la scrittrice poneva in parallelo le opere di Boncinelli non con l'antica tradizione italiana, bensì con le intense sculture dalla sensibilità impressionista di uno scultore “francesizzato” come Medardo Rosso – autore particolarmente apprezzato dalla Sarfatti, e a lei vicino fin dall'inizio del secolo⁴⁰ –, da cui l'artista fiorentino si distingueva per una semplicità più schietta e per una maggiore e più austera plasticità⁴¹.

³² M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri* cit.

³³ F. Paolieri, *Alla “Primaverile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici* cit.

³⁴ Boncinelli fu definito come “rivelazione” della mostra da Ojetti, Tinti e Sarfatti. Quest'ultima in particolare non solo ritenne lo scultore come «l'unica vera grande rivelazione» della mostra, ma affermò a riguardo: «Solo per averlo messo in luce, una esposizione basterebbe ad essere giustificata». Cfr. M. Sarfatti, *La “Primaverile” a Firenze. Scultura e scultori*, in «Il Popolo d'Italia», 28 aprile 1922, p. 3; U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.; M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaverile Fiorentina”* cit., pp. 236-237.

³⁵ F. Paolieri, *La Scultura alla “Primaverile Fiorentina”*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 3.

³⁶ M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primaverile Fiorentina”* cit., pp. 236-237, p. 237.

³⁷ Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.

³⁸ Cfr. N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaverile di Belle Arti* cit., p. 288.

³⁹ M. Sarfatti, *La “Primaverile” a Firenze. Scultura e scultori* cit.

⁴⁰ Sull'interesse di Margherita Sarfatti per l'opera di Medardo Rosso, nonché sul rapporto di amicizia intercorso tra i due, si veda R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015, pp. 257-263.

⁴¹ Così la Sarfatti descriveva le opere di Boncinelli in relazione alle sculture di Rosso: «È difficile dare, con le parole, un'idea di quest'arte [di Boncinelli]. Immaginate quelle maschere così sensibili di Medardo Rosso, quelle cere in cui la luce diviene anima, giuoco diafano del riso e del pianto interiore attraverso le apparenze corporee appena rilevate eppur espresse; immaginate quella intensità allucinante e semplice tradotta nel gesso con una semplicità anche più schietta; e, soprattutto, assai più tradizionalmente plastica; è la spiritualità dell'impressionismo completata nella gravità austera dei piani, attraverso una scultura non più bassorilievo ma di bozza e di tutto tondo [...]». Cfr. M. Sarfatti, *La “Primaverile” a Firenze. Scultura e scultori* cit.

Un particolare apprezzamento, esclusi casi isolati⁴², destavano anche le sculture di Libero Andreotti, già note ai critici poiché in gran parte esposte nella personale dell'artista presentata da Ojetti alla Galleria Pesaro di Milano, nel 1921. Nelle recensioni alla mostra i critici, per lo più riconducibili a una linea critica d'impronta neotradizionalista, confermavano la lettura che – come si è detto in precedenza – Ojetti aveva dato dell'opera dello scultore, poi ripresa da Tinti nel catalogo della “Fiorentina Primavera”. I recensori infatti tendevano a identificare il linguaggio dell'artista secondo un ideale di “classicismo”, per il quale i valori di solidità e sintesi erano armonicamente in linea con la tradizione nazionale, in particolare, nel caso di Andreotti, con quella del Quattrocento toscano⁴³.

1.1. La ricezione critica della sala del gruppo di «Valori Plastici».

Se la compagine toscana della “Fiorentina Primavera”, tra cui in particolare gli artisti sopra ricordati, fu in prevalenza ben accolta dalla critica, il gruppo di «Valori Plastici», al contrario, fu la presenza che fece maggiormente discutere. Unica significativa eccezione fu la posizione di un critico straniero, il belga Paul Fierens – attivo prevalentemente in Francia e Belgio –, che, pur aderendo a una tendenza classicista, non troppo distante dalla prospettiva di Ojetti, con cui avrebbe collaborato⁴⁴, nella sua recensione per la rivista «Sélection», con sede ad Anversa,

⁴² Era questo, per esempio, il caso di Pavolini. Cfr. C. Pavolini, *La Primavera Fiorentina* cit., p. 197: «le opere di Andreotti, alcune delle quali conservano molto sceltatezza di linee e di forme, arrivano ad essere nulla più che decorazioni piene di buon gusto, ninnoli da salotto. È un peccato».

⁴³ Tra le letture di Andreotti, riconducibili alla linea critica neotradizionalista, si segnalano quelle contenute nelle recensioni della mostra, scritte da Ojetti, Tinti, Tarchiani e Paolieri. Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primavera* cit.: «Libero Andreotti, innamorato di tutti i primitivi da Niccolò a Jacopo, con una decina dei suoi bronzi ben piantati, bene squadrati, originali d'invenzione, di gesto, d'eleganza, che due anni fa [ma gennaio 1921] erano stati esposti e lodati a Milano»; M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primavera Fiorentina”* cit., p. 236: «una bellezza [quella di Andreotti] nella quale al carattere intenzionale e sottile dello spirito moderno, si accoppia il senso della musicalità e della grazia, della “felicità” decorativa nella miglior tradizione italiana»; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 289: «[Andreotti] lentamente, istintivamente, si è andato poco a poco riattaccando alla tradizione, pur conservando intatta la sua singolare originalità»; F. Paolieri, *La Scultura alla “Primavera Fiorentina”* cit.: «guardando attentamente si scuopre [sic] invece in Libero Andreotti l'innamorato di Donatello, di Jacopo della Quercia, del Rossellino, un estetizzatore moderno, insomma, dalla grazia quattrocentesca, che cerca di conferire alla musicalità della Rinascita il calore e la vibrazione sensuale di questo secolo caotico, anelante a comporsi una fisionomia estetica».

⁴⁴ Negli anni Venti, Paul Fierens, ed altri critici francesi di tendenza classicista, quali Jean-Louis Vaudoyer, François Fosca, Jean Alazard, parteciparono attivamente con articoli e saggi alla rivista «Dedalo». Fierens, in particolare, dedicò un articolo allo scultore Joseph Bernard, esponente di spicco, insieme a Denis, Bourdelle, Piot, Maillol, della tendenza classicista moderna in Francia. Cfr. P. Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, in «Dedalo», IV, vol. III, 1924, pp. 646-662. Sulla partecipazione di Fierens alla rivista di Ojetti, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a*

individuò nel gruppo di «Valori Plastici», e in particolare in de Chirico, la presenza più significativa della “Fiorentina Primavera”⁴⁵.

Per quanto riguarda la situazione critica italiana, invece, fin dal primo momento destarono forti perplessità nei recensori della mostra le evidenti diversità di linguaggi dei vari artisti raccolti tutti sotto l'egida di «Valori Plastici». Per la maggior parte dei critici, infatti, risultavano incomprensibili le ragioni per le quali si erano ritrovati a esporre insieme, in un unico gruppo, artisti dal linguaggio più “innovativo”, come i membri del nucleo principale di «Valori Plastici» (ovvero de Chirico, Carrà, Morandi, Martini, Walterowna Zur Muehlen), e altri artisti dal linguaggio più “tradizionale”, tra cui in particolare Spadini, Oppo e Socrate.

In questo senso erano indicative le riflessioni che Carlo Tridenti, tra le righe del suo annuncio del programma dell'esposizione fiorentina, esprimeva su «Il Giornale d'Italia», qualche giorno prima dell'inaugurazione⁴⁶, e, soprattutto, le domande “retoriche” che Ugo Ojetti, nel giorno dell'apertura della mostra, poneva dalle colonne del «Corriere della Sera»:

E Armando Spadini che manda qui prudentemente tre piccole tele, che ha da spartire con Carrà e con Morandi? E Oppo che manda un delizioso e roseo ritratto d'un bimbo dormente, una piccola gemma? E Socrate, disegnatore magistrale che vuole dipingere come Ingres e che ci dà qui nella sua “Venere dormente” un angiole tra Lotto e Correggio? Misteri delle congregazioni.⁴⁷

Su una simile posizione critica si inseriva anche il commento di Antonio Maraini pubblicato sulla «Tribuna» il giorno dopo la conclusione della mostra. La presenza nella sala di «Valori Plastici» dei nudi «sugosi» di Socrate, delle figure di «bella

«Dedalo», Firenze 2004, pp. 196-197.

⁴⁵ Nella sua recensione, oltre a de Chirico, Fierens ricordò favorevolmente anche altri membri di «Valori Plastici», tra cui Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Edita Walterowna Zur Muehlen e Quirino Ruggeri. Inoltre si soffermò anche su altri artisti, tra cui Primo Conti, Aldo Carpi, Guido Ferroni, Francesco Dani, Adolfo Wildt e Libero Andreotti. Cfr. P. Fierens, *Lettre d'Italie. La Fiorentina Primavera* cit., pp. 218-220, pp. 219-220.

⁴⁶ Cfr. C. Tridenti, *La “Primavera Fiorentina”*, in «Il Giornale d'Italia», 2 aprile 1922, p. 3: «Fra gli espositori più desiderati avremo Armando Spadini il quale non riusciamo a comprendere bene per quali precise ragioni ideali, si è unito al gruppo dei *Valori Plastici*, composto da Carrà, De Chirico, Morandi, Martini, Ruggeri e altri. I *metafisici*, si sa, sono conosciuti parzialmente in Italia. Una loro mostra collegiale ha avuto di recente un grande successo in Germania, la terra promessa di tutti i più esasperati avanguardisti dell'orbe. Ripetuta da noi in tempi così propizi alle teorie, considerata anche la coltura e l'abilità polemica dei principali suoi aderenti, darà certamente luogo a proficue e speriamo definitive discussioni».

⁴⁷ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primavera* cit.

scioltezza» di Spadini, e soprattutto del roseo bimbo di Oppo, «spontaneo», «limpido» e «palpitante», avrebbe reso evidente, secondo Maraini, «la pedanteria dei de Chirico, dei Carrà, dei Morandi, dei Martini e compagni», autori, a suo avviso, di opere dall'eccessiva intenzionalità e dall'estrema semplificazione formale⁴⁸.

Alle accuse di disomogeneità rivolte al gruppo dai recensori della “Fiorentina Primavera” replicava con fermezza Alberto Savinio nell'ultimo fascicolo di «Valori Plastici», nell'articolo intitolato *L'arte italiana e la critica*⁴⁹. Rivolgendosi direttamente a Ojetti e Tridenti, lo scrittore ammetteva apertamente che il gruppo di «Valori Plastici» era costituito da «personalità più diverse, per non dire opposte»⁵⁰, come rilevava del resto anche Oppo, altro membro espositore, nella sua recensione della mostra sull'«Idea Nazionale»⁵¹. Allo stesso tempo, però, Savinio sosteneva che tutte le personalità riunitesi nella sala di «Valori Plastici» erano accomunate da un solo intento “spirituale”, che, riprendendo quanto aveva teorizzato un anno prima Broglio riguardo la politica espositiva del gruppo⁵², così egli descriveva:

Ciò che imparenta codesti artisti fra di loro, è un comune rispetto e una comune fede nell'arte. Basta questa virtù perché il gruppo dei *Valori Plastici* brilli e risplenda in mezzo a tutto quanto fanno gli altri sedicenti artisti italiani, come un fuoco nella notte.⁵³

Con un raffronto di “gusto africano”, lo scrittore tentava di spiegare le ragioni che avevano spinto gli artisti alla formazione del gruppo, paragonando quest'ultimi ai colonizzatori nelle terre selvagge:

Così, in paesi di selvaggi, vediamo tutti i coloni bianchi riunirsi e costituire un manipolo distinto dalla folla degli indigeni, non perché mossi da reciproche simpatie, ma per ragioni di

⁴⁸ A. Maraini, *All'Esposizione fiorentina primaverale. “I Valori Plastici”*, in «La Tribuna», 1 agosto 1922, p. 3.

⁴⁹ A.S. [A. Savinio], *L'arte italiana e la critica*, in «Valori Plastici», III, 5, [1922], pp. 106-109.

⁵⁰ *Ivi*, p. 108.

⁵¹ C.E. Oppo, *All'Esposizione “Primavera” di Firenze. Valori Plastici*, in «L'Idea Nazionale», 15 luglio 1922, p. 3: «Ma non bisogna credere, e per chi è a conoscenza del nostro ambiente artistico basta aver letto la lista dei nomi, che tutti questi artisti appartengano davvero al “gruppo dei Valori Plastici”».

⁵² La politica espositiva di Valori Plastici, in Italia e all'estero, era stata teorizzata da Broglio in un volantino, pubblicato subito dopo la prima tappa espositiva del gruppo a Berlino, e già ricordato nel terzo capitolo della tesi. Cfr. Anonimo [M. Broglio], s.t. [introduzione], in *L'Esposizione di “Valori Plastici” nella Galleria Nazionale di Berlino e la stampa tedesca*, volantino s.d. [ma post maggio 1921], pubblicato in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922*, Roma 1980, pp. 62-64.

⁵³ A.S. [A. Savinio], *L'arte italiana e la critica* cit., p. 108.

razza, per diversità di colore e di costumi.⁵⁴

E ancora si chiedeva con ironia:

C'è da domandarsi per altro come tutti codesti pigmei [i critici] non si siano ancora avveduti che, nel considerare il gruppo dei *Valori Plastici* come un che d'omogeneo e di compatto, non raggiungono altro effetto se non di rafforzare ancor più questo gruppo e di aumentare la distanza che da esso li separa.⁵⁵

Se la disomogeneità dei linguaggi era la prima e più evidente incongruenza che la critica rilevava, in generale, nel gruppo di «Valori Plastici» presente alla “Fiorentina Primaveraile”, altre critiche più specifiche, tra loro assai diverse per forza e intensità, erano rivolte ai singoli artisti, ripartiti dai recensori secondo i due principali filoni in cui appariva effettivamente composta la compagine: il nucleo principale e il gruppo aggregato.

Per quanto riguarda i membri aggregati al gruppo⁵⁶, erano soprattutto le opere di Spadini, Oppo e, in parte, Socrate, spesso accomunate tra loro dalla critica, a destare l'interesse dei recensori i quali, nella maggior parte dei casi, accolsero favorevolmente quel linguaggio aderente alla realtà, e allo stesso tempo memore della tradizione, che contraddistingueva dipinti come il *Ritratto di bambina* di

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Assai scarsi sono gli accenni agli altri artisti aggregati al gruppo di «Valori Plastici», ovvero Amerigo Bartoli, Riccardo Francalancia, Ugo Giannattasio e Quirino Ruggeri. Di «un bel paese» di Bartoli esposto in mostra scrisse Michele Biancale, il quale, in un'altra recensione della “Fiorentina Primaveraile”, accennò anche a Francalancia come a un artista «istintivo». Le nature morte di Giannattasio furono ricordate soltanto da Calzini, il quale parlò, senza troppo entusiasmo, di «esercitazioni». Solo Paolieri, infine, riservò un commento alla scultura di Ruggeri, di cui lodò i «nobili intenti». Cfr. rispettivamente: M. Biancale, *L'inaugurazione della “Primaveraile fiorentina”*, in «Il Tempo», 9 aprile 1922, p. 3; Id., *L'arte della Primaveraile Fiorentina*, in «Il Tempo», 18 aprile 1922, p. 3; R. Calzini, *La “Fiorentina Primaveraile”* cit., p. 598; F. Paolieri, *La Scultura alla “Primaveraile Fiorentina”* cit.

Spadini⁵⁷, e il *Ritratto del mio bambino* di Oppo⁵⁸, particolarmente apprezzati dalla critica. Unica eccezione era rappresentata dalla grande tela intitolata *Venere dormente* di Socrate, la quale, per le troppe evidenti citazioni dall'arte del passato, fu giudicata negativamente, come un'opera sostanzialmente “insincera”, da vari critici: da Calzini a Paolieri, dalla Sarfatti a Pavolini, fino a Tinti⁵⁹.

Maggiori e più severe furono, invece, le critiche rivolte ai cinque artisti facenti parte del nucleo principale di «Valori Plastici». La critica, infatti, non poteva rimanere indifferente alle proposte, per lo più dal linguaggio innovativo e concettualmente complesso, che quegli artisti presentavano in mostra, in un numero più consistente rispetto ai membri aggregati al gruppo. Tra le principali accuse che, nella maggior parte dei casi, i recensori rivolsero ai protagonisti di «Valori Plastici» fu l'eccesso di “intenzionalità” e di “intellettualismo” delle loro proposte. Secondo la maggioranza dei recensori, infatti, le speculazioni teoriche di quegli artisti, per lo più identificate superficialmente con la teorica metafisica proposta sulle pagine di «Valori Plastici» ormai anni prima, avrebbero inciso negativamente sull'aspetto

⁵⁷ Oltre alle già ricordate manifestazioni di stima per Spadini espresse da Ojetti e Maraini nelle loro recensioni, si può segnalare anche un significativo passaggio di Paolieri, in cui l'artista era descritto come un «gioioso e largo rievocatore di figure al naturale e di paesaggi di luce». Per quanto riguarda specificatamente il dipinto *Ritratto di bambina*, esso fu definito da Tinti come una «squisitezza quasi femminile», mentre Tarchiani lo indicò come «una delizia». Al contrario, invece, Margherita Sarfatti, pur apprezzando il pittore, trovò il suo dipinto una «figuretta di genere mediocre e inconsistente». Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.; A. Maraini, *All'Esposizione fiorentina primaverile. "I Valori Plastici"* cit.; F. Paolieri, *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici* cit.; M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla "Primaverile Fiorentina"* cit., p. 235; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaverile di Belle Arti* cit., p. 286; M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri* cit.

⁵⁸ Come si è ricordato sopra, il dipinto di Oppo fu particolarmente apprezzato, per la delicatezza e la spontaneità dell'immagine, da Ojetti e Maraini. Anche Paolieri trovò il dipinto «meraviglioso», mentre la Sarfatti, con maggiore profondità di visione, rilevò «nel gioco insistente dei bianchi e dei rosei» del dipinto, «un filo di affettuoso compiacimento emotivo» insolito per Oppo. Più critico fu il giudizio di Tinti, che, pur apprezzando la tela per la innegabile qualità pittorica, evidenziò in essa una mancanza di «stile», ovvero di «pensiero» e di «spiritualità». Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.; A. Maraini, *All'Esposizione fiorentina primaverile. "I Valori Plastici"* cit.; F. Paolieri, *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici* cit.; M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri* cit.; M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla "Primaverile Fiorentina"* cit., p. 235.

⁵⁹ Mentre per Calzini la presenza di troppi ricordi classici e accademici nelle opere di Socrate impediva un giudizio obiettivo sul suo lavoro, Paolieri, al contrario, definiva apertamente l'artista come «un falsificatore di quadri antichi senz'altro significato nonostante la capacità pittorica». Giudizi riguardanti la *Venere dormente*, furono espressi dalla Sarfatti, Pavolini e Tinti, tutti concordi nel ritenere il dipinto un “calco” esplicito di un'altra opera del passato. Ciò che è significativo è che ognuno dei tre critici indicava una diversa fonte di riferimento per la *Venere*: per la Sarfatti si trattava di «una delle peggiori statue che l'antichità ci abbia tramandato», probabilmente l'*Ermafrodito dormiente*; per Pavolini, invece, di una non meglio identificata tela di Velázquez; e per Tinti, infine, di un'opera fra Correggio e Bronzino. Cfr. R. Calzini, *La "Fiorentina Primaverile"* cit., p. 598; F. Paolieri, *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici* cit.; M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri* cit.; C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., p. 196; M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla "Primaverile Fiorentina"* cit., p. 235.

formale delle opere esposte in mostra, che, secondo la critica, erano caratterizzate da un'evidente, e per questo biasimata, ricerca di "primitivismo" e "arcaismo". Nelle recensioni i critici si concentrarono specialmente sui dipinti dei due principali protagonisti del gruppo, de Chirico e Carrà, mentre più contenuto fu l'interesse per le opere di Martini e Morandi. Ancora più marginale, infine, fu la considerazione di Edita Walterowna Zur Muehlen, di cui la critica si limitò a evidenziare specialmente la sensibilità e l'eleganza formale, doti allora ritenute tipicamente femminili, che si manifestavano nei dipinti e nei disegni esposti in mostra dall'artista⁶⁰.

Le due accuse di "cerebralismo" teorico e di "primitivismo" formale, rivolte agli artisti principali di «Valori Plastici», erano contenute in una delle critiche più dure rivolte al gruppo, ovvero quella mossa sul quotidiano romano «Il Tempo» da Michele Biancale⁶¹, critico all'epoca interessato prevalentemente al Seicento e all'Ottocento italiano, che, a sua volta, sarebbe stato preso di mira da Savinio nel suo già ricordato articolo sull'*Arte italiana e la critica*⁶². Biancale riteneva che l'opera dei principali esponenti del gruppo, in particolare de Chirico, Carrà, Morandi e Martini⁶³, fosse da

⁶⁰ Accenni all'opera della Walterowna Zur Muehlen si trovano nelle recensioni della Sarfatti, di Paolieri, di Scarpa e di Oppo, tutti concordi nel riconoscere all'artista sensibilità, intelligenza ed eleganza formale. È interessante constatare che fu proprio una donna, Margherita Sarfatti, a collegare esplicitamente le doti dell'artista con la sua essenza femminile. Scarpa, invece, ricordò l'opera *Tramontana* della pittrice come un dipinto particolarmente intenso, spirituale e comunicativo. Infine Oppo dedicò all'artista un passaggio significativo della sua recensione della mostra, in cui veniva ricostruito tutto il percorso della pittrice: «una signora russa, nel suo modernismo esasperato in principio tedeschizzante è passata per tutte le esperienze avanguardiste e qui ci sono saggi di un certo momento Greco-Cézanne-Kokoschta [sic]. Ma ora la visione s'è fatta più cristallina e di un verismo di sapore un poco giapponese nella sua raffinatezza; e non ancora s'è liberata dalle imposture primitivistiche». Cfr. M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri* cit.; F. Paolieri, *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici* cit.; P. Scarpa, *Le nostre esposizioni d'arte. I giovani alla Fiorentina primaverile*, in «Il Messaggero», 15 aprile 1922, p. 3; C.E. Oppo, *All'Esposizione "Primaverile" di Firenze. Valori Plastici*, in «L'Idea Nazionale», 15 luglio 1922, p. 3.

⁶¹ M. Biancale, *L'arte della Primaverile Fiorentina*, in «Il Tempo», 18 aprile 1922, p. 3.

⁶² A.S. [A. Savinio], *L'arte italiana e la critica* cit., p. 108: «chi volesse disconoscere il nuovo clima, l'atmosfera diversa che circola in quel reparto [di Valori Plastici], dovrebbe racchiudere fra le pareti craniche il cervello di un mollusco, oppure chiamarsi Michele Biancale». A questo attacco Biancale avrebbe risposto con un altro durissimo articolo, cfr. M. Biancale, *Note d'arte. Valori...*, in «Il Tempo», 2 luglio 1922, p. 3: «Il discorso sarebbe lungo se volessimo davvero far rintoccare in pieno il cervello di questo Savinio: gli diremo pacatamente che *non* uno di quei *plastici* valorizzati da lui o da chicchessia, è artista, eccetto quegli altri entrati nella loro famiglia con una *mésalliance* di gusto molto dubbio. Saranno *platonici, metafisici, occultisti, ermetici, iniziati*, ma non artisti; mostreranno di credersi contemporanei di Puntormo [sic], di Bronzino; si chiameranno post-vasariani; vorranno partecipare d'un intellettualismo da epigoni michelangioleschi. Ma non saranno artisti».

⁶³ Come si è menzionato sopra, nell'articolo Biancale ricordava anche Francalancia, che però non accomunava ai quattro artisti, ma anzi lo distingueva per una maggiore "spontaneità". Il critico addirittura invitava il pittore ad abbandonare il gruppo di «Valori Plastici», di cui in realtà non faceva parte, per evitare di perdere quella sua caratteristica. Cfr. M. Biancale, *L'arte della Primaverile Fiorentina* cit.: «Dopo ciò, se Francalancia è, com'è, un istintivo, perché autodidatta, non ha nulla a vedere con i *valori* cosiddetti plastici e che non gli conviene, a lui che è ancora privo di decisa esperienza, di mostrarsi con chi a tale esperienza ha rinunciato. Se no, quel po' di schiettezza che ha

rifiutare in quanto animata da un ideale “meccanico” e “privo di vita”. Scriveva infatti il critico: «Noi crediamo alla sensibilità e non alla cerebralità in arte. Quando gli artisti sono cerebrali non sono artisti: ma critici, in un certo senso, teorici, filosofi, occultisti; ma artisti, no»⁶⁴. Per Biancale l'arte procedeva per sviluppi, ed era quindi intollerabile un ritorno arcaizzante, che egli notava in opere come *Il cavaliere occidentale* di Carrà e *Il grande metafisico* di de Chirico, esplicitamente ricordate nel testo, affermando: «ma ora vogliono darci a credere che dopo il millenovecento viene il quattrocento!». E ancora aggiungeva: «Il sogno metafisico è quello di dare ad intendere che la pera nel piatto di de Chirico sia germogliata sul ramo stesso di quella del Bellini o del Vivarini»⁶⁵. L'articolo si chiudeva, poi, con un attacco sprezzante agli artisti del gruppo:

Se la pittura vi fastidisce, datevi all'occultismo, leggete nel palmo della mano, nelle carte e nei numeri. Il vostro mondo non è spirituale, perché non è reale; è povero, triste, sconsolato e desolato. Vi penso battere i piedi su d'una pedana polverosa in un luogo vuoto: i manichini vengono a consolarvi con un cigolio di geometria sospesa alle bullette. Ma hanno ancora un residuo d'umanità che vi esaspera: e voi li seppellite sotto altre astrazioni geometriche e innalzate una macchina composita che porta addosso la misura del mondo.⁶⁶

Come si intuisce anche dall'accento presente nella recensione di Biancale, le opere più bersagliate dalla critica risultarono quelle di Carrà e de Chirico, e, in particolare, i dipinti più datati, i quali presentavano più dichiaratamente quelle caratteristiche di “freddezza” intellettuale e “arcaismo” formale con cui erano identificate dalla maggioranza dei critici le opere metafisiche.

Anche le opere di Morandi, nelle rare recensioni dove fu menzionato l'artista, non furono accolte con favore dalla critica. Del resto, come si è già menzionato nel capitolo precedente, Morandi in quel momento non era noto in Italia; le sporadiche apparizioni in esposizioni nazionali rimontavano ormai a prima della guerra, e per questo motivo la “Fiorentina Primaverile” segnò la sua prima importante apparizione in una mostra ufficiale in Italia⁶⁷.

La Sarfatti, in quello che, concordando con Fergonzi, si può ritenere come uno dei

gliela dipingono di *cerebralità*, ed egli è...perduto».

⁶⁴ M. Biancale, *L'arte della Primavera Fiorentina* cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Si veda il terzo capitolo.

giudizi retrospettivamente più infelici della sua carriera⁶⁸, indicava Morandi come una «personalità senza caratteristiche proprie e influenzato specialmente da Carrà»⁶⁹. Pure Pavolini leggeva negativamente le tele di Morandi, dove vedeva «tinte piatte, sporche, vuote d'ogni risonanza»⁷⁰, tanto da non considerare l'autore come un vero pittore⁷¹. Per Somaré, invece, il problema principale della «pittura spaventata, anatomica e notturna»⁷² di Morandi era il suo contenuto intellettualistico: «L'incestuoso proposito di far confluire il mondo in un oggetto dipinto sotto la specie dell'eternità, è dolorosamente illecito»⁷³. Nella direzione opposta rispetto alla Sarfatti e Pavolini, si inseriva, invece, la recensione di Oppo che leggeva tutto sommato positivamente il lavoro del pittore. Per il critico-pittore, infatti, Morandi, pur rimanendo nella traiettoria della pittura metafisica, non solo si distingueva da Carrà e de Chirico per una «gentilezza di colorazioni quasi anemiche», ma anche per una maggiore «chiarità di atmosfera spirituale»⁷⁴.

Critiche per lo più negative⁷⁵ furono riservate anche alle sculture di Arturo Martini, che la maggior parte dei recensori, tra cui Calzini, Pavolini, Paolieri e Soffici, fu concorde nel ritenere inficcate da un'eccessiva e manifesta ricerca di arcaismo⁷⁶. A quale momento del passato “primitivo” Martini si rifacesse, però, non era facile capirlo: per Costetti lo scultore era «di origine e sviluppo etrusco»⁷⁷; per la Sarfatti l'autore guardava alle antiche sculture delle cattedrali romaniche italiane⁷⁸; mentre per Oppo, che definiva lo scultore con il celebre commento «è l'uomo più

⁶⁸ Cfr. F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni nelle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», vol. 26, 2002 (2003), pp. 459-515, p. 485.

⁶⁹ M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri* cit.: «[Morandi è] proclive, per conto proprio, a crogiolarsi nella sensualità raccolta delle *Nature morte*, grasse, floride, bionde; ma poi preso da rimorsi, e pronto a spiare le golosità coloristiche nelle brume ascetiche di Carrière».

⁷⁰ C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., p. 194.

⁷¹ È interessante, a tal proposito, la riconsiderazione di Morandi, come incisore di paesaggi, che Pavolini avrebbe compiuto in occasione della recensione della Biennale di Venezia del 1928, a cui partecipava anche l'artista bolognese come acquafortista. Cfr. C. Pavolini, *La XVI Biennale veneziana. Tosi, Carrà, Morandi*, in «Il Tevere», 31 maggio 1928, p. 3. Sull'argomento si veda A. Del Puppo, *Classico e italiano. Morandi nel decennio paesano*, in Id., *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiane del primo Novecento*, Macerata 2012, pp. 211-215, e in particolare pp. 212-213.

⁷² E. Somaré, *Note sulla Primaverile Fiorentina* cit., p. 293.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ C.E. Oppo, *All'Esposizione “Primaverile” di Firenze. Valori Plastici* cit.

⁷⁵ Tra le poche eccezioni si segnala la posizione di Giovanni Costetti che riteneva Martini «il miglior scultore della Mostra». Cfr. G. Costetti, *La Primaverile Fiorentina (II)* cit., p. 3.

⁷⁶ Cfr. R. Calzini, *La “Fiorentina Primaverile”* cit., p. 600; C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., p. 197; F. Paolieri, *Alla “Primaverile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici* cit.; A. Soffici, *Pittori e scultori della “Primaverile”* cit.

⁷⁷ G. Costetti, *La Primaverile Fiorentina (II)* cit., p. 3.

⁷⁸ M. Sarfatti, *La “Primaverile” a Firenze. Scultura e scultori* cit.

assimilatore che si conosca»⁷⁹, Martini riprendeva dalle sculture della decadenza romana fino a quelle del Quattrocento, in particolare di Laurana e Donatello. Nonostante le critiche, non mancarono manifestazioni di consenso per alcune delle sculture esposte da Martini: *Le stelle*, in particolare, fu apprezzata da Paolieri e Scarpa⁸⁰, il *Pastore* da Pavolini⁸¹, mentre la Sarfatti trovò nella *Pulzella di Orléans* e nel *Ritratto di mia madre* «speranze ed auspici favorevolissimi»⁸².

Negativa era anche l'accoglienza di Ojetti, che, sebbene dal dopoguerra avesse apprezzato la nuova fase di ricerca dello scultore, interpretata come debitrice dello «spirito romanico»⁸³, manifestava adesso, con quello che si è scoperto essere un vero e proprio atto critico⁸⁴, ovvero l'omissione del nome di Martini dalla recensione della

⁷⁹ C.E. Oppo, *All'Esposizione "Primaverile" di Firenze. Valori Plastici* cit. Il commento di Oppo a Martini è stato preso in considerazione per la prima volta da Flavio Fergonzi, che ne ha fatto un punto determinante per ripercorre la ricezione critica dello scultore e le modalità del suo lavoro. Cfr. F. Fergonzi, «*L'uomo più assimilatore che si conosca*». *Un rapido percorso su Martini e l'uso delle fonti scultoree*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline-Museo della Permanente, 5 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007), a cura di F. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano-Ginevra 2006, pp. 69-79, poi ampliato e con il titolo «*L'uomo più assimilatore che si conosca*». *Martini e l'uso delle fonti visive*, in Id., *Filologia del 900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013, pp. 217-260.

⁸⁰ Cfr. F. Paolieri, *La Scultura alla "Primaverile Fiorentina"* cit.; P. Scarpa, *Le nostre esposizioni d'arte. I giovani alla Fiorentina primaverile* cit.

⁸¹ Cfr. C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., p. 197.

⁸² M. Sarfatti, *La "Primaverile" a Firenze. Scultura e scultori* cit.

⁸³ L'interesse di Ojetti per il lavoro di Martini era avvenuto nel 1919, quando, recensendo la mostra veneziana di Ca' Pesaro, il critico aveva speso parole di approvazione per il tono «romanico» della perduta scultura *Monaca* dell'autore. Per il periodo che qui si tratta, la prima metà degli anni Venti, sono almeno due gli episodi in cui Ojetti si impegnò per Martini: nel 1921, allorché il critico propose, senza successo, lo scultore per la XIII Biennale di Venezia, e nel 1925, quando Ojetti pubblicò su «Dedalo» un breve ma significativo commento di apprezzamento per il monumento ai Caduti di Vado Ligure. Cfr. U. Ojetti, *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, in «Corriere della Sera», 14 agosto 1919, p. 4; Lettera di A. Martini a U. Ojetti, Vado, [agosto] 1921; in *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. de Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano 1992, p. 84; e Anonimo [ma U. Ojetti], *Commenti: A Vado Ligure*, in «Dedalo», VI, vol. I, 1925-1926, pp. 270-272. Per un quadro generale sul complesso rapporto tra Ojetti e Martini si vedano: F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche nella terracotta nei primi anni Trenta*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, serie III, XVI, 3, 1986, pp. 895-930; e Id., *Storia e fonti del Figliuolo prodigo di Arturo Martini*, ivi, XX, 2-3, 1990, pp. 603-646; e G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., in particolare pp. 214, 225.

⁸⁴ Gli eventi intorno a questo episodio sono stati ricostruiti grazie a due missive inedite (un foglietto manoscritto, da noi identificato come una bozza di lettera di Martini a Ojetti, e una lettera di risposta del critico), ritrovate rispettivamente nel Fondo Valori Plastici a Roma, e nel Fondo Valori Plastici a Fiesole. Secondo quanto si è potuto ricostruire, Martini, avendo notato che Ojetti non aveva ricordato il suo lavoro nella recensione della «Fiorentina Primaverile» pubblicata sul «Corriere della Sera» l'8 aprile, e sentendosi perciò «molto danneggiato», sollecitò il critico a «riparare», invitandolo a rivedere la sua opera in mostra e a scriverne. Ojetti, da parte sua, infastidito dal tono un po' altezzoso dello scultore, che si era addirittura firmato «a nome di tutti», rispondeva prontamente, ma fermamente a Martini affermando che se non aveva parlato delle sue opere ciò derivava dal fatto che non le aveva apprezzate e che si sarebbe riservato in altra sede di spiegare diffusamente il motivo. Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.; foglietto [ma bozza di lettera] di A. Martini ad anonimo [ma U. Ojetti], s.d. [ma post 8 aprile 1922], manoscritto, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 3: Personaggi, UA 119: Martini Arturo, Sottofascicolo 2: Documentazione varia, doc. 3; lettera di U. Ojetti ad A. Martini, 10 aprile 1922, Fondazione Primo Conti, Fiesole, Fondo

mostra, il suo disappunto per le sculture recenti dell'autore, probabilmente perché presentavano una maggiore stilizzazione delle forme.

Se le opere più datate di Carrà e de Chirico risultarono particolarmente criticate, al tempo stesso, però, una parte dei recensori giudicò positivamente gli ultimi lavori dei due artisti. In queste opere, infatti, Carrà, ma soprattutto de Chirico, parvero alla critica aver abbandonato le “speculazioni” metafisiche, per ritornare alla visione diretta della natura, in continuità con la tradizione. Indicativa in tal senso era la posizione di Ardengo Soffici che, nella già ricordata recensione pubblicata sul «Resto del Carlino» il 27 aprile, pur avendo indicato gli amici artisti del gruppo principale di «Valori Plastici», come i più interessanti della mostra⁸⁵, non aveva esitato a evidenziarne un grave difetto: la pericolosa tendenza al primitivismo e all'arcaismo. Nelle nuove opere di Carrà e de Chirico, però, lo scrittore rilevava con soddisfazione come proprio in queste tele i due artisti sembrassero aver superato il pericoloso orientamento primitivista, e aspirassero ormai verso un realismo «che è poi – aggiungeva – il realismo dei pittori e scultori (e poeti) greci, pompeiani, romani, di quelli del medioevo, della rinascenza; e, in una parola, di tutti i veri grandi artisti dei tempi moderni»⁸⁶.

Per quanto riguarda Carrà, sebbene non mancasse chi, come Calzini, ritenesse l'artista ormai «perduto», poiché ancora «diabolicamente legato alla chimera delle proprie teorie»⁸⁷, definiti da Somaré «tormenti programmatici»⁸⁸, vi fu tuttavia un ristretto numero di critici, tra cui Paolieri⁸⁹ e Margherita Sarfatti, i quali, in modo molto simile, lessero in alcune opere recenti esposte dall'artista in mostra⁹⁰, ovvero principalmente i due piccoli paesaggi, a cui la Sarfatti aggiunse il *Pino sul mare* – nel catalogo indicato, come si è detto, con il titolo *La casa del pescatore* –, l'inizio della

“Valori Plastici”, Corrispondenza 31, doc. 2.

⁸⁵ A. Soffici, *Pittori e scultori della “Primaverile”* cit.: «E noi possiamo vedere come in ogni loro opera niente sia abbandonato al caso dell'improvvisazione, nulla trascurato affinché la costruzione e la composizione del quadro (o della statua) raggiunga la massima solidità ed unità».

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ R. Calzini, *La “Fiorentina Primaverile”* cit., p. 598.

⁸⁸ Simile a quella di Calzini era anche la lettura di Carrà proposta da Somaré nella sua recensione. Cfr. E. Somaré, *Note sulla Primaverile Fiorentina* cit., p. 292.

⁸⁹ Cfr. F. Paolieri, *Alla “Primaverile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici* cit.: «Ma ci pare che il Carrà si diverta a ingannare se stesso con le più astruse prove metafisiche, mentre in realtà egli è un “pittore” e lo dimostra in due “paesaggi”, nei quali il senso della natura si rivela facilmente ai non profani, anche se mascherato dalla stilizzazione volutamente arcaica».

⁹⁰ È da segnalare che non tutti i recensori preferivano le opere più recenti di Carrà. Infatti, per esempio, Pavolini e Oppo ritenevano queste opere pittoricamente trascurate e meno espressive rispetto a quelle più datate. Cfr. C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., pp. 193-194; e C.E. Oppo, *All'Esposizione “Primaverile” di Firenze. Valori Plastici* cit.

liberazione di Carrà dalle «astruse metafisicherie»⁹¹, in favore di un più diretto e sincero contatto con la natura. Inoltre la Sarfatti si spinse a esaminare alcuni dettagli di un paesaggio marino, identificabile con il *Pino sul mare*, che intese interpretare come particolari naturalistici: «un mare che è veramente “mare”», reso però attraverso il filtro della sintesi delle idee⁹². In questo modo alla Sarfatti non dispiaceva se «l'albero vicino alla casetta sulla spiaggia, è ancora un alberello stilizzato ritondo arcaico». Ciò che contava per lei era che «con quel cielo e con quel mare Carrà si era liberato»⁹³.

Decisamente maggiori, seppur con qualche significativa eccezione⁹⁴, furono, invece, i critici che intesero leggere nelle numerose opere recenti, appartenenti ai cosiddetti periodi “classico” e “romantico”, presentate da de Chirico in mostra, i segni tangibili del progressivo abbandono della pittura metafisica per un “sincero” ritorno a una figurazione più aderente alla natura e alla tradizione.

Esemplare di questo atteggiamento fu la recensione di Ojetti sul «Corriere della Sera», che sarebbe stata apprezzata dallo stesso pittore⁹⁵. Il critico considerava l'esposizione di de Chirico come la più significativa dimostrazione del superamento e dell'inattualità di certe posizioni d'avanguardia. Scriveva infatti Ojetti: «Cubismo, futurismo, pittura metafisica. Roba vecchia d'un secolo o solo di cinque anni?»⁹⁶. E aggiungeva a riguardo:

⁹¹ M. Sarfatti, *La “Primaverile” Fiorentina. Alcuni quadri* cit.

⁹² *Ibid.*: «Questo mare non è una qualsiasi marina, ma il montimento del glauco oceano, con la forza incoercibile e la profondità dell'elemento liquido».

⁹³ *Ibid.* Come ha recentemente dimostrato Federica Rovati, che ha rintracciato nel *Pino sul mare* varie fonti visive (Giotto per l'impostazione generale, ma anche Seurat e il primitivismo di Rousseau), l'interpretazione del dipinto proposta dalla Sarfatti, che lo intendeva come una sorta di paesaggio colto dal vero, è da ritenere senza dubbio forzata, se non addirittura erronea. Cfr. F. Rovati, «*Pittura senza aggettivi*»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «*Valori Plastici*», in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Ferrara 2015, pp. 143-151, p. 149.

⁹⁴ L'idea che la ripresa dell'arte antica proposta da de Chirico nelle sue opere recenti fosse mossa solo da un intento “intellettualistico”, “teorico”, e quindi “insincero”, animava la già ricordata recensione di Biancale, e quelle di Somaré e Roberto Papini. Cfr. M. Biancale, *L'inaugurazione della “Primaverile fiorentina”* cit.; E. Somaré, *Note sulla Primaverile Fiorentina* cit., p. 294; R. Papini, *Artisti d'oggi alla Primaverile fiorentina*, in «*Il Mondo*», 30 aprile 1922, p. 3.

⁹⁵ Come è già stato reso noto da chi scrive nel 2011, poche settimane dopo la chiusura della “*Fiorentina Primaverile*”, de Chirico scrisse a Ojetti una lettera in cui, oltre a ringraziarlo per la sua recensione, chiedeva al critico di fargli presente qualche collezionista che potesse essere interessato ai suoi lavori, e inoltre lo pregava di intercedere per lui presso qualche rivista o giornale, in cui avrebbe potuto pubblicare i suoi scritti. La lettera, conservata presso il Fondo Ojetti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è pubblicata in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaverile (1922)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 159-208, pp. 207-208.

⁹⁶ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.

basterebbe in questa sala la mostra personale di de Chirico a segnare la volante velocità della suddetta reazione. 1917: quadri fatti di regoli, di squadre, di scatole, di paraventi, di fantocci senza testa, composti con figure geometriche come dimostrazioni sulla lavagna di problemi euclidei. 1920: un autoritratto tenebroso, d'una pittura un po' pesta, ma ben disegnato e ben costruito; due meloni resi, ruga per ruga, con bell'evidenza e volume. 1922: altro autoritratto scritto, inciso, pelo per pelo, poro per poro, quattrocento o quasi; e un "Paesaggio romano" con due palazzi classici, d'invenzione e, dietro a loro, una roccia con una gran chioma di cupo verde che par tolta da un quadro di Boecklin. Corse lunghe un secolo o due, compiute in un anno. Conversioni a colpi di miracolo, non evoluzioni. E c'è, alla fine, da rallegrarsene perché de Chirico è un pittore che ormai conosce e rispetta il suo mestiere come pochi altri "giovani".⁹⁷

Ogetti, quindi, distingueva, anche se ancora con qualche esitazione, la posizione del pittore dal resto del gruppo, tanto da domandarsi: «Ma il gruppo dei cari colleghi in ribellione che ha più da fare con lui?»⁹⁸.

La stessa linea di Ogetti era condivisa, in ambito fiorentino, da Nello Tarchiani, il quale, nella sua recensione sul «Marzocco», distingueva nettamente le «ricomposizioni» metafisiche di de Chirico, dai suoi «curiosi ma decisi ritorni al Giambellino e al Mantegna, al Lotto e all'Holbein, all'arte classica». E aggiungeva con sospetto: «E li chiamo ritorni; ma si potrebbero chiamare imprestiti se ricerche ed esperienze non ci avessero ormai abituato a non meravigliarci di niente»⁹⁹.

In ben due recensioni della mostra, pubblicate entrambe su «La Nazione», invece, Ferdinando Paolieri si soffermava su de Chirico. Nella prima, intitolata *Compositori di quadri*, egli si augurava che l'artista "guarisse" definitivamente da quello che definiva il «malore metafisico»¹⁰⁰. In tal modo, secondo il critico, egli avrebbe potuto comporre «grandi quadri densi di figure quali vorrà o saprà suscitare il suo estro», «cose pittoricamente importanti come qui dimostra di saper fare coi suoi due autoritratti discutibili quanto volete come teoria, ma non come sapienza di tecnica»¹⁰¹. Anche nel secondo articolo, dedicato ai *Pittori e scultori metafisici*,

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ N. Tarchiani, *Pittura d'oggi alla Primavera fiorentina*, in «Il Marzocco», XXVII, 16, 16 aprile 1922, pp. 2-3, p. 2. Curiosamente nessun accenno al pittore, e nemmeno agli altri membri che esponevano con il gruppo di «Valori Plastici», a esclusione di Spadini, è presente nella recensione della mostra pubblicata da Tarchiani su «Emporium». Cfr. Id., *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit.

¹⁰⁰ F. Paolieri, *Alla Mostra Primavera Fiorentina. Compositori di quadri* cit.

¹⁰¹ *Ibid.*

Paolieri dimostrava di preferire le ultime opere del pittore, dove era evidente, a suo avviso, lo «studio amoroso dei grandi maestri»¹⁰², tra cui in particolare Mantegna, ma anche una maggior limpidezza che lo distingueva dagli altri artisti di «Valori Plastici».

Anche Raffaele Calzini, su «L'Illustrazione Italiana», differenziava de Chirico dal resto degli artisti di «Valori Plastici». «De Chirico – commentava il critico – merita una parola a sé: il suo passaggio dal fantastico metafisico al realistico duro e preciso di reminiscenza quattrocentesca palesano una conversione progressiva»¹⁰³. E affermava ancora: «ma non stupiremmo se, diradandosi la nebbia, egli si delineasse veramente come il più forte e il più significativo della giovane schiera»¹⁰⁴.

Il cambiamento stilistico di de Chirico era notato con soddisfazione anche da Margherita Sarfatti, che sul «Popolo d'Italia» descriveva l'artista come «sempre men letterato di magre teorie e sempre più pittore di robusta consistente pittura»¹⁰⁵. Nel suo lavoro la Sarfatti notava qualità cinquecentesche come «il segno largo, la composizione a linee sinuose ed unitarie, e, soprattutto, l'armonia calda intensa succosa del colore»¹⁰⁶. E concludeva anche lei con una previsione:

Quando il De Chirico avrà acquistato anche la scienza dei toni, che fu la forza dei tardi cinquecentisti, e quando le sue scene di architettura e di paesaggio, limpidamente italiane gli appariranno animate di troppe eloquenze implicite, per appiccicarvi, come fa ora, l'esteriorità delle figurazioni simboliche alla Böcklin, allora dipingerà non solo con la nobile fatica, ma con la gioia vittoriosa del maestro.¹⁰⁷

Anche sui quotidiani romani i critici separavano nettamente la fase metafisica di de Chirico dalla sua ultima produzione artistica. Antonio Maraini – nell'articolo già ricordato sulla «Tribuna» – affermava che, nonostante non avesse mai condiviso le teorie metafisiche, riteneva de Chirico l'unico «fra tanti astemi teorizzatori di valori puri», che «colorisse il suo bicchiere con un goccio di vino, che riscaldasse la sua cerebralità con il fervore dei sensi»¹⁰⁸. A suo avviso, quindi, egli era un artista “romantico”, lontano dalle ricerche moderne, e più vicino, semmai, a pittori

¹⁰² Id., *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici* cit.

¹⁰³ R. Calzini, *La "Fiorentina Primaverile"* cit., p. 598.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri* cit.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ A. Maraini, *All'Esposizione fiorentina primaverile. "I Valori Plastici"* cit.

ottocenteschi come Dante Gabriel Rossetti, Gustave Moreau e Arnold Böcklin.

Assai interessante era inoltre la recensione che Cipriano Efisio Oppo, che, pur esponendo alla “Fiorentina Primavera” con il gruppo di «Valori Plastici», dichiarava di essere stato fin dal principio «un leale avversario di quella specie di pittura che va sotto il nome di pittura “metafisica”», nata, a suo avviso, solo dallo «sfrenato desiderio dell'originalità» e dalla «smania di brevettare le credute scoperte»¹⁰⁹. Secondo il critico-pittore, quindi, anche le riprese dall'antico di de Chirico, particolarmente evidenti nelle opere recenti, erano dettate da intenti “intellettuali”; ciò nonostante Oppo riconosceva negli autoritratti e nelle nature morte esposte dall'artista una maggior libertà di fronte alla natura:

Eppure negli autoritratti De Chirico arriva a vincere la verniciata freddezza dei suoi cieli di smeraldo e a far vivere certe occhiate intense, severe e orgogliose; in alcune nature morte riesce a mantenere un poco di contatto meno indiretto con il vero.¹¹⁰

2. Una questione critica: la proposta di acquisto della Vittoria di Arrigo Minerbi.

La “Fiorentina Primavera” presentava molte occasioni di dibattito e, in alcuni casi, di polemica, non solo tra i critici, ma anche tra gli artisti presenti in mostra.

Tra le varie vicende accadute durante la manifestazione, riportate spesso nelle cronache dei quotidiani¹¹¹, una delle più significative riguardava l'accesa controversia sollevatasi tra gli artisti a seguito dell'annuncio di una sottoscrizione pubblica per l'acquisto della *Vittoria*, una delle più significative sculture in marmo esposte nella sala personale di Arrigo Minerbi. Era stato il sindaco di Firenze, Antonio Garbasso, a proporre l'iniziativa appena pochi giorni dopo l'inaugurazione della mostra. Il 12 aprile, infatti, in una lettera inviata ai quotidiani fiorentini «La Nazione» e «Il Nuovo Giornale», il sindaco descriveva con commozione la scena a cui aveva assistito all'esposizione. Da due giorni i cittadini di Firenze continuavano a tributare spontaneamente omaggi floreali alla «michelangiolesca»¹¹² opera di Minerbi, in

¹⁰⁹ C.E. Oppo, *All'Esposizione “Primavera” di Firenze. Valori Plastici* cit.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ In una di queste cronache si riportava la notizia di una zuffa, avvenuta durante l'inaugurazione della mostra, tra i pittori Costetti e Chini. Costetti, infatti, si era lamentato veemente con Chini per l'esposizione delle sue opere. Cfr. P. Scarpa, *Un'altra “Biennale” d'arte. La Primavera Fiorentina*, in «Il Messaggero», 9 aprile 1922, p. 3.

¹¹² *Una bella proposta del Sindaco*, in «La Nazione», 12 aprile 1922, p. 4. La stessa lettera fu

segno di ammirazione per la statua, che intendeva celebrare lo sforzo compiuto dall'esercito italiano, durante la Prima guerra mondiale, allorché, dopo la disfatta di Caporetto, riuscì a bloccare sul Piave le forze austriache, preparando così la controffensiva per la vittoria finale¹¹³.

Il sindaco, quindi, suggeriva di indire una sottoscrizione per l'acquisto del marmo, per il quale lui stesso si impegnava a versare la somma di cinquecento lire, e proponeva di collocarlo addirittura in un luogo altamente simbolico per la città quale Palazzo Vecchio. Scriveva nella lettera: «e lo porremo in Palazzo Vecchio, come nel quattrocento la Signoria vi pose il David di Donatello e quello del Verrocchio, simboli anch'essi di vittoria»¹¹⁴.

Il giorno seguente un gruppo di intellettuali e di artisti coordinati da Raffaello Franchi, tra cui figuravano anche Giorgio Castelfranco, Ottone Rosai, Achille Lega, Libero Andreotti, Oscar Ghiglia, Primo Conti, Lorenzo Viani, e due artisti di «Valori Plastici», ovvero Arturo Martini e Giorgio de Chirico, scriveva una lettera di protesta ai direttori dei due giornali¹¹⁵. I firmatari, a cui si aggiunsero ben presto altre personalità importanti della cultura fiorentina, tra cui Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi, Mario Tinti¹¹⁶, contestavano al sindaco in primo luogo le

pubblicata anche su «Il Nuovo Giornale», ma con il titolo *La "Vittoria" del Minerbi. La proposta del Sindaco per una sottoscrizione popolare*.

¹¹³ L'opera, chiamata anche *Vittoria del Piave*, fu ideata da Minerbi nel novembre del 1917, in concomitanza con gli episodi della Prima guerra mondiale. In origine si trattava di una figura intera, un nudo femminile, colta dall'artista nel tentativo di spiegare le ali per volare, nonostante l'impedimento dovuto alle catene alle caviglie. Questo primo bozzetto fu distrutto nel 1918 dall'artista, il quale ne salvò solo un frammento, la testa e l'ala, esposto per la prima volta, in una versione marmorea, alla personale milanese presso la Galleria Pesaro nel 1919, tre anni dopo, in un'altra traduzione, alla "Fiorentina Primavera", e infine nel 1924 alla Biennale di Venezia. Il primo esemplare in bronzo della figura intera fu posto, come monumento ai caduti, a Cuggiono nel 1923; mentre un'altra versione bronzea fu collocata a Ferrara nella torre a lato del Palazzo Estense nel 1928. Un altro esemplare in bronzo, infine, fu offerto, nel 1935, dal Comune di Milano a Gabriele D'Annunzio, che lo conservò presso il Vittoriale. Cfr. F. Michelacci, *Lo scultore Arrigo Minerbi (1881-1960)*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, anno 2007, relatore C. Del Bravo.

¹¹⁴ *Una bella proposta del Sindaco* cit.

¹¹⁵ Nella lettera, pubblicata su «La Nazione» il 13 aprile, e su «Il Nuovo Giornale», il 12 aprile, di seguito alla lettera del sindaco, figuravano i seguenti firmatari: Raffaello Franchi, Ottone Rosai, Primo Benaglia, Neri Nannetti, Achille Lega, Angelo Nosei, Lorenzo Viani, Mario Galli, Enrico Checcucci, Ermanno Fanfani, Virgilio Botti, Aldo Gonnelli, Piero Gigli, Enrico Vallecchi, Fernando Agnoletti, A. Salvini, Libero Andreotti, Raffaello Romanelli, Arturo Martini, Giorgio de Chirico, Sandro Volta, Giorgio Castelfranco, Ugo Bianchini, Angiolo Vannetti, Primo Conti, Oscar Ghiglia, Roberto Papi, Remo Chiti, Renato Zavataro. Cfr. *Pareri discordi alla proposta del Sindaco intorno alla "Vittoria" del Minerbi*, in «La Nazione», 13 aprile 1922, p. 4; *Una lettera di un gruppo di artisti*, in «Il Nuovo Giornale», 12 aprile 1922.

¹¹⁶ In una lettera di Raffaello Franchi pubblicata su «Il Nuovo Giornale» il 15 aprile, erano elencati i seguenti nuovi firmatari: Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi, Odoardo Campa, Alfredo Mori, Francesco Chiappelli, Romeo Costetti, Adolfo Franci, Aniceto del Massa, Arrigo Levasti, Filli Levasti, Mario Tinti, ing. Gastone Fiori, Giglio Rostan, Vittore Sartorelli, Nicola Lisi, Ugo Barni. Cfr. *Il dibattito per la "Vittoria" del Minerbi. Pro e contro la proposta del Sindaco-Il*

modalità della scelta – compiuta sull'onda dell'emozione e soprattutto senza nominare un'apposita commissione di esperti d'arte –, ma anche la qualità artistica dell'opera di Minerbi, e il raffronto che egli aveva compiuto tra la scultura e le opere di Donatello e Verrocchio. E domandavano a Garbasso: «Una proposta come la sua esige la supposizione di un giudizio: è sicuro, il primo cittadino di Firenze, dell'intrinseco valore della statua, o se n'è persuaso da un gettito di fiori e di rettorica?»¹¹⁷.

Intorno alla “questione” della *Vittoria* di Minerbi, quindi, l'ambiente artistico fiorentino e nazionale, ma anche più in generale l'opinione pubblica, si trovò schierata su due fronti contrapposti: chi era favorevole all'iniziativa proposta dal sindaco, e chi invece era contrario. Leggendo i nomi delle personalità che presero parte al dibattito, o semplicemente appoggiarono l'uno o l'altro schieramento, si può notare che tra le fila dei favorevoli erano presenti, generalmente, artisti e intellettuali più maturi, facenti parte delle istituzioni ufficiali, e spesso di ambito tradizionalista. Non è un caso, infatti, che tra i principali promotori della sottoscrizione in favore della scultura, vi furono da subito i soci della cittadina Società “Leonardo da Vinci”, tra i cui membri figuravano intellettuali come Ugo Ojetti, Arturo Jahn Rusconi ed Ermenegildo Pistelli, e artisti di formazione ottocentesca come Vittorio Corcos, Luigi Gioli, Alberto Zardo, Ruggero Panerai¹¹⁸.

Tra i contrari all'iniziativa, invece, facevano parte, come si è visto, per lo più artisti e intellettuali più giovani, interessati a un linguaggio artistico più innovativo e di ricerca. A loro avviso, quindi, la *Vittoria* di Minerbi, che si distingueva per caratteristiche formali e contenutistiche da loro non più ritenute attuali, come la levigatezza delle superfici, le forme di matrice ottocentesca, e il contenuto simbolicamente patriottico, non poteva rappresentare altro che un'opera accademica e per di più banalmente retorica.

nostro referendum, in «Il Nuovo Giornale», 15 aprile 1922.

¹¹⁷ *Pareri discordi alla proposta del Sindaco intorno alla “Vittoria” del Minerbi* cit.

¹¹⁸ La Società “Leonardo da Vinci” fu fondata a Firenze nel 1902, sul modello dei clubs anglosassoni, da alcuni intellettuali, tra cui Angiolo Orvieto, Guido Biagi e Giulio Fano, con lo scopo di creare un luogo di incontro tra le personalità di cultura della città, distinguendosi anche per un'importante attività espositiva, curata principalmente da Ojetti. Per un breve inquadramento della società nell'ambito delle esposizioni a Firenze tra i primi decenni del Novecento, cfr. *Arte moderna a Firenze. Cataloghi di Esposizioni, 1900-1930*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 aprile-6 novembre 1988), a cura di A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 1988, p. 13. Per il contributo di Ojetti all'organizzazione delle mostre presso la società, si veda N. Maggi, *Ugo Ojetti e il bianco e nero: quattro esposizioni fiorentine (1910-1914)*, in «Arte musica spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università degli studi di Firenze, V, 2004, pp. 251-274. Infine per una storia aneddotica della società si rimanda ad A. Orvieto, *Storia e cronaca della “Leonardo”*, a cura di N. Maggi, con un testo di C. Del Vivo, Firenze 2007.

Questo aspetto tradizionalista e conservatore della scultura di Minerbi sarebbe stato evidenziato anche da alcuni critici nelle recensioni della “Fiorentina Primavera”¹¹⁹. Tra questi, in particolare, è assai significativa la posizione di Calzini, il quale addirittura riconobbe Minerbi, contrapposto ad Andreotti, come uno dei due più significativi scultori della “Fiorentina Primavera” con cui identificare le principali, e opposte, tendenze plastiche contemporanee in Italia: «Andreotti più artista e Minerbi più tradizionale»¹²⁰. Di queste contrapposte tendenze, Calzini dimostrava di preferire quella più sintetica e “sincera”, identificata con l'opera di Andreotti, rispetto a quella di Minerbi, che, nonostante un attraente virtuosismo, dal critico però giudicato «superficiale», non riusciva a fornire con la sua opera «un'intrinseca e profonda emozione»¹²¹.

Per tutto il mese di aprile, quindi, i giornali locali offrirono ampio spazio alla questione della *Vittoria* di Minerbi: da una parte riportando le notizie relative alla sottoscrizione in favore della scultura¹²², dall'altra pubblicando lettere e commenti polemici di varie personalità intorno all'iniziativa¹²³.

Ben presto però i firmatari della protesta passarono dalla contestazione delle modalità, a loro avviso arbitrarie, con cui il sindaco aveva scelto l'opera di Minerbi, all'attacco della scultura sotto il profilo propriamente artistico. L'occasione era fornita dal quotidiano «Il Nuovo Giornale» che, intuendo l'interesse che la questione della scultura di Minerbi destava nel pubblico, arrivò addirittura a promuovere un referendum sull'opera, su cui furono invitati a esprimere il proprio giudizio intellettuali, artisti ed esperti d'arte. All'appello risposero circa una trentina di persone da tutta Italia e dall'estero. L'esito fu netto: la maggioranza degli intervenuti, tra cui erano annoverate alcune delle più rappresentative personalità del mondo artistico del tempo, espresse un giudizio assai critico, e a tratti persino spietato e denigratorio, sull'opera di Minerbi, contribuendo così a far cadere l'iniziativa proposta dal sindaco.

Solo una sparuta parte di artisti e intellettuali, dal profilo però decisamente minore¹²⁴, si pronunciò pubblicamente in favore della scultura, mentre personalità

¹¹⁹ Si vedano almeno N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., pp. 288-289; e G. Costetti, *La Primavera Fiorentina (I)* cit., p. 2.

¹²⁰ R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 598.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Cfr. *I soci della “Leonardo” per la Vittoria del Minerbi*, in «La Nazione», 14 aprile 1922, p. 3; *Sottoscrizione per la “Vittoria del Minerbi”*, in «La Nazione», 20 aprile 1922, p. 4.

¹²³ Cfr. *Continua la polemica attorno alla “Vittoria” del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 13 aprile 1922; *La “Vittoria” di Minerbi. Attacchi e difese*, in «La Nazione», 25 aprile 1922, p. 4.

¹²⁴ È rilevante segnalare che, tra chi si espresse nel referendum in favore dell'opera, molti furono coloro che preferirono rimanere anonimi. Tra i firmatari si ricorda il pittore Giuseppe Rossi, presente

come Ojetti, Giachetti, Pavolini e Tarchiani che, nelle loro recensioni della “Fiorentina Primaverile”, avevano già espresso, o lo avrebbero fatto di lì a poco, il loro apprezzamento per il lavoro di Minerbi¹²⁵, preferirono non partecipare al referendum¹²⁶.

Tra i giudizi più duri, per lo più espressi in modo sintetico e tranciante, e soprattutto senza un'approfondita argomentazione critica, si ricordano quelli di artisti come Ardengo Soffici, Gino Severini, Giovanni Costetti, Ottone Rosai, Lucio Venna, o di critici quali Margherita Sarfatti, Raffaello Franchi, Aniceto del Massa, tutti concordi, sebbene con sfumature tra loro diverse, nel ritenere la scultura di Minerbi un'opera mediocre, se non addirittura del tutto priva di qualità artistiche¹²⁷. Sulla questione solo Margherita Sarfatti sarebbe tornata, seppur brevemente, in un testo più articolato quale la recensione della “Fiorentina Primaverile” dedicata agli scultori presenti in mostra. In quella occasione, oltre a ribadire il suo giudizio sull'opera di Minerbi, a suo avviso un esempio tipico del «dissidio tra le aspirazioni dell'uomo e le capacità espressive dell'artista»¹²⁸, la scrittrice affermava che sarebbe stato certamente più corretto se il sindaco di Firenze, al posto dell'opera di Minerbi, avesse proposto per Palazzo Vecchio una delle opere di Boncinelli – per lei, come si è detto, una delle più significative rivelazioni della mostra –, che per forza espressiva e

alla “Fiorentina Primaverile”.

¹²⁵ Cfr. U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile* cit.; Cip [C. Giachetti], *La prima Esposizione Nazionale d'Arte a Firenze: L'inaugurazione del nuovo palazzo alla presenza del Principe Ereditario*, in «Il Nuovo Giornale», 8 aprile 1922; C. Pavolini, *La Primaverile Fiorentina* cit., p. 197; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaverile di Belle Arti* cit., pp. 288-289.

¹²⁶ Gli articoli del «Nuovo Giornale» dove furono pubblicate, nell'aprile del 1922, le opinioni di varie personalità in merito al referendum, furono: *Il dibattito per la “Vittoria” del Minerbi. Pro e contro la proposta del Sindaco-Il nostro referendum*, 15 aprile; *Il nostro “referendum” sulla “Vittoria” del Minerbi*, 18 aprile; *La polemica attorno alla “Vittoria” dello scultore Minerbi*, 18 aprile (altra edizione); *Il nostro referendum sulla “Vittoria” del Minerbi*, 19 aprile; *Il nostro referendum sulla “Vittoria” del Minerbi*, 24 aprile; *Il nostro “referendum” per la “Vittoria” del Minerbi*, 26 aprile; *Il nostro “referendum” intorno alla “Vittoria” del Minerbi*, 27 aprile.

¹²⁷ Si vedano, come esempi, i giudizi negativi di Soffici e Severini, pubblicati rispettivamente il 19 aprile e il 24 aprile. Cfr. A. Soffici: «La Vittoria di Minerbi non ha di bello e di buono che il nome, ma questo dal punto di vista politico. Da quello dell'arte, è niente e non se ne può parlare»; e G. Severini: «Questa Vittoria del Minerbi non merita nemmeno di essere guardata, non solo da un pittore; ma anche da una parsona qualunque avente un po' di buon senso e appena appena un po' di cultura artistica. Metterla in Palazzo Vecchio è un disonore per i fiorentini». Cfr. *Il nostro referendum sulla “Vittoria” del Minerbi* (19 aprile) cit.; *Il nostro referendum sulla “Vittoria” del Minerbi* (24 aprile) cit.

¹²⁸ M. Sarfatti, *La “Primaverile” a Firenze. Scultura e scultori* cit. Simile era stato anche il giudizio espresso dalla Sarfatti per il referendum, e pubblicato quattro giorni prima su «Il Nuovo Giornale»: «[La Vittoria di Minerbi è] una scultura di grandi pretese e di scarsa efficacia, dove la volontà sforza, gonfia, anzi, enfaticamente, la materia, senza riuscire a plasmarla. Uno dei molti esempi di quella sproporzione tra le intenzioni dell'uomo e le capacità dell'artista, che rende la vita dell'arte intensamente tragica, e a cui taluni credono di rimediare facendo la voce grossa invece di dire la parola ferma». Cfr. *Il nostro referendum sulla “Vittoria” del Minerbi* (24 aprile) cit.

sincerità, sarebbe stato, a suo avviso, meritevole di stare accanto ai grandi nomi del Quattrocento toscano come Donatello e Verrocchio¹²⁹.

Le dure parole di critica espresse da più parti contro la *Vittoria*, provocarono un forte turbamento nell'animo di Minerbi, che, in quelle settimane di aprile, in due lettere inedite inviate all'amico critico Ojetti, confidava i suoi sentimenti di amarezza e impotenza per la situazione che si era venuta a creare¹³⁰, tanto da pentirsi di aver esposto alla "Fiorentina Primavera"¹³¹.

Alla polemica sulla *Vittoria* aveva preso parte, fin dal primo momento, anche Giorgio de Chirico, che, con un atteggiamento tra l'ironico e il divertito, aveva partecipato al referendum indetto dal «Nuovo Giornale», facendo pubblicare un suo commento sarcastico sul marmo di Minerbi, da lui definito come uno strano miscuglio tra le espressioni dell'attrice drammatica Lyda Borelli, le forme della scultura *Sviluppo dinamico d'una bottiglia nello spazio* di Boccioni e la materia di un lavoro di pasticceria¹³².

¹²⁹ Cfr. M. Sarfatti, *La "Primavera" a Firenze. Scultura e scultori* cit.

¹³⁰ Cfr. Lettera di A. Minerbi a U. Ojetti, Milano 22 aprile 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Minerbi Arrigo: «[...] Io penso che, a parte la volgarità, quei signori della protesta hanno ragione. Io penso che la mia "Vittoria" sarebbe molto molto a disagio tra i Grandissimi del Bargello. E penso che se, nella migliore delle ipotesi, il Sindaco vincerà la partita, io perderò la mia pace, la mia pace interiore, quella della mia coscienza d'artista. / Se mi avessero dato il tempo di parlare, di dire... Ma niente! Un bel giorno mi inviano un pacco di giornali e vi trovo la lettera del Sindaco, la protesta, la controprotesta ecc. / Che devo fare? Avrei potuto rispondere e dire con sincerità il mio parere solo nel caso che la proposta del Sindaco mi fosse giunta sola, e non legata ormai alla gazzarra volgarissima. Se, anche la protesta fosse stata scritta in altro modo, avrei pregato il Sindaco di non insistere. Ma quando l'ho sentito così violentemente attaccato, gli ho dato senz'altro la solidarietà del mio silenzio. / Ed ora, mi dica Lei Ojetti, Lei che ha sottoscritto così come io ho taciuto, per amicizia, Lei che nei riguardi della mia "Vittoria" la pensa certo come me, quel che debbo fare. / Essa non è un'opera frammentaria, come molti credono, ma un frammento di una statua intera alla quale lavoro da anni. Io non so quel che essa valga, ma so che nel prossimo Giugno manderò in fonderia il modello in gesso. / Tutta questa gazzarra mi turba, nuoce alla mia assidua fatica. / Vorrei che la smettessero, che mi lasciassero tranquillo. Se c'è un uomo non adatto a questa reclame antipatica, sono io. / Questa parodia del Referendum, nel quale trova posto il giurista, il negoziante di quadri, l'amatore, ecc., cos'è, cosa rappresenta, che fine si propone? Se io avessi per caso 100 voti favorevoli e 50 contrari, la mia "Vittoria" enterebbe mio malgrado al Bargello? Tra gli urli dei dissidenti? / Mi dica Lei Ojetti, e mi dica il buon Trentacoste quel che debbo fare. Io vorrei non aver esposto a Firenze! [...]».

¹³¹ Cfr. Lettera di A. Minerbi a U. Ojetti, 29 aprile 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Minerbi Arrigo: «[...] Anche a me il silenzio di Benelli, è oltremodo penoso, e incomprensibile. / Egli ha lasciato coprire di fango me e le cose mie, e le cose mie, senza una parola... / Ho proprio la sensazione di aver mandato le mie opere non già alla Fiorentina Primavera, ma alla Fiera dell'Impruneta o allo "sdrucchiolo di San Lorenzo". E forse offendo l'uno e l'altro, che certo anche i villani e i fiaccherai sanno rispettare l'ospite. [...]».

¹³² *Il nostro "referendum" sulla "Vittoria" del Minerbi* (18 aprile) cit.: «L'impressione principale che si riceve guardando la "Vittoria" del Minerbi è quella d'un sentimentalismo di cattiva lega, in cui interviene l'eroismo bolso di certe visioni di dolore cinematografico e lyda-borelliano, certi particolari poi, come l'ala, rammentano, felice combinazione, gli sviluppi dinamici d'una bottiglia nello spazio del compianto Boccioni. La materia poi fa pensare alle mandorle e noci pestate e plasmate col miele,

Secondo quanto Calzini sembrava alludere nella sua già ricordata recensione della mostra, la polemica sulla scultura di Minerbi avrebbe avuto qualche collegamento con un altro avvenimento accaduto alla “Fiorentina Primavera” negli stessi giorni, ovvero lo sfregio del *Ritratto dell'artista colla madre* di Giorgio de Chirico¹³³.

Lo sfregio, la decurtazione tramite una lama dell'occhio sinistro dell'autoritratto del pittore, era avvenuto, secondo le cronache dei quotidiani locali, la sera del 17 aprile¹³⁴. La notizia si diffuse presto sui quotidiani nazionali¹³⁵, e divenne addirittura fonte d'ispirazione per commenti ironici, come quello di Bragaglia¹³⁶, e per il noto racconto di atmosfera magica di Massimo Bontempelli, intitolato *La vita rosea: il ritratto violato*, pubblicato su «Il Mondo» il 20 aprile, testo in cui lo scrittore arrivava a interpretare il gesto come un “delitto passionale” compiuto da «mano femminile»¹³⁷.

Il 18 aprile, lo stesso giorno in cui appariva sul «Nuovo Giornale» il giudizio di de Chirico sulla *Vittoria* di Minerbi, sulla «Nazione» veniva pubblicata un'amara lettera del pittore, che denunciava lo spiacevole accaduto. Il rammarico di de Chirico proveniva non soltanto dall'oltraggio e dal danno ricevuto, ma anche dal significato che questo gesto esprimeva, ovvero una totale incomprensione della sua pittura da parte del pubblico italiano¹³⁸.

opera di pazienti e doviziosi pasticciere [sic]». Il giudizio di de Chirico sull'opera di Minerbi era già stato riportato in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)* cit., p. 168.

¹³³ R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera”* cit., p. 601: «Uno dei giorni scorsi me ne andavo lungo l'Arno reduce da uno di quei cenacoli dove citano i motti de' semidei fiorentini, da Giovanni Papini ad Ardengo Soffici, da Ogetti a Sem Benelli, e dove si prendon parti e atteggiamenti di fazione per Minerbi o Andreotti e ove si parla di “punizione punitiva” in rappresaglia ad un supposto sfregio a un quadro di De Chirico...»

¹³⁴ Cfr. *Un quadro di G. De Chirico sfregiato all'Esposizione “Primavera”*, in «La Nazione», 18 aprile 1922, p. 4; *Un brutale sfregio a un quadro di Giorgio De Chirico alla “Fiorentina Primavera”*, in «Il Nuovo Giornale», 18 aprile 1922.

¹³⁵ Cfr. *Un quadro sfregiato alla Primavera Fiorentina*, in «Il Tempo», 19 aprile 1922, p. 3; *Uno sfregio alla “Primavera”*, in «Il Giornale d'Italia», 19 aprile 1922, p. 3; *Un quadro di de Chirico sfregiato all'Esposizione Fiorentina*, in «La Tribuna», 20 aprile 1922.

¹³⁶ A.G. Bragaglia, *I misteri della Cabala*, in «Cronache d'attualità», VI, giugno-ottobre 1922, pp. 75-77.

¹³⁷ M. Bontempelli, *La vita rosea: il ritratto violato*, in «Il Mondo», 20 aprile 1922, p. 3. Potrebbe essere plausibile che, nell'alludere alla “mano femminile”, Bontempelli pensasse ad Antonia Bolognesi, la giovane ferrarese – figura recentemente portata alla luce – con cui de Chirico intrecciò un'intensa relazione sentimentale dall'autunno 1917 alla fine del 1919, e che continuò a cercare il pittore con assiduità almeno fino alla metà degli anni Venti. Recente è anche la pubblicazione del carteggio intercorso tra Antonia Bolognesi e Giorgio de Chirico, cfr. E. Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese. Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, s.l. 2015.

¹³⁸ *Un quadro di G. De Chirico sfregiato all'Esposizione “Primavera”* cit.: «L'atto malvagio e cretino per cui un isterico e invidioso imbecille ha deturpato una delle più importanti pitture che espongono alla “Primavera”, spingendo la sua piccola malvagità di uomo-femmina e d'impotente idrofobo al punto di cancellare con un temperino, o altro arnese, l'occhio sinistro del mio autoritratto, più che adontarmi mi accora. / Mi accora perché penso che da dieci anni che espongono in Europa, è proprio nel mio paese che un fatto simile mi è capitato per la prima volta. Proprio in questa Italia ove

3. Le vendite alla “Fiorentina Primaveraile”: gli acquisti pubblici e privati.

Nonostante alcuni inconvenienti, come lo sfregio del già ricordato dipinto di de Chirico, e un furto di un piccolo dipinto di Silvestro Lega¹³⁹, la “Fiorentina Primaveraile” si sarebbe chiusa con un successo di pubblico, ma anche di vendite. Quest'ultimo aspetto è confermato principalmente dalla stampa locale, tra cui in particolare da due articoli, entrambi pubblicati il 18 luglio 1922, rispettivamente su «La Nazione» e «Il Nuovo Giornale», e alludenti nel titolo al «successo» della mostra¹⁴⁰. Nei due casi si tratta di un sorta di bilancio dell'esposizione, diffuso ufficialmente dal Consiglio della Società delle Belle Arti, in cui si evidenziava come la “Fiorentina Primaveraile” si apprestasse a chiudere senza passività, ma anzi con qualche utile – caratteristica rara per le mostre –, dovuto soprattutto alla vendita delle opere¹⁴¹, di cui si fornivano i dati, senza specificare però gli artisti: trentasette risultavano le sculture vendute, cinquantatré i dipinti, trentanove i disegni e le incisioni, trentotto gli oggetti di arte applicata¹⁴².

Oggi purtroppo non è possibile ricostruire con precisione quante e quali opere furono vendute alla mostra, poiché mancano dall'archivio della Società delle Belle Arti i libri contabili dell'esposizione e il registro delle vendite. Si tratta di un aspetto già rilevato poco dopo la chiusura della mostra, quando il consiglio della società, dopo aver evidenziato alcune scorrettezze riguardanti gli incassi dell'esposizione, fu costretto ad aprire un'inchiesta interna, che coinvolse anche lo stesso Benelli¹⁴³.

ritorno sempre per lavorare e *migliorare* nel senso più puro della parola, sacrificando tanti interessi materiali della mia carriera di pittore. / Pensare doveva l'isterico e vigliacco vandalo che lo sfregio fatto all'opera compiuta d'un artista plastico è per questi più doloroso e più offendente che la più brutale percossa fatta alla sua persona». La lettera di de Chirico era già stata riportata da chi scrive in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaveraile (1922)* cit., pp. 168-169.

¹³⁹ La notizia è riportata in un articolo pubblicato su «La Nazione» il 20 giugno 1922. Dall'articolo si apprende che alcuni giorni prima era sparito dalla sala di Silvestro Lega un piccolo dipinto raffigurante «una donna vestita di celeste in mezzo a un campo», appartenente a Mario Galli. Cfr. *Il furto di un pregevole quadro alla Primaveraile Fiorentina*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 3.

¹⁴⁰ *Il successo della “Primaveraile Fiorentina”*, in «La Nazione», 18 luglio 1922, p. 3; *Un comunicato della Società di Belle Arti. Il successo della “Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 18 luglio 1922.

¹⁴¹ Come si è già fatto presente nel secondo capitolo della tesi, all'organizzazione della “Fiorentina Primaveraile” spettava il 15% del costo effettivo di ogni opera venduta. Inoltre, come si poteva leggere anche in catalogo, era previsto che il compratore pagasse metà della somma convenuta all'atto dell'acquisto e l'altra metà alla chiusura della mostra. Cfr. Regolamento della “Fiorentina Primaveraile”, ASBAF, 72.4, *Regolamento*.

¹⁴² Cfr. *Il successo della “Primaveraile Fiorentina”* cit.; *Un comunicato della Società di Belle Arti. Il successo della “Fiorentina Primaveraile”* cit.

¹⁴³ Queste criticità sono state evidenziate dall'archivista Claudia Borgia nella sua relazione a conclusione del lavoro di riordino dell'Archivio della Società delle Belle Arti di Firenze, nel 2014. Cfr. C. Borgia, s.t. [Introduzione], in *L'archivio della Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti. “Casa di Dante” di Firenze*, a cura di C. Borgia, Firenze 2014 (dattiloscritto), pp. I-VIII, p. V.

Questi avvenimenti si riflettono anche sull'archivio, dove infatti sono stati ritrovati pochi documenti relativi alle vendite, che però, in alcuni casi, opportunamente integrati con altri dati forniti soprattutto dalla stampa del tempo¹⁴⁴, sono stati sufficienti a restituire almeno un quadro generale dell'argomento. In particolare sono stati ricostruiti quelli che furono i più importanti acquisti di opere effettuati alla “Fiorentina Primavera” per enti pubblici, tra cui in primo luogo musei e gallerie d'arte contemporanea, e alcuni significativi esempi di acquisti di opere compiuti da privati collezionisti.

Ad una lettura generale, si può affermare che gli acquisti di opere compiuti alla “Fiorentina Primavera”, sia a livello pubblico – nella cui sfera si possono far rientrare anche gli acquisti-premio e i riconoscimenti ufficiali –, che privato, rispecchiavano sostanzialmente le scelte maggiormente condivise dai critici nelle loro recensioni della mostra: ovvero furono orientate verso un'arte in linea con la tradizione nazionale, sebbene, in alcuni casi, non priva di originali spunti di ricerca formale.

Per quanto riguarda gli acquisti pubblici, un caso interessante è quello della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, nella cui commissione figuravano alcuni dei critici che avevano recensito la mostra, tra cui in particolare Ojetti, Tarchiani e Tinti, tutti accomunati da un'idea neotradizionalista dell'arte, sostanzialmente condivisa anche dagli altri membri della commissione¹⁴⁵. Non è un caso, quindi, che negli acquisti per la Galleria fiorentina furono confermate le opere di quegli autori, specialmente i più giovani, verso cui i tre critici avevano mostrato un particolare apprezzamento nelle loro recensioni della mostra.

La lista completa degli acquistati per la Galleria d'Arte Moderna di Firenze, quindici opere tra dipinti, sculture, disegni e grafiche, si ricava da un documento inedito, ovvero una ricevuta rilasciata dal direttore Nello Tarchiani in data 8 agosto

¹⁴⁴ Cfr. *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primavera Fiorentina*, in «Il Nuovo Giornale», 18 maggio 1922; *Le vendite alla “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 4.

¹⁴⁵ Dal 1919 al 1923 i membri della commissione della Galleria d'Arte Moderna di Firenze furono: Antonio Garbasso, sindaco di Firenze; Giovanni Poggi, direttore delle R.R. Gallerie; Ugo Ojetti, in rappresentanza del Comune; Domenico Trentacoste, in rappresentanza del Comune; Mario Tinti, in rappresentanza dello Stato; Francesco Gioli, in rappresentanza dello Stato; Luigi Gioli, in rappresentanza dell'Accademia di Belle Arti; Nello Tarchiani, ispettore delle R.R. Gallerie, facente funzione di direttore. Per la storia della Galleria fiorentina e le varie commissioni, si veda *Luci sul '900: il centenario della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 1914-2014*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 28 ottobre 2014-8 marzo 2015), a cura di S. Condemi ed E. Spalletti, Livorno 2014.

1922, ritrovato presso l'Archivio della Società delle Belle Arti¹⁴⁶. Il documento è assai rilevante perché, fissando finalmente con precisione quante e quali opere furono acquisite dalla “Fiorentina Primavera” per la Galleria¹⁴⁷ – tutte individuate con sicurezza –, permette, in alcuni casi, di arricchire i dati e la storia collezionistica di alcune di esse¹⁴⁸.

Si tratta di opere dai soggetti vari: in prevalenza ritratti e composizioni con più figure, spesso di tema popolare e agreste, ma anche paesaggi della campagna toscana. Il legame regionale è sancito anche dagli stessi autori delle opere, in prevalenza di origine o formazione toscane. Tra questi si trovano due scultori che erano stati particolarmente apprezzati in mostra dalla critica: Evaristo Boncinelli, la rivelazione in scultura della “Fiorentina Primavera”, con *Il ritratto del suocero*¹⁴⁹ [fig. 43], e Sirio Tofanari, specializzato in soggetti di animali, con il bronzo *Gufo gridatore*¹⁵⁰ [fig. 167]. Tra i pittori figuravano: Baccio Maria Bacci, rivelazione della mostra in pittura, con il dipinto *La valle del Mensola*¹⁵¹ [fig. 37]; Giuseppe Viner con un paesaggio agreste intitolato *La sementa*¹⁵² [fig. 31]; Renato Natali con una scena

¹⁴⁶ Cfr. Ricevuta rilasciata da N. Tarchiani, 8 agosto 22, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*.

¹⁴⁷ Fino ad ora non era chiaro quali opere provenienti dalla “Fiorentina Primavera” facessero parte delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Firenze. A tal proposito è stato a lungo fuorviante un documento d'archivio conservato nella Galleria, risalente agli anni Trenta, in cui era riportato un elenco di tredici opere, indicate come acquistate alla “Fiorentina Primavera” nel 1922. Dall'elenco erano escluse due opere, che, sebbene acquistate alla mostra del 1922, sarebbero entrate ufficialmente in Galleria solo l'anno seguente: la prima di queste, ovvero il dipinto *Vita Umile* di Guido Ferroni, come dono; la seconda, il *Ritratto del suocero* di Evaristo Boncinelli, dopo la sua fusione in bronzo avvenuta agli inizi del 1923. Cfr. Acquisti e doni 1922-1938, anno 1922, Archivio della Galleria d'Arte Moderna, Firenze.

¹⁴⁸ Il documento ritrovato permette di apportare alcune integrazioni, man mano segnalate, a quanto riportato nel catalogo generale della Galleria (da ora in poi indicato come Catalogo GAM 2008). Cfr. *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, voll. I-II, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, Livorno 2008.

¹⁴⁹ La commissione della Galleria acquistò, per 2500 lire, il diritto di trarre dall'opera una versione in bronzo, che venne fatta fondere nel 1923 presso la Fonderia Primo Capecci di Pistoia, con costo aggiuntivo di 450 lire, sotto le indicazioni di Antonio Maraini. L'originale in gesso, restituito alla moglie dell'artista dopo la fusione, sarebbe stato acquistato dalla Galleria nel 1965, dove infatti ancora oggi si trovano le due versioni (in gesso e in bronzo) dell'opera. Su questi aspetti si vedano gli inventari conservati presso l'Archivio della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti di Firenze (da ora in poi AGAM): inventario dell'Accademia, n. 570; Catalogo generale, n. 668; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 303; e lettera di A. Maraini a N. Tarchiani, Firenze, 19 gennaio 1923, in Acquisti e doni dal 1889 al 1923, anno 1923. Cfr. scheda di C. De Vanna, in Catalogo GAM 2008, vol. I, n. 1187, p. 326.

¹⁵⁰ L'opera fu acquistata al prezzo di 2300 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 757; Catalogo generale, n. 660; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 305. Cfr. scheda di C. Toti, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 6631, p. 1777.

¹⁵¹ Il dipinto, un olio su tela, fu acquistato al prezzo di 1000 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 756; Catalogo generale, n. 415; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 304. Cfr. scheda di L. Coppi, in Catalogo GAM 2008, vol. I, n. 709, p. 199.

¹⁵² Si tratta di un olio su cartone che fu comperato al prezzo di 2000 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 760; Catalogo generale, n. 446; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 307. Cfr. scheda di C. Ulivi, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 7258, p. 1943.

di vita cittadina dal titolo *Borgata*¹⁵³ [fig. 33]; Giuseppe Graziosi con *La zia Luigia*¹⁵⁴ [fig. 166]; Giovanni Romagnoli, con un ritratto di fanciulla colta al momento del risveglio, dal titolo *Riflesso di sole*¹⁵⁵ [fig. 164]; e Guido Ferroni con *Vita umile (nella sera)*¹⁵⁶ [fig. 165]. Due erano i disegni di Lorenzo Viani¹⁵⁷; tre quelli di Emilio Notte¹⁵⁸ [figg. 168-169-170]; mentre una puntasecca acquarellata e un'acquaforte erano rispettivamente di Moses Levy¹⁵⁹ e Arturo Checchi¹⁶⁰ [fig. 47].

Sempre a Firenze, un altro ente pubblico, la Camera di Commercio cittadina, sembrava orientare gli acquisti di opere alla “Fiorentina Primavera” per la propria collezione secondo criteri non troppo distanti da quelli che avevano guidato le scelte per la Galleria d'Arte Moderna, ovvero opere dal linguaggio in linea con la tradizione, talvolta moderatamente innovativo, realizzate da artisti prevalentemente toscani, sia giovani che più affermati. La scoperta di un ruolo collezionistico attivo,

¹⁵³ La tela fu acquistata al prezzo di 4000 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 758; Catalogo generale, n. 402; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 305. Cfr. scheda di C. Pezzano, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 5211, p. 1421.

¹⁵⁴ Il dipinto fu comprato al prezzo di 3000 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 761; Catalogo generale, n. 418; Elenco delle opere d'arte di proprietà del Comune, n. 308. Cfr. scheda di B. Matucci, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 4349, p. 1187.

¹⁵⁵ L'opera risulta acquistata al prezzo di 2300 lire. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 759; Catalogo generale, n. 383. Cfr. scheda di C. Palma, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 5603, p. 1528.

¹⁵⁶ Come risulta dalle verifiche presso l'archivio della Galleria e da un'etichetta sul retro del dipinto, l'opera, un olio su cartone, facente parte di un trittico esposto alla “Fiorentina Primavera”, fu comperata in quella occasione da alcuni maestri fiorentini, e da questi donata alla Galleria d'Arte Moderna, con atto ufficiale notificato nel 1923. Per questo motivo è un evidente errore la data 1920 in cui è posta, nella scheda redatta per il catalogo generale della Galleria, la donazione dell'opera. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 897; Catalogo generale, n. 424. Cfr. scheda di B. Matucci, in Catalogo GAM 2008, vol. I, n. 3971, p. 1082.

¹⁵⁷ I disegni, due ritratti intitolati *Perituccio* e *Beppe il pelato*, furono acquistati alla “Fiorentina Primavera”, come verificato sugli elenchi in archivio, al prezzo di 500 lire ciascuno. Per questo motivo non può che essere un errore l'indicazione del 1920 come data di acquisito, per entrambi i disegni, riportata nelle schede del catalogo generale della Galleria. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, nn. 766-767; Catalogo generale, nn. 1158-1159; Catalogo GDSU GAM, nn. 1746-1747. Cfr. schede di C. Ulivi, in Catalogo GAM 2008, vol. II, nn. 7223-7224, p. 1934.

¹⁵⁸ I tre disegni, intitolati *Figura di vecchia*, *Donna con cesto* e *Figura femminile*, furono acquistati, come confermato da ricerche archivistiche, al prezzo di 400 lire il primo, e 300 lire ciascuno gli altri. Nelle tre schede compilate per il catalogo generale non è indicato che le opere furono acquistate alla “Fiorentina Primavera”. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, nn. 762-763-764; Catalogo generale, nn. 1162-1163-1164; Catalogo GDSU GAM, nn. 1511-1512-1513. Cfr. schede di C. Pezzano, in Catalogo GAM 2008, vol. II, nn. 5249, 5250, 5251, p. 1431.

¹⁵⁹ L'opera grafica intitolata *Spiaggia* fu acquistata alla mostra al prezzo di 250 lire. Nella scheda riportata nel catalogo generale della Galleria, l'opera è erroneamente datata al 1957, in realtà, essa fu eseguita nel 1921. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 768; Catalogo generale, n. 1116; Catalogo GDSU GAM, n. 1378. Cfr. scheda di C. Palma, in Catalogo GAM 2008, vol. II, n. 4665, p. 1274.

¹⁶⁰ Sebbene non indicato nella scheda dell'opera compilata per il catalogo generale della Galleria, l'acquaforte, intitolata *Bovi al giogo*, fu acquistata alla “Fiorentina Primavera” al prezzo di 200 lire, come confermato dalle ricerche archivistiche. Cfr. AGAM: inventario dell'Accademia, n. 765; Catalogo generale, n. 1292; Catalogo GDSU GAM, n. 824. Cfr. scheda di V. Gensini, in Catalogo GAM 2008, vol. I, n. 2680, p. 722.

finora ignoto¹⁶¹, da parte della Camera di Commercio di Firenze alla “Fiorentina Primaveraile” è stato appurato grazie al ritrovamento, presso l'archivio della Società delle Belle Arti, di due importanti documenti.

Dal primo documento si apprende che la Camera di Commercio incaricò tre consiglieri per la scelta delle opere da acquistare alla mostra. Tra i membri della commissione figuravano: l'editore Enrico Bemporad, l'imprenditore tessile Alfredo Forti, e Chino Chini, uno dei direttori, insieme al cugino Galileo, della fabbrica ceramica “Fornaci San Lorenzo”¹⁶². Nel secondo documento, invece, una ricevuta rilasciata da Chino Chini a Filippo Finocchiaro, segretario della mostra, sono elencati gli acquisti per la collezione della Camera di Commercio. Si trattava complessivamente di quattro opere: due dipinti, rispettivamente di Plinio Nomellini e di Arturo Checchi, una scultura in bronzo di Umberto Pinzauti, e un vaso in ceramica della Scuola di Faenza¹⁶³.

A esclusione del vaso che non è stato possibile identificare, i dipinti e la scultura sono stati individuati con certezza, arrivando addirittura in due casi a recuperare opere poco note, o di cui da tempo si erano perse le tracce. È questo il caso del dipinto di Plinio Nomellini, *Marina a Capri* [fig. 52], realizzato probabilmente durante il soggiorno del pittore sull'isola campana agli inizi degli anni Venti – come confermato anche dalla presenza nel dipinto di una materia grumosa, macchiata e dall'accensione espressionista, caratteristiche tipiche della produzione pittorica di Nomellini in questi anni –, che fino ad ora era noto solo dalla riproduzione pubblicata nel catalogo della “Fiorentina Primaveraile”¹⁶⁴ [fig. 51].

¹⁶¹ Fino ad ora non si sapeva che la Camera di Commercio avesse acquistato opere alla “Fiorentina Primaveraile” del 1922. Infatti, sebbene sia noto che la Camera di Commercio di Firenze custodisca una storica collezione di opere d'arte, nata in primo luogo con lo scopo di arredare la sede presso il Palazzo della Borsa sul lungarno Diaz, manca a tutt'oggi uno studio specifico sulla suddetta collezione, costituita da alcuni pezzi ragguardevoli, che, anche solo per la sua importanza storica per la realtà cittadina, specialmente negli anni tra le due guerre, ma anche nel secondo dopoguerra, meriterebbe senz'altro un approfondimento specifico. Una panoramica generale della collezione conservata presso la Camera di Commercio di Firenze, è stata recentemente illustrata in C. Toti, *Non solo musei. Firenze e le sue raccolte d'arte novecentesche tra pubblico e il privato*, in *Toscana '900: da Rosai a Burri. Percorsi inediti tra le collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di L. Mannini e C. Toti, Firenze 2015, pp. 19-29, in particolare p. 22. Per uno sguardo complessivo sulle collezioni delle varie Camere di Commercio in Italia, cfr. *Arte, economia e territorio. Architetture e collezioni delle Camere di Commercio*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2008.

¹⁶² La somma stanziata dalla Camera di Commercio per gli acquisti di opere alla “Fiorentina Primaveraile” ammontava a 3000 lire. Cfr. Lettera di G. Lenci, presidente della Camera di Commercio di Firenze, al presidente della Società delle Belle Arti di Firenze [S. Benelli], Firenze 12 luglio 1922, dattiloscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

¹⁶³ Cfr. Ricevuta rilasciata da C. Chini a F. Finocchiaro, 11 agosto 1922”, manoscritta, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*.

¹⁶⁴ Il titolo dell'opera, un olio su tela di 46x56 cm, si ricava dalla didascalia che accompagna la

Una “scoperta” è anche l'opera di un giovane scultore formatosi tra Lucca e Firenze, Umberto Pinzauti, il cui linguaggio in bilico tra attenzione al dettaglio espressivo di matrice verista e, soprattutto a partire dagli anni Venti, sintesi formale di stampo classicista, si inserisce nella linea dei più importanti scultori toscani del primo Novecento, tra cui Giuseppe Graziosi, Libero Andreotti, Arturo Dazzi¹⁶⁵. La scultura acquistata dalla Camera di Commercio di Firenze è un'opera giovanile dell'autore, un bronzo raffigurante la testa di *S. Giovanni Battista*¹⁶⁶ [fig. 171], che però non compare tra quelle riportate nella scheda dell'artista riprodotta nel catalogo della “Fiorentina Primavera”, ma solo da alcuni documenti archivistici ritrovati¹⁶⁷. Non è da escludere che l'acquisto della scultura sia stato promosso da Chino Chini, presso la cui manifattura proprio dal 1922 l'artista iniziò a realizzare alcune opere in maiolica, tra cui alcuni putti policromi, pensati come motivi decorativi.

La terza opera è un dipinto di Arturo Checchi, intitolato *La sosta dei cavalli* (o *Case e cavalli*) [fig. 46] del 1917, già da tempo noto agli studi e ampiamente riprodotto nei cataloghi dell'artista¹⁶⁸. Sebbene la tela sia stata sempre indicata come esposta alla “Fiorentina Primavera”, adesso, grazie alla ricevuta ritrovata in archivio, è possibile affermare con sicurezza che l'opera fu acquistata dalla Camera di Commercio proprio in quella occasione.

Meno omogenei, e più pacatamente in linea con la tradizione ottocentesca nelle differenti declinazioni regionali, furono gli acquisti alla “Fiorentina Primavera” effettuati dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte

riproduzione del medesimo dipinto nel catalogo della “Fiorentina Primavera”. Nel documento rilasciato da Chino Chini, invece, si fa riferimento, per il dipinto di Nomellini, a un titolo diverso, «il n. 7 Fossa Abate», che però, per alcuni dettagli topografici riprodotti (in particolare gli scogli) non sembrerebbe identificabile con un paesaggio versiliese, bensì con una spiaggia di Capri, dove il pittore soggiornò tra il 1921 e il 1923.

¹⁶⁵ Su Umberto Pinzauti, si veda G. Cefariello Grosso, *Umberto Pinzauti*, in *Scultori italiani negli anni Trenta. Forme e miti tra città e provincia*, catalogo della mostra (Riolo Terme, Rocca sforzesca, 1988) a cura di G.C. Bojani, Riolo Terme 1988, pp. 61-70.

¹⁶⁶ La scultura di Pinzauti, realizzata nel 1910, è composta dalla testa in bronzo raffigurante *S. Giovanni Battista*, alta 50 cm., poggiata su una base di marmo di circa 13 cm. Della scultura esiste un altro esemplare, attualmente conservato ed esposto presso il Museo Nazionale di Palazzo Mansi, a Lucca. Ringrazio la dott.ssa Rosanna Morozzi, direttrice del museo, per la gentile conferma.

¹⁶⁷ Cfr. *Umberto Pinzauti*, in *La Fiorentina Primavera*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, p. 179; lettere di U. Pinzauti al Segretario della “Fiorentina Primavera”, Lucca 30 aprile 1922, Lucca 19 agosto 1922, Lucca 11 settembre 1922, ASBAF, 75.105, *Pinzauti Umberto*. Dalla lettera datata 11 settembre 1922, si apprende che la scultura fu acquistata dalla Camera di Commercio per il prezzo di 900 lire.

¹⁶⁸ Si vedano, tra gli altri, *L'opera di Arturo Checchi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 30 novembre-31 dicembre 1974), a cura di U. Baldini, Firenze 1974; *Arturo Checchi*, catalogo della mostra (Massa, Castello Malaspina, 14 luglio-31 agosto 1975), a cura di C. Marsan, Massa 1975.

Moderna di Roma¹⁶⁹: circa una decina, tra dipinti, incisioni e una scultura, come si evince dalla lista ufficiale pubblicata sul «Bollettino d'arte» nell'agosto del 1922¹⁷⁰, e confermata da alcuni documenti ritrovati nell'archivio della mostra¹⁷¹. Alla tradizione ottocentesca toscana appartenevano i dipinti di Cafiero Fillippelli, *Babbo ritarda*¹⁷² e di Cesare Ciani, *Bambino malato*¹⁷³, mentre esponenti della scuola pittorica ottocentesca napoletana erano Vincenzo Caprile con il dipinto *Impressioni di una regata a Venezia*¹⁷⁴, e Vincenzo Irolli con il quadro intitolato *Pesci*¹⁷⁵. Tra le opere dei pittori più giovani erano stati scelti per lo più ritratti e composizioni di figure, dipinti

¹⁶⁹ È da evidenziare del resto, come ha notato Maura Picciau, che la poca armonia, la mancanza di rigore e di un vero progetto museologico, caratterizzarono la maggior parte degli acquisti effettuati dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nei venticinque anni della direzione di Ugo Fleres, dal 1908 al 1933, periodo in cui ebbero luogo anche gli acquisti alla “Fiorentina Primavera”. Sulla direzione di Ugo Fleres, si veda M. Picciau, “Un Direttore che s'occupi ogni giorno, e diremo, ogni ora...”. *L'epoca Fleres (1908-1933)*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia, 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza-Ferraris, Roma 2011, pp. 101-111.

¹⁷⁰ Nell'articolo pubblicato sul «Bollettino d'arte», oltre all'elenco delle opere, erano indicati anche i prezzi d'acquisto. Cfr. *Cronaca delle Belle Arti: restauri, scoperte, acquisti, concorsi*, in «Bollettino d'arte», seconda serie, II, 2, agosto 1922, pp. 94-96, p. 95. Molte delle opere destinate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sono riportate, insieme ad altre, anche nella lista generale delle vendite alla “Fiorentina Primavera” pubblicata su «La Nazione» il 20 giugno. Cfr. *Le vendite alla “Fiorentina Primavera”* cit.

¹⁷¹ In una lettera di Giovanni Calò, sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti, ritrovata nell'archivio della mostra, si informava Benelli della scelta delle opere alla “Fiorentina Primavera”. Purtroppo però la lettera non conserva l'allegato in cui erano elencate le opere selezionate dalla III Sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Cfr. Lettera di G. Calò a S. Benelli, 19 maggio 1922, dattiloscritta, ASBAF, 72.6, *Carteggio con gli artisti relativo all'esposizione*. È da rilevare, inoltre, che nei due più recenti e completi, ma sempre parziali, cataloghi dedicati alle opere dei secoli XIX e XX nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (oggi La Galleria Nazionale) non è riprodotta alcuna delle opere acquistate alla “Fiorentina Primavera”. Solo in un'appendice, pubblicata nel catalogo relativo alle collezioni di opere ottocentesche, sono ricordati due dipinti acquistati alla mostra fiorentina del 1922, ovvero C. Ciani, *Bambino malato*, e V. Irolli, *Pesci*. Cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni; il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni; il XIX secolo*, a cura di E. di Majò e M. Lanfranconi, Milano 2006.

¹⁷² Il dipinto di Filippelli fu acquistato al prezzo di 1000 lire, come confermato anche da una telegramma inedito ritrovato in archivio. Cfr. Telegramma di C. Filippelli all'Esposizione Fiorentina Primavera, con timbro “24/5/22”, ASBAF, 74.84, *Filippelli Cafiero*.

¹⁷³ Anche il dipinto di Ciani fu acquistato al prezzo di 1000 lire. La vendita è confermata da una lettera del pittore a Benelli, ritrovata nell'archivio della mostra. Cfr. Lettera di C. Ciani al Presidente [Benelli], Firenze, 25 maggio 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

¹⁷⁴ Secondo quanto riportato nell'elenco sul «Bollettino d'arte» l'opera di Caprile fu pagata 1500 lire. Non è chiaro però se questo dipinto fu effettivamente acquistato dallo Stato, perché in una lettera ritrovata nell'archivio fiorentino l'artista dichiarava di rifiutare l'offerta del Ministero per quell'opera specifica. Del resto, verso questa ipotesi farebbe propendere il fatto che, tra le varie opere di Caprile conservate presso la Galleria Nazionale, non è stato individuato un dipinto corrispondente al titolo *Impressioni di una regata a Venezia*. Cfr. Lettera di V. Caprile al Presidente [Benelli], Napoli, 27 maggio 1922, ASBAF, 74.4, *Caprile Vincenzo*.

¹⁷⁵ Sebbene l'opera intitolata *Pesci* non sia presente né nell'elenco del «Bollettino d'arte», né su quello della «Nazione», due lettere inedite di Irolli confermano che l'artista accettò l'offerta di 1700 lire proposta dal Ministero della Pubblica Istruzione proprio per tale dipinto. Del resto *Pesci*, come si è ricordato sopra, è tra le uniche due opere indicate come acquistate alla “Fiorentina Primavera” del 1922, nel catalogo generale dedicato alle opere del XIX secolo della Galleria Nazionale di Roma. Cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni; il XIX secolo* cit., p. 430.

in cui un linguaggio realistico era usato per cogliere l'interiorità espressiva del soggetto, come nel *Vecchio cocchiere* [fig. 172] di Giannino Marchig¹⁷⁶ e in *Mia madre* [fig. 173] di Renato Tomassi¹⁷⁷, oppure per rendere una sensualità leggera come nell'opera *Lo strappo* di Alfredo Protti¹⁷⁸. Per quanto riguarda le opere grafiche, erano state selezionate le incisioni di due raffinati specialisti: la veduta di *Ponte Vecchio* di Emilio Mazzoni Zarini¹⁷⁹ e *Vecchio che prega* di Filippo Marfori Savini¹⁸⁰, oltre a una miniatura intitolata *Cecilia* di Ilde Donati della Porta¹⁸¹. Per quanto riguarda la scultura, solo un bassorilievo in ceramica, del giovane Valmore Gemignani, risulta acquistato¹⁸².

Verso un'opera dal linguaggio moderatamente classicista, e dal contenuto patriottico e simbolico, si orientò l'unico acquisto in mostra da parte di casa Savoia. Infatti, come risulta dalle cronache, il principe Umberto scelse il *Trittico di Cesare Battisti*, opera composta da tre ritratti dal tono patetico dell'irredentista trentino, di Arrigo Minerbi, da destinare al Museo di Trento¹⁸³. Anche in questo caso, la decisione dell'acquisto ufficiale di un'opera di Minerbi sollevò le polemiche di alcuni artisti¹⁸⁴, in particolare nei confronti di Benelli, accusato da quest'ultimi di aver favorito lo scultore ferrarese¹⁸⁵.

¹⁷⁶ Il dipinto di Marchig fu acquistato al prezzo di 3000 lire. Nell'archivio fiorentino non sono conservati documenti relativi alla vendita.

¹⁷⁷ L'opera, un disegno e tempera su cartone, fu acquistato al prezzo di 1000 lire. L'acquisto è attestato anche da una lettera dell'artista conservata nell'archivio fiorentino. Cfr. Lettera di R. Tomassi al Presidente [Benelli], Roma 19 giugno 1922, ASBAF, 76.8, *Tomassi Renato*.

¹⁷⁸ Il dipinto di Protti fu acquistato al prezzo di 1100 lire, come comprovato da una lettera inedita del pittore. Cfr. Lettera di A. Protti al Segretario [F. Finocchiaro], 24 maggio 1922, ASBAF, 75.119, *Protti Alfredo*.

¹⁷⁹ L'acquaforte fu acquistata al prezzo di 200 lire, come conferma anche una lettera inedita dell'artista. Cfr. lettera di E. Mazzoni Zarini al Presidente [S. Benelli], Firenze 24 maggio 1922, ASBAF, 75.26, *Mazzoni Zarini Emilio*.

¹⁸⁰ Anche la xilografia di Marfori Savini fu acquistata a 200 lire, come attestato da una lettera dell'artista ritrovata nell'archivio della mostra. Cfr. lettera di F. Marfori Savini al Presidente [S. Benelli], s.d., ASBAF, 75.13, *Marfori Savini Filippo*.

¹⁸¹ La miniatura fu acquistata al prezzo di 1100 lire. Nell'archivio fiorentino, però, non sono stati ritrovati documenti inerenti la vendita.

¹⁸² L'opera, una targa ceramica intitolata *Bassorilievo con putto e copra e putto e bacchino*, fu acquistata al prezzo di 1250 lire. Anche in questo caso non sono stati ritrovati documenti relativi alla vendita nell'archivio fiorentino.

¹⁸³ Cfr. *Il trittico del Battisti del Minerbi nel Museo di Trento*, in «La Nazione», 13 ottobre 1922, p. 5. Il trittico fu destinato al Museo del Risorgimento di Trento, ubicato nel Castello del Buonconsiglio, dove si trova tuttora.

¹⁸⁴ Il gruppo di firmatari dell'ordine del giorno di protesta nei confronti della presidenza della "Fiorentina Primavera" era costituito da diciassette artisti espositori: H.C. Angiolini, D. Candia, L. Cainero, A. Checchi, G. Cipriani, G. Costetti, F. Dani, E. Dal Zotto, G. Ferroni, L. Lloyd, A. Passani, S. Pucci, G. Ricci, G. Rossi, A. Titta, F. Wandahl, O. Zuccoli.

¹⁸⁵ Il gruppo di artisti accusò Benelli di aver indirizzato tutte le commesse della casa reale verso un'opera di Minerbi, con l'intento di risarcire l'artista della mancata acquisizione della *Vittoria* per

In una linea sostanzialmente tradizionalista, che intendeva unire in un'ideale continuità le opere dei maestri più affermati della generazione ottocentesca con le espressioni degli artisti più giovani, si orientarono, inoltre, anche gli acquisti del conoscitore e collezionista fiorentino Mario Vannini Parenti¹⁸⁶, all'epoca residente in Argentina, il quale era stato incaricato dal Comitato ufficiale degli italiani residenti in Perù di raccogliere dipinti e sculture di artisti italiani viventi da esporre nel grandioso Museo d'arte italiana – dono di quella comunità per il primo Centenario dell'Indipendenza del Perù –, che sarebbe stato inaugurato a Lima nel 1923. In contatto con Ojetti, e da quest'ultimo coadiuvato e orientato nell'impresa¹⁸⁷, Vannini Parenti visitò anche l'esposizione fiorentina, acquistando almeno tre opere su carta: un'acquaforte intitolata *Crocifissione* [fig. 175] di Francesco Chiappelli, una litografia raffigurante una veduta di piazza della Signoria [fig. 174] di Alberto Stringa, e uno studio di modello, a pastello, di Antonio Mancini, tuttora conservati in quel museo¹⁸⁸.

Verso un orientamento non troppo differente risultavano anche i sei acquisti compiuti dalla Società delle Belle Arti e assegnati, a sorteggio, tra i sottoscrittori benemeriti della “Fiorentina Primavera”. Come premi figuravano, secondo un preciso ordine di importanza: la tempera *Ponte SS. Apostoli* di Vincenzo Caprile; il dipinto *Donne del popolo* di Cesare Ciani; la scultura in bronzo intitolata *Capra* di Iginio Montini; *Il fattore e l'onorevole*, monotipo di Romeo Costetti; il dipinto

Palazzo Vecchio. Per quanto riguarda la polemica, si vedano gli articoli di accusa e le relative risposte pubblicati su «La Nazione» nel luglio del 1922: *Un ordine del giorno di artisti fiorentini*, 12 luglio, p. 3; *Il successo della “Primavera Fiorentina”*, 18 luglio, p. 3; *Sempre a proposito della “Primavera”*, 20 luglio, p. 4; F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina (Convinzioni e propositi di Sem Benelli)*, 22 luglio, p. 3; *La polemica sulla “Primavera”*, 23-24 luglio, p. 4; *Il Trittico del Battisti fu acquistato dal Re per il Principe Ereditario*, 25 luglio, p. 4.

¹⁸⁶ Sulla figura di Mario Vannini Parenti come collezionista e conoscitore d'arte, si vedano E. Greco, *L'attività culturale di Mario Vannini Parenti (1887-1983)*, ricerca promossa tramite borsa di studio dal Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, anno 2010-2011; e Id., *Un collezionista fiorentino*, in «Artista», XXV, 2013, pp. 166-171.

¹⁸⁷ Il rapporto tra Vannini Parenti e Ojetti nella costituzione del Museo di Lima era stato rilevato anche da Giovanna De Lorenzi. Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 225-229.

¹⁸⁸ È Mario Quesada, nella prefazione al catalogo generale del Museo d'arte italiana di Lima, a fornire la notizia che le tre opere ricordate (di Chiappelli, Stringa e Mancini) furono acquistate da Vannini Parenti alla “Fiorentina Primavera” del 1922. Tale notizia non trova riscontri nell'archivio della Società delle Belle Arti, dove non sono stati ritrovati documenti che attestino inequivocabilmente la vendita delle suddette opere per il museo peruviano. Inoltre, mentre è agevolmente verificabile che l'acquaforte di Chiappelli e la litografia di Stringa furono effettivamente esposti a Firenze nel 1922, non vi è conferma della presenza in mostra dello studio di modello a pastello di Mancini, bensì solo di una tela con lo stesso soggetto. Cfr. M. Quesada, *Prefazione*, in *Museo d'Arte Italiana di Lima*, a cura di M. Quesada, Venezia 1994, pp. 10-17, p. 15. Per le opere si vedano nello stesso catalogo le schede di: E. Longo, F. Chiappelli, *Crocifissione*, n. 45, pp. 76-77; Id., A. Stringa, *In piazza della Signoria*, n. 177, pp. 206-207; M. Quesada, A. Mancini, *Il modello*, n. 139, p. 165.

intitolato *Tramonto* di Enzo Maiorfi, e l'acquaforte *San Lorenzo* di Francesco Chiappelli¹⁸⁹. Meno prevedibili, invece, furono almeno due dei quattro premi di incoraggiamento in denaro conferiti dal comune e dalla provincia di Firenze ad altrettanti giovani e promettenti artisti espositori alla “Fiorentina Primaveraile”. Tra questi, in particolare, Primo Conti e, in minor grado, Gianni Vagnetti, si distinguevano per una maggiore novità nell'espressione pittorica, mentre più convenzionali apparivano i linguaggi degli altri due giovani premiati: lo scultore Renato Bertelli e il pittore Domenico Buratti¹⁹⁰.

Secondo una linea più apertamente conservatrice fu infine la scelta compiuta da alcuni professori della fiorentina Accademia delle Arti del Disegno, che, chiamati ad assegnare la medaglia d'argento per la migliore opera esposta alla “Fiorentina Primaveraile”, si orientarono su una scultura di ispirazione dichiaratamente classica, ovvero il gesso intitolato *Giovinetta dei boschi* [fig. 176] del giovane scultore fiorentino Italo Amerigo Passani¹⁹¹, che era stato particolarmente apprezzato anche da Ferdinando Paolieri nella sua recensione della mostra¹⁹².

Se gli acquisti pubblici si possono considerare orientati secondo una linea critica sostanzialmente tradizionalista, sebbene, come nel caso della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, con interessanti aperture sugli artisti più giovani, quali Bacci e Boncinelli, “rivelazioni” della “Fiorentina Primaveraile”, più complessa è l'individuazione e la definizione di una linea di tendenza generale degli acquisti

¹⁸⁹ La notizia dell'estrazione dei premi era riportata su principali quotidiani locali fiorentini. Inoltre, in questi resoconti, venivano indicati anche i nomi di chi aveva ricevuto i premi, che risultano, nell'ordine: Filippo Corsini, Eugenio Frassinetti, Emilio Kraft, Gastone Fiori, Carlo Placci, Gino Gozzini. Oltre a queste assegnazioni, furono estratti tra i soci della Società delle Belle Arti, come era in uso fin dalla sua fondazione, premi in denaro da destinarsi ad acquisti di opere. A questo riguardo gli articoli riportano i quattro nomi e la cifra loro assegnata (Fausto Natali, 1000 lire; Sem Benelli, 500 lire; Roberto Strozzi, 250 lire; Ettore Viganò, 250 lire), ma non è al momento possibile identificare quali opere furono da questi acquistate. Cfr. *Estrazioni di premi alla “Fiorentina Primaveraile”*, in «La Nazione», 26 luglio 1922, p. 3; *Estrazioni di premi alla “Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 26 luglio 1922.

¹⁹⁰ Come si ricava da un articolo su «Il Nuovo Giornale», il comune e la provincia di Firenze stanziarono una somma complessiva di 4000 lire (3000 lire il primo, 1000 lire la seconda), da distribuire in quattro premi di incoraggiamento da 1000 lire per altrettanti giovani artisti espositori alla “Fiorentina Primaveraile”, selezionati tra coloro che non avevano avuto opere comprese negli acquisti ufficiali. Cfr. *Premi d'incoraggiamento alle opere della “Primaveraile Fiorentina”*, in «Il Nuovo Giornale», 1 agosto 1922.

¹⁹¹ Secondo alcuni documenti archivistici conservati presso l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, la scelta dell'opera avvenne il 15 luglio 1922, in una riunione a cui parteciparono gli artisti: Raffaello Sorbi, Ruggero Focardi, Ruggero Panerai, Alberto Zardo, Ezio Ceccarelli, Gaetano Trentanove, Alessandro Lazzarini. Cfr. Copialettere, 1919-1928, anno 1922, Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze.

¹⁹² Cfr. F. Paolieri, *La Scultura alla “Primaveraile Fiorentina”* cit.

compiuti da privati alla mostra. Su questo aspetto, già difficile da individuare per una imponderabile oscillazione del gusto personale di ogni singolo collezionista, incide negativamente, come si è accennato sopra, la parzialità dei documenti rimasti nell'archivio della Società delle Belle Arti, documenti che da soli non permettono di avere un quadro completo di tutte le vendite effettuate alla “Fiorentina Primaveraile”.

In ogni caso, dallo studio dei dati sugli acquisti compiuti da privati, emerge una situazione alquanto varia e frammentata. Una parte cospicua di collezionisti risulta interessata a opere, in prevalenza dipinti di paesaggio e ritratti, di artisti all'epoca già affermati, spesso di formazione ottocentesca, esponenti della scuola napoletana e veneta, tra cui Paolo Vetri, Vincenzo Caprile, Pietro Fragiaco, Beppe Ciardi. Oltre a questi maestri al tempo riconosciuti e stimati, una parte di collezionisti si orientava anche su artisti più giovani, spesso seguaci delle varie scuole regionali ottocentesche, di cui preferivano soprattutto i dipinti, ma anche acquarelli e incisioni, rappresentanti vedute, cittadine e agresti, di gran lunga il soggetto più richiesto dai collezionisti alla “Fiorentina Primaveraile”. Tra le ricevute di vendita, si trovano così autori di paesaggi più noti come Plinio Nomellini, con un'opera intitolata *Fossa dell'Abate*, ma allo stesso tempo si riscoprono i nomi di artisti oggi per lo più poco conosciuti, come Nino della Gatta, Roberto Pio Gatteschi, Alberto Falchetti, Domenico Buratti, Nicolas de Corsi.

Anche le opere plastiche, sebbene presenti in numero minore in mostra, furono acquistate da privati per le loro raccolte. In particolare i collezionisti si orientarono sulle sculture di gusto classicista, come i ritratti, *Crisalide* e *Il Falco*, di Arrigo Minerbi e il *Rivalta* di Italo Amerigo Passani, oppure sui soggetti di animali, in particolare gli *Elefanti*, il *Gufo* e il *Macaco*, resi con attenzione analitica da Sirio Tofanari.

Infine, nonostante la piccola e, salvo rari casi, non particolarmente significativa esposizione di opere d'arte decorativa, numerosi furono gli acquisti di tali produzioni. In particolare i privati scelsero per le loro collezioni i raffinati vasi di vetro di Zecchin, le statuette ceramiche di Francesco Nonni, le produzioni della Scuola ceramica di Faenza, e di Pietro Melandri, ma anche i ricami di Emma Bonazzi e alcuni arazzi di Francesco Dal Pozzo.

3.1. Le vendite delle opere del gruppo di «Valori Plastici».

Se gli acquisti di opere compiuti alla “Fiorentina Primavera”, sia a destinazione pubblica che per il collezionismo privato, sembravano generalmente orientati, parallelamente alla ricezione critica della mostra, secondo una tendenza tradizionalista, non mancarono tuttavia le preferenze verso opere di artisti dal linguaggio più apertamente innovativo, tra cui in particolare quelli del gruppo di «Valori Plastici».

Fino a pochi anni fa non si avevano notizie di vendite di opere della compagine romana alla “Fiorentina Primavera”. A tal proposito, è probabile che la mancata indagine su questo importante argomento sia stata influenzata dall'idea, fornita in passato dai più importanti studi sul tema¹⁹³, secondo la quale la partecipazione del gruppo diretto da Broglio alla “Fiorentina Primavera” fosse stato un completo insuccesso. Questa interpretazione, che si basava prevalentemente sulla tiepida accoglienza che effettivamente «Valori Plastici» ebbe, come si è visto, da parte del pubblico e della critica, ha portato a ritenere che l'insuccesso del gruppo si fosse verificato anche nella vendita delle opere in mostra.

Questa lettura, già in parte smentita da chi scrive nel 2011, trova oggi, alla luce di nuove scoperte, ulteriori motivi per essere rivista secondo un'ottica più dettagliata e complessa. Sebbene si siano ritrovate alcune testimonianze di preoccupazione da parte di Broglio nei riguardi della situazione delle vendite del gruppo di «Valori

¹⁹³ Si vedano P. Fossati, *«Valori Plastici» 1918-1922*, Torino 1981, pp. 265-272, in particolare pp. 269-272; e Id., *La «pittura metafisica»*, Torino 1988, pp. 176-183.

Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile”¹⁹⁴, in realtà non sembra, nel complesso, che la compagine romana abbia registrato un risultato così negativo.

Infatti, confrontando i dati rinvenuti attraverso i documenti archivistici e quelli rintracciati sulla stampa del tempo, sono almeno tredici, tra dipinti, sculture e disegni, le opere degli artisti di «Valori Plastici» vendute alla “Fiorentina Primaveraile”. Su questo punto, è tuttavia significativo precisare che solo cinque dei tredici artisti esponenti in mostra con il gruppo romano risultano aver venduto almeno un'opera, tra cui in particolare Giorgio de Chirico, Arturo Martini, Edita Walterowna Zur Muehlen, Amerigo Bartoli, Riccardo Francalancia e Quirino Ruggeri.

Tra questi artisti, Giorgio de Chirico è quello che ottenne il maggior successo di vendite: cinque, infatti, sono le opere del pittore che risultano essere state acquistate in mostra, tra cui quattro dipinti e un disegno.

Per quanto riguarda i dipinti, due, ovvero l'*Autoritratto* [fig. 96] e il *San Giorgio* [fig. 91], entrambi del 1920, furono venduti, come confermato da una lettera del 30 settembre inviata da Broglio al segretario della mostra¹⁹⁵, a un amico dei principali

¹⁹⁴ La vendita delle opere fu una delle preoccupazioni che più afflisse Mario Broglio durante la mostra. In una lettera del 2 giugno del 1922 egli chiedeva con apprensione al segretario della mostra Filippo Finocchiaro: «Non ho più saputo nulla della Primaveraile e, in particolare, della nostra sala. Ma suppongo, specie riguardo a vendite, che nulla di nuovo vi sia... Tuttavia mi farebbe piacere sapere da Lei se le commissioni governative sono passate per fare i promessi acquisti. Se ancora ci sono delle speranze vorrei pregarla di ricordare all'onorevole Benelli di patrocinare anche un poco la causa degli artisti di Valori Plastici perché, come Lei sa bene, a tuttoggi non abbiamo fatto che vendite puramente illusorie. D'altra parte non vorrei che gli artisti rimanessero completamente disingannati alla chiusura della esposizione, dopo le speranze che io ho fatto nutrire loro. Alludo in particolare modo a Carrà e a Morandi. Veda, caro Sig. Finocchiaro, di non dimenticarsi di esprimere all'on. Benelli questa mia raccomandazione e nel tempo stesso mi scusi presso di lui se io mi sono permesso toccare un argomento che volentieri avrei evitato. / Ora vorrei pregarla di un'altra cosa. Considerato che la chiusura della mostra si avvicina sarebbe bene sollecitare sin d'ora coloro che hanno prenotato quadri nella nostra sala, perché ne effettuino il regolare pagamento. Nel nostro caso, trattandosi di gente che ha acquistato perché amica degli stessi artisti, penso che tale sollecitazioni potrebbero anche essere fatte da noi direttamente. [...] Rimane in ogni modo inteso che le opere prenotate non saranno da loro consegnate ai presunti acquirenti prima che essi non ne abbiano eseguito il pagamento: e ciò anche se fu versata la percentuale o dati degli acconti». In altre lettere a Benelli, del 19 luglio, e ancora a Finocchiaro, 28 luglio e 12 agosto, il tono di preoccupazione di Broglio non muta. Cfr. Lettera di M. Broglio a F. Finocchiaro, Anacapri, 2 giugno 1922, manoscritta; lettera di M. Broglio a S. Benelli, Anacapri 19 luglio 1922, manoscritta; lettera di M. Broglio a F. Finocchiaro, Roma 28 luglio 1922, manoscritta; cartolina di M. Broglio a F. Finocchiaro, Roma 12 agosto 1922, manoscritta, ASBAF, 74.38, *De Chirico Giorgio*. I documenti sono riprodotti, integralmente o in parte, in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaveraile (1922)* cit., pp. 174-176, docc. 8-9-10-11.

¹⁹⁵ Cfr. Lettera di M. Broglio a F. Finocchiaro, Roma, 30 settembre 1922, manoscritta, ASBAF, 74.38, *De Chirico Giorgio*: «Il De Chirico ritirerà anche i due quadri acquistati dal Casella, cioè il n° 24 [*Autoritratto con fondo verde*] e 28 [*San Giorgio*], incaricandosi per mio conto, di consegnarli al Casella stesso». La lettera è stata pubblicata in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaveraile (1922)* cit., pp. 173-174, doc. 7.

animatori di «Valori Plastici», il musicista e pianista Alfredo Casella, che proprio allora, conclusa ormai da alcuni anni l'esperienza della rivista «Ars Nova»¹⁹⁶, iniziava ad allestire nella sua residenza romana un'importante collezione d'arte, che avrebbe visto riunite opere di vari artisti, tra cui de Chirico, Carrà, Morandi, de Pisis, Casorati, Severini e Spadini¹⁹⁷.

Gli altri due dipinti venduti da de Chirico, invece, rimasero in collezioni fiorentine o toscane. Il primo è il *Ritratto della Signora Bontempelli* [fig. 97] del 1922, acquistato pochi giorni dopo l'inaugurazione dell'esposizione dall'ingegnere fiorentino Gastone Fiori, come attestato da varie ricevute ritrovate nell'archivio della mostra¹⁹⁸.

L'altro dipinto è invece una piccola natura morta intitolata *Pera* [fig. 98], risalente probabilmente al 1921, che fino a questo momento era rimasta inedita. Menzionata negli inventari redatti da Broglio dal novembre del 1921¹⁹⁹, anche quest'opera, che, come si è accennato in precedenza, non era presente in catalogo, fu acquistata pochi giorni dopo l'apertura della “Fiorentina Primavera”, come è documentato da una ricevuta rinvenuta nell'archivio della mostra²⁰⁰, da Umberto Morra²⁰¹, intellettuale di origine piemontese, ma residente in Toscana, il quale, per tutta la vita, custodì gelosamente il dipinto nella sua abitazione, senza mai renderlo noto.

¹⁹⁶ Pubblicata a Roma, tra il 1917 e il 1919, sotto la direzione di Alfredo Casella, la rivista «Ars Nova» si occupò principalmente di tematiche musicali, ma ospitò anche importanti contributi di artisti e critici di ambito figurativo. Tra queste personalità, si distingue chiaramente un compatto nucleo che di lì a poco avrebbe formato e animato la rivista «Valori Plastici», ovvero Mario Broglio, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, e Alberto Savinio.

¹⁹⁷ Per il rapporto tra Alfredo Casella e le arti figurative, anche come collezionista, si vedano M. Carrà, *Alfredo Casella tra musica e pittura*, in *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), Milano 1988, pp. 111-119; e M.G. Messina, *Tra pittura e musica. Da «Ars Nova» a «Valori Plastici» e ritorno*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. de Santis, Firenze 2003, pp. 249-274.

¹⁹⁸ Il dipinto fu acquistato dall'ingegnere Gastone Fiori l'11 aprile, al prezzo di 800 lire. Cfr. Ricevuta di avvenuto pagamento dell'opera rilasciata dalla segreteria della mostra all'acquirente G. Fiori, manoscritta, Firenze 11 aprile 1922, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*; lettera di G. Fiori alla segreteria della “Fiorentina Primavera”, manoscritta, 11 aprile 1922, ASBAF, 74.38, *De Chirico Giorgio*; ricevuta rilasciata da G. Fiori alla segreteria della “Fiorentina Primavera”, manoscritta, 31 luglio 1922, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*. I documenti sono stati pubblicati in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)* cit., pp. 172-173, docc. 4-5-6.

¹⁹⁹ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici», 1918-1922*, Roma 1980, p. 67.

²⁰⁰ Il dipinto fu acquistato da Umberto Morra il 12 aprile 1922, al prezzo di 250 lire. Cfr. Ricevuta di pagamento dell'opera rilasciata da M. Broglio all'acquirente U. Morra, manoscritta, 12 aprile 1922, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*. Il documento è stato pubblicato in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)* cit., p. 172, doc. 3.

²⁰¹ Sulla figura di Umberto Morra (1897-1981), si veda G. Contini Bonacossi, ad vocem *Umberto Morra di Lavriano e della Montà*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, pp. 194-197.

Più problematica è l'individuazione dell'ultima opera venduta da de Chirico, ovvero un disegno intitolato *Il figliol prodigo*. La notizia della vendita si ricava soltanto dal già menzionato articolo del «Nuovo Giornale» del 18 maggio 1922²⁰², ma non trova riscontro tra i documenti archivistici relativi alla “Fiorentina Primaveraile”. Per questo motivo, sempre ammesso che la notizia pubblicata sul giornale sia corretta, l'opera potrebbe identificarsi con l'unico disegno di de Chirico attualmente noto con quel titolo: un disegno del 1917, risalente al periodo metafisico ferrarese, appartenuto a Broglio in quegli anni, ed esposto anche nelle mostre di «Valori Plastici» in Germania²⁰³.

Un discreto successo di vendite fu ottenuto anche da Arturo Martini, di cui, secondo l'articolo del «Nuovo Giornale»²⁰⁴, tre furono le opere acquistate alla mostra: il gesso intitolato *Ritratto di mia madre* [fig. 130] del 1920, scultura attualmente introvabile, e che, alla luce dei dati finora noti, potrebbe essere andata dispersa proprio dopo la vendita alla “Fiorentina Primaveraile”²⁰⁵, e due disegni, entrambi dal titolo *Guerriero*, al momento non identificati. La notizia delle vendite non trova però completa rispondenza nei documenti ritrovati nell'archivio della mostra. Infatti, per quanto riguarda Martini, è stata individuata soltanto una ricevuta di vendita²⁰⁶ di un

²⁰² Cfr. *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primaveraile Fiorentina* cit.

²⁰³ L'unico disegno noto con il titolo *Il figliol prodigo*, del 1917, fu preso in consegna da Mario Broglio il 23 ottobre 1919 e poi da questo acquistato il 1 gennaio 1921. L'opera rimase di proprietà di Broglio fino al 1939, anno in cui quest'ultimo la cedette, insieme a tutti i quadri metafisici di de Chirico di sua proprietà, al collezionista Rino Valdameri. Sull'argomento, cfr. P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919: la metafisica*, Milano 1997, scheda D 95; *New York Collects. Drawings and Watercolors 1900-1950*, catalogo della mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, 20 maggio-29 agosto 1999), a cura di E. Braun, con testi di C.E. Pierce e W.M. Griswold, New York 1999, pp. 116-118. In questo modo, ammesso che il disegno ricordato sul «Nuovo Giornale» sia effettivamente *Il figliol prodigo* noto (ma non si potrebbe nemmeno escludere che si tratti di una versione sconosciuta), resterebbe da chiarire, quindi, quando e perché, dopo la presunta vendita del 1922, il disegno sia ritornato a Broglio.

²⁰⁴ Cfr. *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primaveraile Fiorentina* cit.

²⁰⁵ L'opera, esposta per la prima volta alla Mostra Nazionale d'Arte a Vicenza nell'agosto del 1920, fu riproposta in novembre dello stesso anno alla personale dell'artista alla Galleria Arte di Milano. Presa in consegna da Mario Girardon, come accertato dal contratto del 26 marzo 1921, l'opera fu esposta nel tour tedesco di «Valori Plastici» nel 1921, comparando infine per l'ultima volta alla “Fiorentina Primaveraile” del 1922. Cfr. *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza 1998, scheda 120, p. 79.

²⁰⁶ Esiste in realtà un'altra ricevuta, non datata e dalla firma non chiaramente leggibile, già pubblicata da chi scrive nel 2011, da cui si apprende che una persona ritirò un quadro di de Chirico e un'altra opera (non specificata) di Martini. Dopo la revisione di tutte le ricevute relative alle vendite, conservate nell'archivio della mostra, sembra di poter collegare questo documento al collezionista Gastone Fiori che acquistò, come si è detto, il dipinto *Ritratto della Signora Bontempelli* di de Chirico, e a cui fu inoltre assegnato in premio, dalla Società delle Belle Arti, un monotipo intitolato *Il fattore e l'onorevole* di Romeo Costetti. Da un biglietto, datato 31 luglio, risulta che Fiori incaricò un suo commesso, tale Mario Tabellini (con cui forse è da identificare la firma del primo documento ricordato) di ritirare le due opere. È in questa occasione, quindi, che l'incaricato del ritiro potrebbe aver confuso il nome di Martini con quello di Costetti, poiché in un altro documento, sempre datato 31 luglio, Fiori confermava di aver ricevuto proprio le suddette opere di de Chirico e Costetti. Cfr.

disegno, rilasciata pochi giorni dopo l'inaugurazione della mostra da Broglio all'acquirente²⁰⁷, tale Giuseppe Mazzetti²⁰⁸, documento che però, non riportando il titolo dell'opera venduta, non può essere messo con certezza in relazione con uno dei due disegni indicati nell'articolo del quotidiano fiorentino.

Per quanto riguarda le vendite di opere di altri artisti esponenti con il gruppo di «Valori Plastici», ovvero Edita Walterowna Zur Muehlen, Amerigo Bartoli, Riccardo Francalancia e Quirino Ruggeri, è soltanto il già ricordato articolo pubblicato sul «Nuovo Giornale» a darne notizia²⁰⁹, che però, anche in questo caso, non trova al momento alcun riscontro tra i documenti archivistici relativi alla mostra.

In particolare due vendite sono attribuite a Edita Walterowna Zur Muehlen. Si tratta di due opere recenti, risalenti entrambi al 1920: il dipinto *Tramontana* [fig. 138], riprodotto in catalogo, ma di cui è attualmente ignota l'ubicazione, e il disegno intitolato *Dolce frutto*²¹⁰ [fig. 140]. Infine, altre tre opere, una per ogni artista, risultano vendute all'esposizione, ovvero: il dipinto *Paese* di Amerigo Bartoli; il dipinto intitolato *Assisi* di Riccardo Francalancia e infine il bassorilievo dal titolo *La*

Lettera di R. Sabatini a G.B. Fiori, Firenze, 25 luglio 1922, dattiloscritta; ricevuta dalla firma illeggibile [Mario Tabellini?], non datata [ma 31 luglio 1922], manoscritta; biglietto di G. Fiori a R. Sabatini, 31 luglio 1922, manoscritto; ricevuta rilasciata da G. Fiori alla segreteria della “Fiorentina Primaverile”, 31 luglio 1922, manoscritta, ASBAF, 72.24. Il secondo e in quarto documento sono stati pubblicati in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaverile (1922)* cit., pp. 172-173, docc. 2, 6.

²⁰⁷ Ricevuta del versamento della percentuale dovuta alla “Fiorentina Primaverile”, rilasciata da M. Broglio alla “Fiorentina Primaverile”, a seguito della vendita di un disegno di Arturo Martini a Giuseppe Mazzetti, 12 aprile 1922, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*: «Ricevo dal Sig. Giuseppe Mazzetti Lire nove quale percentuale dovuta alla Fiorentina Primaverile per la vendita di un disegno di Arturo Martini. / Il prezzo del disegno è fissato in Lire Sessanta. / Mario Broglio».

²⁰⁸ L'acquirente del disegno potrebbe essere identificabile con il medico toscano Giuseppe Mazzetti (1898-1992). Da colloqui telefonici intercorsi con il figlio di Mazzetti, si è potuto appurare che quest'ultimo si interessò all'arte figurativa e ne fu anche un collezionista, ma, secondo quanto afferma il figlio, non risulta che opere di Martini, né tanto meno disegni, siano transitati dalla collezione del padre. Sulla figura di Mazzetti, cfr. I. Gorini, ad vocem *Giuseppe Mazzetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2008, pp. 567-569.

²⁰⁹ Cfr. *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primavera Fiorentina* cit.

²¹⁰ Come è avvenuto con la *Pera* di de Chirico e, probabilmente, con il gesso intitolato *La madre* di Martini, anche la non rintracciabilità del dipinto *Tramontana* di Edita Walterowna Zur Muehlen, dopo l'ultima esposizione alla “Fiorentina Primaverile”, potrebbe essere messa in relazione con la vendita dell'opera in questa mostra. È da segnalare che già Ragghianti, in occasione della prima importante retrospettiva dell'artista nel 1971, segnalava che il dipinto in questione, insieme ad altre opere dell'artista dei primi anni Venti, non erano allora reperibili. Cfr. C.L. Ragghianti, *Edita Broglio*, in *Edita Broglio*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozziina, marzo 1971), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1971. Per quanto riguarda il disegno intitolato *Dolce frutto*, invece, nella retrospettiva del 1991, esso risultava in collezione privata. Cfr. *Edita Walterowna Broglio*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 15 giugno-29 settembre 1991), a cura di G. Appella, M. Quesada, A.M. Sauzeau Boetti, Roma 1991, scheda 107, p. 36.

Serena [fig. 149] di Quirino Ruggeri, tutte opere di cui attualmente non è nota la collocazione²¹¹.

Da una lettera generale, si può notare come la ricezione critica dei singoli artisti esponenti con il gruppo di «Valori Plastici» si rifletta anche sulle vendite delle loro opere in mostra. Infatti, è assai indicativo, da quello che gli elementi emersi sembrano fino ad ora accertare, che l'unico artista ad aver avuto un discreto successo di vendite – seppure per quest'ultimo non pienamente soddisfacente²¹² –, sia stato Giorgio de Chirico.

In particolare è significativo che siano state le opere più recenti del pittore, ovvero quelle risalenti a dopo il 1920, a incontrare il maggior successo di vendite, in parallelo con l'apprezzamento che un'ampia parte della critica, come si è visto, aveva espresso per gli ultimi lavori di de Chirico, che sembrava così, agli occhi di una cospicua parte dei recensori, aver abbandonato le “speculazioni” metafisiche, per ritornare all'osservazione diretta della natura, in continuità con la tradizione nazionale.

²¹¹ Anche nel caso di queste tre opere, la difficoltà di reperire la loro ubicazione potrebbe essere interpretata come un ulteriore indizio del fatto che esse furono effettivamente vendute alla “Fiorentina Primavera”, e poi rimaste nella raccolta di qualche privato collezionista.

²¹² Infatti, nella già menzionata lettera ad Ojetti, datata 18 agosto 1922, de Chirico espresse il suo rammarico al critico per la scarsità del ricavato delle sue vendite in mostra: «Quei pochi lavori che ho venduto a Firenze – scrisse de Chirico – sono bastati appena per coprire le spese che ho fatto per incorniciare i quadri e recarmi a Firenze a organizzare la sala». Cfr. Lettera di G. de Chirico a U. Ojetti, 18 agosto 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. De Chirico Giorgio, doc. 3. La lettera è stata pubblicata in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)* cit., pp. 207-208.

V. La “Fiorentina Primavera” e le altre esposizioni a Firenze e in Italia.

1. La “Fiorentina Primavera” e le altre mostre a Firenze nel 1922.

La “Fiorentina Primavera”, voluta e organizzata dalla storica Società delle Belle Arti cittadina e in particolare dal suo presidente, Sem Benelli, fu solo la prima di una serie di rilevanti iniziative culturali e di esposizioni d'arte in programma a Firenze in quella fervida primavera del 1922, che si rilevò così un'occasione, per certi aspetti eccezionale, di dibattito e confronto tra artisti e intellettuali.

Il 20 aprile, infatti, si sarebbe inaugurata a Palazzo Pitti la grandiosa mostra, ideata e curata da Ugo Ojetti, con il contributo di vari studiosi e specialisti, tra cui due suoi più stretti collaboratori, Luigi Dami e Nello Tarchiani, entrambi ispettori delle Gallerie fiorentine, dedicata alla riscoperta della pittura italiana del Seicento e del Settecento¹, a cui sarebbe seguita un'esposizione di disegni della stessa epoca alla Galleria degli Uffizi². In maggio, inoltre, in tre diverse sedi della città, si sarebbe svolta la “Prima Fiera Internazionale del Libro”, con esposizioni integrative dedicate all'illustrazione, alla rilegatura artistica, alla fotografia e alla grafica pubblicitaria³.

Per quanto riguarda le mostre d'arte previste per quell'anno a Firenze, la

¹ Cfr. *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1922), Firenze 1922. Sul contributo della mostra alla riscoperta critica dell'arte del Seicento e del Settecento e sul dibattito che seguì l'esposizione, con ricadute anche sull'arte contemporanea, cfr. F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, 2, 1975, pp. 837-901; G. Uzzani, *Firenze primavera 1922*, in «Antichità viva», XXVIII, 4, maggio-giugno 1989, pp. 40-46, riproposto con alcune aggiunte in Id., *Primavere fiorentine*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp. 113-126; F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, London 2000, trad. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, a cura di F. Armiraglio e R. D'Adda, Milano 2008, pp. 173-182; F. Amico, “La immane e preziosissima esposizione fiorentina del 1922”, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», numero dedicato a *Ugo Ojetti (1871-1946) critico tra architettura e arte*, a cura di F. Canali, XIV, 2005, pp. 105-114; Id., *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti nel 1922: documenti, dibattiti e rivisitazioni su due secoli “resuscitati” dell'arte italiana*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, XIX ciclo, tutor G. De Lorenzi, Università degli Studi di Firenze, 2007; Id., *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-60; Id., *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010, pp. 57-68; M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016, pp. 81-112.

² Cfr. *Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, R. Galleria degli Uffizi, 1922), Firenze 1922.

³ *Prima Fiera Internazionale del Libro*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo di Porta Romana, Palazzo Pitti, Palazzo Non Finito, 1922), Firenze 1922.

“Fiorentina Primaveraile” era senza dubbio la più ampia e completa tra quelle riservate all'arte contemporanea. Infatti, le altre esposizioni erano per lo più personali dedicate a giovani artisti, presentate presso gallerie private, tra cui si segnalano quelle di Ottone Rosai e di Achille Lega, entrambe allestite presso l'editore Gonnelli, la prima in marzo, l'altra in novembre, e ambedue introdotte da Ardengo Soffici⁴.

L'unica rassegna più ampia, a cui presero parte vari autori nazionali e internazionali, che ebbe luogo durante lo svolgimento della “Fiorentina Primaveraile”, fu l’“Esposizione Internazionale d'Arte Futurista”, una mostra d'avanguardia su cui finora sono scarse le informazioni, e che perciò risulta ancora sostanzialmente da ricostruire⁵. In questo modo, venendo a mancare l'approfondimento storico su uno dei due termini di paragone, non è possibile al momento effettuare una comparazione ponderata tra le due mostre, che probabilmente potrebbe risultare assai interessante.

In ogni caso, si riportano qui alcuni dati essenziali sull’“Esposizione Internazionale d'Arte Futurista” di Firenze, che sono emersi durante le ricerche. Infatti, dalle cronache riportate dalla stampa locale⁶, e in particolare da quelle pubblicate su «Il Nuovo Giornale»⁷ – queste ultime finora sfuggite agli studi sull'argomento –, risulta che la mostra fu organizzata da Oscar Fusetti, attivo esponente del gruppo futurista fiorentino del primo dopoguerra, nonché direttore del

⁴ Cfr. *Catalogo della Mostra di Ottone Rosai*, catalogo della mostra (Firenze, Saletta Gonnelli, marzo 1922), con prefazione di A. Soffici, Firenze 1922; *Catalogo della Mostra personale del pittore Achille Lega*, catalogo della mostra (Firenze, Libreria Gonnelli, novembre 1922), con una lettera di A. Soffici, Firenze 1922. Oltre a queste due esposizioni personali si tenne, tra marzo e aprile, presso la galleria di Alfredo Materazzi, la mostra di Ruggero Focardi e allievi (P. Focardi, E. Ceccherini, A. di Querceto, D. Tanfani, M. Rosai). Sul contesto delle mostre fiorentine di quegli anni, si rimanda al catalogo, già ricordato nei capitoli precedenti, *Arte moderna a Firenze. Cataloghi di Esposizioni, 1900-1930*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 aprile-6 novembre 1988), a cura di A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 1988, p. 44.

⁵ A tal proposito è da evidenziare che, ancora agli inizi degli anni Duemila, in uno studio specifico sul futurismo in Toscana, Crispolti manifestava ancora il dubbio che l’“Esposizione Internazionale d'Arte Futurista” si fosse effettivamente svolta a Firenze nel 1922. Sempre in quella occasione, inoltre, lo studioso ipotizzava che la mostra fosse un trasferimento della nota esposizione tenutasi a Torino, tra marzo e aprile, al Winter Club. Cfr. *Il Futurismo attraverso la Toscana: architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 25 gennaio-30 aprile 2000), a cura di E. Crispolti, Livorno 2000, pp. 98, 252.

⁶ Due sono gli articoli noti sull'argomento, ovvero l'annuncio della mostra su «Firenze Futurista» nel numero di maggio, e la notizia dell'inaugurazione della mostra su «La Nazione» nel giugno 1922. Cfr. *Marinetti inaugurerà a Firenze la grande Esposizione Internazionale d'Arte Futurista*, in «Firenze Futurista», I, 2, 26 maggio 1921 [ma 1922]: «Nelle sale del cav. Materazzi in via Martelli il 10 giugno F.T. MARINETTI inaugurerà la Grande Esposizione Internazionale Futurista organizzata dal nostro Direttore. Gli espositori saranno 60 fra Italiani, Cecoslovacchi, giapponesi e polacchi»; e *L'inaugurazione della Mostra Internazionale Futurista*, in «La Nazione», 17 giugno 1922, p. 4.

⁷ In riferimento alla mostra fiorentina e agli eventi a essa collegata, su «Il Nuovo Giornale» apparvero gli articoli: *L'Esposizione Internazionale Futurista inaugurata da F.T. Marinetti*, 16 giugno; *L'inaugurazione della Mostra Internaz. futurista*, 17 giugno; *Concerto d'improvvisazione all'Esposizione futurista*, 21 giugno 1922.

loro giornale di riferimento, «Firenze Futurista»⁸. Inaugurata da Filippo Tommaso Marinetti, la mostra si tenne nel mese di giugno presso i locali della galleria d'arte di Alfredo Materazzi, dove esposero circa una sessantina di artisti, tra cui gli italiani Depero, Balla, Venna, Marasco, Dottori, Pannaggi, e alcuni stranieri, come il giapponese Tōgō e la cecoslovacca Rougena Zátková.

1.1. Il confronto con la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento”.

Sebbene, come si è visto, la mostra che avrebbe poi preso la fisionomia della “Fiorentina Primavera” era stata ideata per il Secentenario Dantesco del 1921, e in particolare, almeno in origine, come il principale *pendant* di ambito contemporaneo per una mostra, mai realizzata, sull'arte del Trecento; essa alla fine, a seguito delle vicissitudini storiche che sono state illustrate nei capitoli precedenti, mantenne lo stesso il ruolo di principale manifestazione di ambito contemporaneo nel 1922, ma si trovò imprevedibilmente posta in relazione, e per certi aspetti come “contrappeso”, di un altro importante evento espositivo retrospettivo, ovvero la mostra del Sei e Settecento.

Il progetto espositivo dedicato a due secoli fino ad allora trascurati, ovvero il Seicento e Settecento, era stato ufficialmente avanzato nel luglio del 1921 da Ugo Ojetti e alcuni suoi fidati collaboratori, che dopo il successo ottenuto con la fortunata “Mostra del Ritratto Italiano” nel 1911, si proponeva allora di presentare nuovamente al comune di Firenze un ambizioso programma di mostre biennali dedicate alla rivalutazione dell'arte antica⁹, pensato fin dal 1911 ma inesorabilmente interrotto dalle vicende belliche, mostre che avrebbero dovuto rappresentare, secondo le intenzioni del critico, il giusto contrappeso alla promozione dell'arte contemporanea proposta dalle biennali veneziane.

L'idea di Ojetti di riscoprire l'arte antica nazionale, e in particolare due secoli

⁸ È da segnalare che negli articoli del 16 e del 21 giugno pubblicati su «Il Nuovo Giornale», Oscar Fusetti è indicato come direttore dell'«Italia Futurista», titolo con cui allora si tentò di sostituire la rivista «Firenze Futurista». Cfr. U. Carpi, 1922: «Firenze Futurista» e un gruppo di futuristi trentini, in «Inventario», nuova serie, 2, maggio-agosto 1981, pp. 70-84, pp. 70-71.

⁹ Per il progetto delle Biennali d'Arte Antica, si rimanda in particolare a M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 411-474.

come il Seicento e il Settecento, per troppo tempo considerati periodi decadenti in cui l'arte italiana aveva assorbito le influenze straniere, non era evidentemente dettata soltanto da un interesse culturale, ancor più se si considera il periodo in cui fu realizzata, ovvero poco dopo la conclusione della Prima guerra mondiale.

Leggendo, in primo luogo, l'introduzione di Ojetti all'edizione del catalogo della mostra, pubblicato nel 1924¹⁰, si poteva cogliere con evidenza, come avrebbe individuato giustamente Francis Haskell, che la celebrazione espositiva di quei due secoli "sconosciuti" aveva come scopo principale «la restaurazione dell'orgoglio nazionale», ovvero la mostra si poneva l'obiettivo di dimostrare che «l'arte italiana era rimasta nel cuore pulsante della cultura europea ben oltre quanto permettesse di pensare la generica affermazione [...] di un suo tramonto sul finire del Cinquecento»¹¹. Inoltre anche la scelta del luogo dove fu allestita la mostra poteva essere intesa, come ha rilevato Fabio Amico, con una specifica valenza politico-culturale¹². Infatti Palazzo Pitti, oltre che un edificio ricco di importanti affreschi e decorazioni sei-settecenteschi, era anche un luogo simbolico: dopo essere stata residenza privata del re, il palazzo era stato da pochi anni restituito alla nazione; per questo motivo la mostra del Seicento sarebbe stata l'occasione ideale per aprire per la prima volta al grande pubblico alcune sue sale.

Del resto, come è stato evidenziato da Giovanna De Lorenzi, Ojetti si mantenne sempre fedele, in ogni sua attività intellettuale, al concetto di "nazionalità", che egli intese, per la sua patria, come un'armonica composizione di tradizioni culturali, storiche e artistiche locali, e in particolare regionali¹³.

Alla fine il percorso espositivo fu composto da oltre mille dipinti distribuiti principalmente per scuole o per regioni in quarantotto sale su due piani di Palazzo Pitti. Sebbene trovassero posto in mostra tutte le principali scuole, il centro ideale fu senza dubbio la sala di Caravaggio, la più apprezzata ed eclatante, allestita nella Sala delle Nicchie, dove furono esposti, in un momento ancora pionieristico per gli studi seicenteschi, oltre trenta dipinti, in parte autografi, in altra soltanto attribuiti o di

¹⁰ U. Ojetti, *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti*, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924, pp. 9-12, in particolare p. 11.

¹¹ F. Haskell, *La nascita delle mostre* cit., p. 176.

¹² Cfr. F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo* cit., p. 58.

¹³ Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e la polemica sulla "nazionalità" della letteratura italiana contemporanea*, in *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, atti del III Congresso Nazionale dell'ADI-Associazione degli Italianisti Italiani (Lecce, Otranto, 20-22 settembre 1999), tomo II, a cura di G. Rizzo, Galatina 2001, pp. 205-211, in particolare p. 211.

scuola. Tra le presenze più clamorose, erano le pale d'altare provenienti dalla Cappella Contarelli della chiesa di San Luigi dei Francesi, a Roma, che, a causa della difficoltà con cui fino ad allora potevano essere osservate *in loco* anche dagli studiosi, furono in un certo senso “svelate” per la prima volta, in tutta la loro forza, proprio nella mostra del 1922.

Oltre a Caravaggio, e al più privilegiato filone caravaggesco, con cui fu per lo più identificato il Seicento, non mancarono altre importanti rilevazioni proposte in mostra: Bernardo Strozzi, Domenico Fetti, Jan Lys, pittori di congiunzione tra i due secoli. Il percorso si concludeva, in un'ideale continuità temporale, con il Settecento veneziano, e in particolare con l'opera di Giambattista Tiepolo, l'altro importante polo, insieme a Caravaggio, della mostra.

Come è stato sostenuto da vari studiosi dell'argomento, la mostra del 1922 ebbe non solo un'importanza decisiva per tutti i successivi studi sei-settecenteschi, ma altresì fu fondamentale per la rivalutazione dell'arte di quei due secoli, e in particolare per la definitiva consacrazione della figura di Caravaggio, le cui opere, alcune delle quali allora ancora di attribuzione incerta, uscirono dai depositi per entrare di diritto, e definitivamente, nei percorsi delle grandi collezioni museali, come nel caso del *Bacco* e del *Sacrificio d'Isacco* della Galleria degli Uffizi¹⁴.

Sebbene svoltisi in contemporanea, la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento” e la “Fiorentina Primavera” furono eventi tra loro ben distinti e separati, sia a livello organizzativo, sia, come si è detto, per la loro stessa genesi. Tuttavia, come ha fatto presente Fabio Amico, non sono da escludere possibili collegamenti “programmatici” e ideali, tra le due mostre¹⁵.

L'unico dato certo è l'istituzione di un organo ufficiale, il Comitato per le Feste Primaverale Fiorentine, il quale aveva il compito di coordinare non solo le due mostre, ma tutti gli eventi in programma a Firenze nella primavera del 1922¹⁶, per i quali, oltre probabilmente a ideare un manifesto comune¹⁷ [fig. 18], si provvide

¹⁴ Cfr. P. Barocchi, *La storia della Galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, pp. 49-150.

¹⁵ Cfr. F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo* cit., p. 63.

¹⁶ Cfr. *Il programma dei festeggiamenti primaverale. La costituzione dei Comitati*, in «La Nazione», 30 marzo 1922, p. 4.

¹⁷ Nel contributo del 2010 Fabio Amico era propenso a ritenere che il manifesto comune, di cui aveva ritrovato menzione tra i carteggi ogettiani, fosse rimasto solo una proposta irrealizzata. A tal proposito è da segnalare che durante le ricerche effettuate è emersa una cartolina, edita da Fedro Sborgi, in cui sono riportanti, quasi come fosse un piccolo manifesto, i quattro principali eventi in programma a

affinché fossero concesse le riduzioni ferroviarie per il pubblico¹⁸.

In ogni caso la concomitanza delle due mostre si rivelò uno stimolo intellettuale eccezionale per alcuni, tra gli studiosi, i critici e gli artisti, coinvolti nei due eventi.

Il caso più eclatante, e ben approfondito a partire dai pionieristici studi di Mazzocca negli anni Settanta, è la nota polemica sollevata da un articolo di de Chirico sulla *Mania del Seicento*, pubblicato su «Valori Plastici», sicuramente prima dell'apertura della mostra del Seicento¹⁹, in cui lo scrittore riteneva che la riscoperta del «secolo fumoso del bitume e delle screpolatura»²⁰, fosse dovuta prevalentemente all'interesse economico di antiquari e collezionisti, avallato, in un certo senso, dall'inettitudine dei critici. In questo modo egli ribadiva la preminenza della tradizione rinascimentale, e in particolare di quella quattrocentesca, dove si sarebbe rilevato a suo avviso il vero spirito italiano, rispetto all'arte del Seicento, da lui considerato un periodo di decadenza, preludio e causa di quella attuale che egli identificava nella tendenza verista. Alla polemica parteciparono, con interventi pubblicati nel numero seguente della rivista, un discreto numero di personalità rilevanti, o che di lì a poco lo sarebbero diventate, del mondo dell'arte figurativa e letteraria, tra cui Carlo Carrà, Cipriano Efisio Oppo, Lionello Venturi, Raffaello Franchi, Eva Tea, Massimo Bontempelli, Margherita Sarfatti, Emilio Cecchi e Curzio Malaparte – qui ancora con il cognome paterno Suckert –, nella maggior parte dei casi, però, non allineati con le posizioni dechirichiane²¹.

Dopo aver “innescato” la polemica sul Seicento, de Chirico andò oltre. Infatti, come è noto, non solo visitò la mostra di Palazzo Pitti, ma stilò anche una durissima

Firenze nella primavera del 1922: la “Fiorentina Primavera”, la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento”, la “Fiera Internazionale del Libro” e l’“Esposizione Nazionale di Orticultura”. Cfr. F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo* cit., p. 67, nota 54.

¹⁸ Dopo aver concesso tariffe agevolate per gli espositori della “Fiorentina Primavera”, le Ferrovie dello Stato accordarono anche una riduzione del prezzo di trasporto (il 30%) per il pubblico intenzionato a visitare le tre principali mostre fiorentine in programma per la primavera e l'estate del 1922: la “Fiorentina Primavera”, la “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento” e la “Fiera Internazionale del Libro”. Cfr. lettera del capo del servizio movimento e traffico delle Ferrovie dello Stato [firma illeggibile] a S. Benelli, 6 febbraio 1922, dattiloscritta, ASBAF, 72.9, *Concessioni ferroviarie*; e lettera del direttore generale delle Ferrovie dello Stato [firma illeggibile] a S. Benelli, 12 marzo 1922, dattiloscritta, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

¹⁹ Recentemente Marta Nezzo ha proposto di datare la pubblicazione dell'articolo di de Chirico, e di conseguenza il relativo numero di «Valori Plastici» che lo accolse (III, 3), tra il 9 dicembre 1921 e il 22 gennaio 1922. Cfr. M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia* cit., p. 102, nota 77.

²⁰ G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori Plastici», III, 3, [1921-1922], pp. 60-62, p. 60.

²¹ Infatti, solo quattro contributi dell'inchiesta, ovvero quelli di Malaparte, Cecchi, Bontempelli e Sarfatti, su nove totali pubblicati sulla rivista, si possono ritenere in linea con la posizione polemica di de Chirico. Degli altri cinque interventi, infine, sebbene tutti distanti dalla condanna di de Chirico, solo quello di Lionello Venturi appare senza dubbio una vera e puntuale risposta alle accuse del pittore.

recensione dell'esposizione, intitolata *Il monomaco parla*, in cui sostanzialmente ribadiva la sua idea del Seicento come periodo di decadenza e «origine di tutti i mali che affliggono l'odierna pittura»²². Destinato a «Valori Plastici», lo scritto di de Chirico, forse a causa del tono eccessivamente polemico, non fu mai pubblicato, rimanendo per questo motivo inedito per quasi cinquant'anni²³.

All'inchiesta sul Seicento iniziata da «Valori Plastici» fu fin dall'inizio invitato a esprimere il proprio parere anche Ojetti²⁴, in qualità di ideatore e promotore della grande rassegna espositiva di Palazzo Pitti. Il critico però non accettò l'invito di Broglio, e rispose alla polemica sollevata da de Chirico attraverso vari scritti relativi alla mostra, ma anche, indirettamente, nelle recensioni della “Fiorentina Primavera”. Infatti, in una di queste, mettendo soprattutto a confronto le proposte del gruppo di «Valori Plastici», presenti in una sala della “Fiorentina Primavera”, con le opere degli artisti del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti, il critico affermava provocatoriamente che erano senza dubbio queste ultime le espressioni veramente “innovative” e “rivoluzionarie” che lo spettatore avrebbe potuto ammirare visitando le mostre a Firenze in quella primavera del 1922:

Cercasi rivoluzionario, in arte, a qualunque prezzo, magari con la promessa di nominarlo, dopo un anno o due di privazioni, presidente onorario d'un'Accademia superstita. Giovani, giovani. Si fa presto a chiamarli giovani o a sceglierli giovani: in arte l'anagrafe conta quanto le buone intenzioni, cioè niente. Ecco, sono entrato oggi nel bel palazzo nuovo [...] e speravo di passare due ore, come si dice in commercio, tra le novità. Sem Benelli aveva chiamato a raccolta con fervide parole, prima di tutto i giovani. Era andato a snidarli e a confortarli nei loro studii e magari soffitte; aveva dato tutt'una sala al gruppo detto dei «Valori Plastici» cui fanno capo con molti scritti e alcuni quadri, i più audaci rinnovatori [...]. Ma i giovani li ho trovati, oserei dire, tutti in pantofole. Se non ho veduto male, chi

²² G. de Chirico, *Il monomaco parla* (1922), poi in Id., *Scritti/1: Romanzi e Scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, pp. 786-793, p. 791: «Del caso Seicento non abbiamo ancora finito di parlare. Seguiranno a occuparcene e a dimostrare le manchevolezze e le bruttezze e come esso sia l'origine di tutti i mali che affliggono l'odierna pittura. Tanto dimostreremo ancora nei nostri futuri scritti non solo con teorie sull'aspetto e lo spirito della pittura seicentesca ma anche con studi speciali sulla tecnica di tale pittura e sul grande problema della tempera e della pittura a olio.»

²³ Il testo fu reso noto e pubblicato per la prima volta da Georges de Canino in «Don Chisciotte», I, 1980, pp. 37-45.

²⁴ L'invito a Ojetti fu espresso da Broglio tramite una lettera, datata 9 dicembre 1921, in cui il direttore di «Valori Plastici» allegava anche le bozze del testo di de Chirico sulla *Mania del Seicento*, evidentemente non ancora pubblicato. Conservata presso il Fondo Ojetti manoscritti da ordinare, 250, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la lettera, già nota agli studi, è oggi integralmente consultabile in M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia* cit., pp. 240-241.

verrà quest'anno a Firenze a visitare esposizioni e cercherà qualche rivoluzionario cordiale, dovrà andarlo a cercare dentro le antiche mura a bugnati di macigno di Palazzo Pitti nella Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento [...], invece che in questa esposizione moderna [...]. Il mondo capovolto. Caravaggio o Tiepolo nel trono di de Chirico o di Carrà.²⁵

Per Ojetti la mostra del Seicento e del Settecento era un'iniziativa utile se non addirittura indispensabile per far prendere coscienza, al grande pubblico, dell'arte di due secoli per lo più fino ad allora poco noti. Bisognava, secondo il critico, far conoscere i risultati più fecondi degli ultimi studi sull'argomento, in modo tale da mostrare finalmente che non solo durante i secoli d'oro del Rinascimento ma anche nei periodi successivi, l'arte italiana si era distinta per la propria peculiare grandezza: «tutto il mondo – scriveva con enfasi Ojetti – durante il seicento guardava ancora all'Italia come alla maestra, anzi regina dell'arte»²⁶.

Del resto, sia la mostra, sia più in generale tutta l'attività intellettuale di Ojetti, si fondava sul principio di continuità dell'arte italiana, dagli albori alla contemporaneità. Secondo il critico, infatti, era necessario ricostruire storicamente tutte le fasi dell'arte italiana, un'operazione che, nell'introduzione all'edizione del catalogo della mostra del 1924, egli avrebbe riconosciuto come utile specialmente per gli artisti più giovani. Infatti, secondo Ojetti, tornando a guardare l'arte dei grandi maestri dei secoli passati, i giovani avrebbero potuto trovare lo stimolo e l'esempio più indicato per lo sviluppo del proprio linguaggio espressivo, senza bisogno di aderire alle tendenze importate dalle correnti straniere, bensì rimanendo fedeli alla propria tradizione artistica²⁷.

²⁵ U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1922, p. 3. È interessante notare che anche Calzini, nella sua recensione della “Fiorentina Primaverile”, poneva in relazione la concomitante presenza a Firenze, in quella primavera, delle innovative espressioni del gruppo di «Valori Plastici» con le rivoluzionarie opere degli artisti del Seicento e del Settecento. Cfr. R. Calzini, *La “Fiorentina Primaverile”*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 21, 21 maggio 1922, pp. 595-602, p. 595: «La rocca forte e gloriosa del rinascimento italiano, il centro più tenace e più irriducibile della tradizione classica, del conservatorismo artistico, della banale riproduzione d'antichi modelli e della ripetizione di vecchi motivi, sono presi d'assalto. Da un lato i quadri e le statue adunati nel palazzetto dovuto all'opera dell'ingegner Tognetti e dell'architetto Fantappiè al *parterre* di San Gallo, con le nuove espressioni del Gruppo dei valori plastici e le ribellioni di isolate energie; dall'altro le pitture delle quaranta sale di Palazzo Pitti dove i “rivoluzionari” del seicento capitanati dal secondo Michelangelo, il terribile “da Caravaggio”, scatenano le forme e le idealità di un'arte che è veramente armata contro gli idoli e gli Dei del Secolo d'oro.»

²⁶ U. Ojetti, *La mostra della pittura dal Caravaggio al Tiepolo in Palazzo Pitti*, in «Corriere della Sera», 21 febbraio 1922, p. 3.

²⁷ Cfr. U. Ojetti, *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti* cit., p. 12: «[...] l'ultima conclusione e l'ultimo vantaggio della Mostra è stato il confronto che essa ha dato ai pittori viventi: e dico viventi non solo per dire di quei pittori che respirano e camminano, ma per dire

Il frutto di iniziative retrospettive come l'esposizione del Sei e del Settecento sugli artisti più giovani poteva essere osservato nella concomitante esposizione “Fiorentina Primaveraile”, in cui Ojetti individuava un significativo gruppo di artisti toscani, tutti caratterizzati da un comune orientamento di continuità con la tradizione nazionale, tra cui in particolare Bacci, Ferroni, Checchi, Dani, Giachetti, Marchig, Chiappelli, Andreotti²⁸.

È sicuramente suggestivo, come ha fatto notare Amico²⁹, che alcuni di questi artisti ricordati da Ojetti alla “Fiorentina Primaveraile”, in particolare Bacci e Andreotti, negli stessi giorni in cui erano impegnati nella disposizione delle proprie opere al Palazzo delle Esposizioni, collaboravano all'allestimento della mostra del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti, avendo così modo di osservare da vicino le opere di alcuni maestri antichi, tra cui in particolare Caravaggio, che specialmente nel caso di Bacci, avrebbe avuto, nel prosieguo degli anni Venti, un significativo ascendente.

Su una linea simile a quella di Ojetti, si inseriva anche Paolieri che, in alcuni passaggi delle sue recensioni della “Fiorentina Primaveraile” pubblicate su «La Nazione», si rivolgeva direttamente ai giovani artisti espositori, consigliando loro “paternamente” di visitare la mostra a Palazzo Pitti, e studiare le opere di quei maestri antichi, in modo da apprenderne insegnamenti utili per l'accrescimento e la maturazione del loro linguaggio pittorico³⁰.

di quelli che operano, anzi adesso tornano a operare con rispetto della tradizione, con amore dei loro antichi, felici di trovare in Italia, di trovare anche in questi due secoli d'arte italiana, guide e maestri ben sicuri e più saldi di quelli che per seguire la moda essi andavano a cercare oltre monte. Le visite e i consensi più cari ci sono stati insomma quelli dei pittori. [...] E se adesso la moda volge a una più semplice e piena costruzione dei corpi, anzi di tutto il quadro, è utile imparare da questi maestri la perfetta conoscenza dell'arte, l'equilibrio tra ragione e fantasia, tra fantasia e verità, tra originalità e tradizione, e la volontà di parlare chiaramente a tutti, non solo, per geroglifici e criptogrammi, agl'iniziati.»

²⁸ Cfr. U.O. [U. Ojetti], *Mostre d'arte. La Fiorentina primaveraile*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1922, p. 3; U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaveraile* cit.

²⁹ Cfr. F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo* cit., p. 63 e segg.

³⁰ Cfr. F. Paolieri, *Alla Mostra Primaveraile Fiorentina. Compositori di quadri*, in «La Nazione», 16 maggio 1922, p. 3: «Ma ciò non toglie che bisogna incoraggiare quegli artisti i quali ritornano verso la tradizione sciogliendosi dalle catene delle formule, utili specialmente agli impotenti, e proseguono con animo verso la meta lontana senza timore, per andare avanti, di doversi guardare indietro come succede ai neoclassici [...]. / E intanto, a costoro e anche a quegli altri, io dò il paterno consiglio d'andare a studiare umilmente nelle sale di Palazzo Pitti. Ma da quanto ho visto ci vuol poco a capire che il buon senso sta per ripigliare il sopravvento [...]»; Id., *Alla “Primaveraile Fiorentina”. Pittori e scultori metafisici*, in «La Nazione», 9 giugno 1922, p. 3: «A tutti questi giovani farà un gran bene noi crediamo, la visita e il conseguente studio, della mostra del sei e del settecento.»

2. La “Fiorentina Primaveraile” e il confronto con la situazione espositiva dell'arte contemporanea in Italia nel primo dopoguerra.

«Non si sono mai vedute tante esposizioni d'arte moderna in un anno, anzi in una sola stagione: Venezia, Milano, Torino, Firenze, Roma, ecc.»³¹.

Con queste parole il 21 giugno 1922, Ugo Ojetti, nel suo articolo polemicamente intitolato *Due Biennali all'anno?*, tornava a porre l'attenzione su un problema avvertito anche dall'opinione pubblica³², ovvero quello della concomitanza delle mostre in Italia³³, evidenziando in particolare l'eccezionale³⁴, ma allo stesso tempo caotico, proliferare, in quel primo dopoguerra, di esposizioni d'arte contemporanea, spesso dalle velleità nazionali, ma, a suo avviso, per lo più emuli della ormai «solida e consacrata», e per questo «utile e rispettabile»³⁵, Biennale di Venezia che, a differenza di tutte le altre manifestazioni, offriva uno sguardo internazionale³⁶.

³¹ U. Ojetti, *Cronaca d'arte. Due Biennali all'anno?*, in «Corriere della Sera», 21 giugno 1921, p. 3.

³² Si veda, ad esempio, il discorso di apertura che un critico e pittore, Augusto Carelli, inserì nella sua recensione della Novantesima Esposizione della Società “Amatori e Cultori” a Roma, su «Emporium» nel numero di maggio del 1922: «Esposizioni, esposizioni, esposizioni! Chi le conta più? Esse si succedono e s'inseguono con corsa frenetica. In questo momento ogni città d'Italia ne ha una, senza contare Milano ove se ne inaugurano tre o quattro contemporaneamente. [...] esse si succedono allegramente, precipitando sensibilmente verso le botteghe d'arte commerciale». Cfr. A. Carelli, *La 90ª Esposizione della Società “Amatori e Cultori” di Roma*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 291-298, p. 291. Sulla figura di Augusto Carelli si veda la voce compilata da Jole Tognelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 55-56. È interessante notare che nel numero del maggio 1922 di «Emporium», dove era pubblicata la recensione di Carelli, comparivano altre cinque recensioni di mostre: J. Rusconi, *La mostra di pittura italiana del 600 e 700*, pp. 259-274; F. Saponi, *La XIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia: introduzione con l'arte negra*, pp. 275-280; N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaveraile di Belle Arti*, pp. 281-290; V.B., *La mostra Carlandi alla Galleria Pesaro di Milano*, pp. 299-304; A. Vinardi, *L'Esposizione nazionale di arti figurative a Torino*, pp. 304-307.

³³ Come ha fatto notare Marta Nezzo, fin dalla “Mostra del Ritratto Italiano” del 1911, Ojetti aveva criticato la concorrenza tra le esposizioni, in particolare con la Biennale di Venezia, che, proprio per non ostacolare lo svolgimento dell'altra mostra fu in quella occasione anticipata al 1910. Cfr. M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 411-474, pp. 434-435.

³⁴ Anche nel suo annuncio della “Fiorentina Primaveraile”, il 26 marzo 1922, il critico aveva posto in evidenza, tra le righe, il problema del proliferare delle mostre. Cfr. U.O.[U. Ojetti], *Mostre d'arte. La Fiorentina primaveraile* cit.: «Ormai in questo infinito, e anche ingenuo, moltiplicarsi di esposizioni, anzi addirittura, Venezia, Roma e Napoli, di Biennali, la sola speranza di buon successo e di buon nome è, per un'esposizione, nella severità della scelta».

³⁵ U. Ojetti, *Cronaca d'arte. Due Biennali all'anno?* cit.

³⁶ Già in questo articolo, nel tentativo di preservare l'importanza della Biennale di Venezia, Ojetti proponeva di tornare alle “vecchie” promotrici regionali: «Bisognerebbe dunque mettere giudizio, tornare a far belle e linde e, pei giovani, sicure le vecchie esposizioni regionali [...] perché l'arte italiana troverà sempre nella regione, se vuole proprio risorgere, il suo primo succo e il suo vigore; lasciare intanto respiro e rispetto alle piccole e brevi mostre ordinate dai mercanti d'arte i quali sanno quel che si fanno e conoscono i bisogni del pubblico più dei tanti improvvisati patroni delle improvvisate esposizioni; e, se esposizioni e mostre hanno da essere, farne anche, per la cultura e pel buon gusto di tutti, d'arte antica e d'arte decorativa, e limitate a questo o a quel ramo, a questa o a quella regione, a questo o a quel secolo, a questo o a quell'autore, così da formare lentamente la cultura e il buon gusto e il senso critico e la consuetudine del pubblico all'arte». Successivamente, tra

In effetti, oltre all'esposizione veneziana, altre due biennali, ma di ambito esclusivamente nazionale, presero avvio nel corso del 1921 rispettivamente a Roma e a Napoli, rassegne che, come è emerso chiaramente dalle ricerche archivistiche, furono un esempio stimolante per la mostra fiorentina³⁷. Di queste due Biennali, inaugurate a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, nella primavera del 1921, solo quella romana avrebbe visto una prosecuzione per altre due edizioni, nel 1923 e nel 1925, mentre la rassegna napoletana, così come sarebbe accaduto per la “Fiorentina Primavera”, terminò inesorabilmente con la prima edizione.

Il 31 marzo 1921, in occasione del cinquantenario della capitale, nel Palazzo delle Esposizioni si apriva la “Prima Biennale Romana”, la quale, secondo i propositi degli organizzatori, intendeva ospitare le migliori opere degli artisti italiani, non solo di pittura e scultura, ma anche di grafica, e persino disegni di architettura e arti applicate³⁸. La mostra, la cui ampiezza di proposte artistiche sarebbe stato motivo di ispirazione per la “Fiorentina Primavera”, era, come ha sintetizzato nel suo studio monografico Loredana Finicelli, «espressione di un equilibrato compromesso, raggiunto per coniugare l'omaggio ai maggiori artisti dell'Ottocento con i nuovi orientamenti dell'arte italiana»³⁹. In questo senso l'esposizione non si poneva come spinta a nuove ricerche espressive, bensì, al contrario, tendeva a fare il punto sul recente passato, celebrando in particolare i maestri, e loro epigoni, dell'Ottocento italiano, presentato in mostra secondo le declinazioni delle varie scuole regionali.

Infatti, alla Biennale romana suscitavano particolare interesse proprio alcune grandi retrospettive di artisti ottocenteschi, tra cui la personale di Nino Costa e quella, assai più esauriente e corposa, di Giovanni Fattori, presentata in catalogo da

il 1927 e il 1928, il critico sarebbe tornato sull'argomento della proliferazione delle mostre d'arte contemporanea, schierandosi ancora in favore della Biennale veneziana. Sull'argomento si veda sopra la nota 33.

³⁷ Nei registri delle prime adunanze del gennaio 1921, quando ancora la mostra fiorentina era prevista per il Secentenario Dantesco di quell'anno, sono state trovate tracce di collegamenti tra il comitato organizzativo fiorentino e quello romano (in questa fase ancora dedito al progetto per il Cinquantesimo del XX settembre, che poi sarebbe diventato il Cinquantesimo della capitale) e quello napoletano. In particolare, in data 17 gennaio 1921, si stabilì che: «per la formulazione delle giurie viene all'unanimità approvato di uniformarsi al sistema adottato dal Comitato Romano per il Cinquantenario del XX Settembre, salvo quelle modificazioni che si riterranno necessarie nel caso speciale». Il 26 gennaio, invece, si decideva di avviare rapporti di scambio con il comitato dell'Esposizione Biennale di Napoli, per provvedere alla formazione *in loco* di una giuria per l'accettazione degli artisti napoletani. Cfr. Adunanze del consiglio del 17 e 26 gennaio 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

³⁸ *Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma MCMXXI*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 31 marzo-21 luglio 1921), Milano-Roma 1921.

³⁹ L. Finicelli, *Le Biennali Romane. Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma, 1921-1925*, Roma 2010, p. 50.

Ugo Ojetti⁴⁰. Seguivano gli omaggi alla pittura divisionista, con opere di Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo, Vittore Grubicy, Angelo Morbelli, e un'ampia rassegna dedicata a Gaetano Previati. Vi si trovava inoltre una selezione dei principali esponenti della scuola pittorica napoletana, tra cui Michele Cammarano, Giacinto Gigante, Filippo Palizzi, Domenico Morelli, Edoardo Dalbono, Gioacchino Toma.

Ricca e varia era anche la rappresentanza degli artisti contemporanei, dove oltre alle personali dedicate a importati personalità quali Carlo Fornara, Antonio Mancini, Plinio Nomellini, Giuseppe Casciaro, si trovavano artisti allora alla moda come Arturo Noci e Marcello Dudovich, ma anche reduci dalle “Secessioni romane” quali Ferruccio Ferrazzi, Felice Carena, e ancora i toscani Galileo Chini e Giovanni Costetti. Vi erano inoltre artisti che si sarebbero orientati verso un'espressione “neoclassica” come Francesco Trombadori, Carlo Socrate, Alberto Saliotti, Cipriano Efisio Oppo; ma anche i futuri componenti del Novecento sarfattiano, come Piero Marussig, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Anselmo Bucci, Arturo Tosi. Tra gli scultori emergevano le figure di Ercole Drei, Attilio Selva e Adolfo Wildt⁴¹.

Nel maggio dello stesso anno, nel fastoso Palazzo Reale, si inaugurò la “Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte di Napoli”⁴², primo e unico tentativo di avviare in città un progetto espositivo periodico di largo respiro, dedicato alla pittura, alla scultura e all'opera grafica. Nonostante le ambiziose premesse, la Biennale napoletana più che aprire una nuova fase culturale cittadina, sancì di fatto la conclusione di una vivace stagione di fermento giovanile che aveva caratterizzato gli anni Dieci nel capoluogo campano⁴³.

Sebbene di aspirazione nazionale, come dimostravano la selezione di sculture, sparse in vari ambienti del palazzo, di alcuni dei più riconosciuti autori italiani del tempo, tra cui Attilio Selva, Adolfo Wildt, Leonardo Bistolfi, Achille D'Orsi, e soprattutto la presenza di sale dedicate alle scuole pittoriche regionali, tra cui quella romana, con Giulio Aristide Sartorio, Arturo Noci, Umberto Precipice, Umberto

⁴⁰ U. Ojetti, *Giovanni Fattori 1825-1908*, in *Prima Biennale Romana* cit., pp. 39-43.

⁴¹ Per una lettura generale sulle tre edizioni delle Biennali romane (1921, 1923, 1925), oltre al già ricordato studio di Loredana Finicelli, si veda F. Pirani, *Le Biennali Romane*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Roma 1990, pp. 183-197.

⁴² Cfr. *Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della Città di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, maggio-ottobre 1921), Roma-Milano-Napoli 1921.

⁴³ Sul clima artistico napoletano in questi anni, cfr. *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, a cura di M. Picone Petrusa, Milano 1986; e *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, Milano 2000.

Comoraldi; la lombarda, dove spiccavano Giuseppe Amisani, Paolo Sala, Giuseppe Miti Zanetti; la veneta, con Beppe ed Emma Ciardi, Pietro Fragiaco, Alessandro Pomi; la piemontese, con Cesare Maggi, Mario Reviglione, Agostino Bosia, Giacomo Grosso, l'esposizione si rivelò, come ebbe a dire Guido Guida nella sua recensione su «Emporium», «essenzialmente napoletana»⁴⁴. Infatti, intervallate dalle sale regionali, furono presentate per lo più opere di vecchi maestri della scuola pittorica partenopea, tra cui Vincenzo Migliaro, Vincenzo Caprile, Attilio Pratella, Vincenzo Irolli, ma anche giovani e giovanissimi continuatori, come Giuseppe Aprea, Gennaro Villani, Vincenzo La Bella, Edoardo Pansini, Francesco Galante.

Non a caso il fulcro principale della mostra fu l'omaggio a un artista vivente come Antonio Mancini, esponente di spicco di quella scuola che aveva preso avvio dagli insegnamenti di Domenico Morelli: «In questa sala – affermò con entusiasmo ancora Guida nella sua recensione – è il trionfo più schietto della scuola napoletana, è il successo più considerevole dell'esposizione»⁴⁵.

L'anno successivo, nel 1922, si inaugurò la “Fiorentina Primavera”, che, per l'importanza e la prospettiva prescelta, ovvero l'arte nazionale, risultò l'unica rassegna nel ricco panorama espositivo italiano di quell'anno⁴⁶, che potesse porsi apertamente in relazione alle due precedenti Biennali, ovvero quella romana e quella napoletana. Sebbene la “Fiorentina Primavera” condividesse alcune caratteristiche con le due biennali del 1921, in particolare con l'esposizione romana, di cui ereditò la varietà delle opere accolte (ovvero, come si è detto, non soltanto opere di pittura e scultura, ma anche disegni, opere grafiche, disegni di architettura e lavori d'arte decorativa), essa trovò un proprio tratto peculiare e distintivo nei confronti di tutte le precedenti proposte espositive. Infatti, rispetto in particolare alla Biennale romana, rivolta principalmente alla celebrazione dell'arte dell'Ottocento, la mostra fiorentina intese, al contrario, porre l'attenzione sugli artisti contemporanei e specialmente su quelli più giovani, tanto da presentare proposte innovative, come il gruppo di «Valori Plastici» che risultò una novità assoluta in una mostra italiana. Nonostante la “Fiorentina Primavera”, come del resto le altre due Biennali, non arrivasse ad

⁴⁴ G. Guida, *La prima biennale d'arte a Napoli*, in «Emporium», LIV, 322, ottobre 1921, pp. 195-206, p. 196.

⁴⁵ *Ivi*, p. 199.

⁴⁶ Nel 1922 si susseguirono varie mostre, di portata però più limitata, a Roma, Milano e Torino. Tra queste si ricordano l'81ª Mostra della Promotrice di Torino, nota con il titolo Esposizione Nazionale di Arti Figurative di Torino; l'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano, allestita presso il Palazzo della Permanente; e la 90ª Esposizione della Società “Amatori e Cultori” a Roma.

accogliere ricerche espressive di rottura con la tradizione, come in particolare i futuristi, tuttavia essa si dimostrò più aperta a ospitare i vari linguaggi espressivi proposti da artisti provenienti da tutta Italia, ma con una netta prevalenza di artisti toscani.

L'altra grande differenza che contraddistingueva la "Fiorentina Primavera" rispetto alle Biennali di Roma e di Napoli, era il rapporto diretto che questa, con un atto coraggioso, intendeva instaurare con la Biennale di Venezia, la cui seconda edizione del primo dopoguerra cadeva proprio in contemporanea alla mostra fiorentina del 1922. Si trattava, come si intende, di una questione fondamentale per la definizione dell'identità della "Fiorentina Primavera" rispetto alla più assodata e riconosciuta Biennale veneziana, una problematica delicata e complessa che le precedenti rassegne romana e napoletana avevano in parte eluso, cadendo nel 1921, ovvero in un anno di passaggio tra la Dodicesima e la Tredicesima edizione dell'esposizione veneziana.

2.1. Il confronto con la Biennale di Venezia.

Come si è detto in precedenza, il problema della concomitanza tra quella che avrebbe assunto il nome di "Fiorentina Primavera" e l'edizione della Biennale di Venezia nel 1922, si colloca in una fase precisa dell'organizzazione della mostra fiorentina. Infatti, è soltanto dal giugno del 1921⁴⁷, ovvero nel momento in cui decadde definitivamente l'originaria idea di inaugurare una mostra d'arte contemporanea per il Secentenario Dantesco di quell'anno, rimandando l'evento alla primavera successiva, che gli organizzatori dell'esposizione si posero il problema della concomitanza della mostra con le altre in programma per il 1922, e in particolare con la XIII Biennale di Venezia⁴⁸, le cui maggiori novità a livello organizzativo⁴⁹ risiedevano nell'istituzione di un consiglio direttivo che affiancava il segretario, Vittorio Pica, e nella comparsa, tra i quattro consiglieri⁵⁰, di Ugo Ojetti,

⁴⁷ Cfr. Adunanza del consiglio del 20 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁴⁸ Cfr. Adunanza del consiglio del 28 giugno 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁴⁹ Come si è specificato nel secondo capitolo, una significativa variazione nell'edizione della Biennale di Venezia del 1922 riguardava la giuria di accettazione, composta da cinque membri, tre fissi (Beppe Ciardi, Clemente Pugliese-Levi, Arturo Dazzi), nominati dal consiglio direttivo, e due, eletti dagli artisti, diversi per ogni regione. In questo modo la Biennale di Venezia del 1922 accentuava il carattere prettamente regionale della sua organizzazione. L'elenco completo dei vari membri della giuria di accettazione, per ogni regione, è riportato in *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, catalogo della mostra (Venezia, maggio-ottobre 1922), Milano 1922, p. 9.

⁵⁰ A livello organizzativo, quindi, la Biennale di Venezia del 1922 risultava così composta: oltre al

una figura che sarebbe stata influente nell'organizzazione di questa edizione⁵¹ e di quelle successive⁵².

È nell'estate del 1921, quindi, che, secondo una logica accorta e pragmatica, fu deciso, in primo luogo da Benelli, che la “Fiorentina Primaveraile” non sarebbe stata concorrente diretta delle altre mostre, bensì, nella sua specificità, complementare a esse. In particolare, per quanto riguarda la Biennale di Venezia, che per la tematica artistica contemporanea si poneva ineluttabilmente in relazione con la “Fiorentina Primaveraile”, si propose che quest'ultima, a differenza della rassegna veneziana, per natura internazionale, si interessasse soltanto all'arte italiana⁵³. Inoltre, come si è detto in precedenza, la mostra fiorentina non avrebbe dovuto avere il carattere “ufficiale” e “aulico” che la Biennale di Venezia aveva assunto in virtù della propria storia, bensì presentarsi come una manifestazione «giovane e snella», capace di accogliere allo stesso tempo «prove belle di avanguardia e di maestri, opere invitate e gruppi di opere di varie scuole o tendenze»⁵⁴.

Testimonianze di un rapporto di collaborazione, finora ignoto, tra gli organizzatori della Biennale di Venezia e quelli della “Fiorentina Primaveraile”, sono state ritrovate nel materiale archivistico della mostra fiorentina e nei carteggi di alcuni dei principali protagonisti delle due esposizioni⁵⁵. Ciò che sembra contraddistinguere il

sindaco della città Davide Giordano e all'assessore per la Pubblica Istruzione e le Belle Arti Pietro Orsi, comparivano il presidente dell'esposizione Giovanni Bordiga e il segretario generale Vittorio Pica. Quest'ultimo era coadiuvato da un consiglio direttivo composto da Giovanni Beltrami, Pietro Fragiaco, Edoardo Rubino e Ugo Ojetti; infine, Romolo Bazzoni, come direttore amministrativo. Cfr. *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922* cit., p. 3.

⁵¹ È da precisare che Ojetti, sebbene fondamentale nell'organizzazione di varie mostre della XIII Biennale, in realtà si dimise ufficialmente come consigliere della rassegna veneziana nell'agosto del 1921 per ottemperare agli impegni relativi alla “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento” in programma a Firenze per il 1922. In ogni caso, però, Ojetti avrebbe continuato a prestare i propri servizi all'organizzazione della Biennale, comparando anche tra i membri del consiglio direttivo nel catalogo. A tale riguardo, assai significative sono le parole che Pica scrisse a Ojetti in una lettera inedita datata 9 aprile 1922: «Nel nostro catalogo illustrato abbiamo mantenuto il tuo nome sull'elenco del Consiglio direttivo della XIII Biennale Veneziana. Ci è sembrato doveroso come di uno dei più importanti ordinatori di essa e sono sicuro che tu non avrai nulla da obiettare in contrario». Cfr. Lettera di V. Pica ad U. Ojetti, Venezia 9 aprile 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Pica Vittorio.

⁵² Sull'influenza di Ojetti sulle Biennali veneziane nel primo dopoguerra, si veda M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia* cit., pp. 60-79.

⁵³ Cfr. Adunanza del consiglio del 30 settembre 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*; e S. Benelli, *Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'Inaugurazione*, in *La Fiorentina Primaveraile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, pp. VII-VIII.

⁵⁴ Adunanza del consiglio del 1 agosto 1921, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁵⁵ Sono almeno cinque i documenti archivistici più significativi, in prevalenza lettere, che testimoniano, in modo diretto o talvolta indiretto, il rapporto di collaborazione tra la “Fiorentina Primaveraile” e la Biennale di Venezia. Tre di questi documenti, tre copie di due lettere e un

rapporto tra i due enti è sostanzialmente un maggior ascendente della Biennale veneziana sulla “Fiorentina Primavera”, tanto da influenzarne alcune significative scelte espositive.

Un caso eclatante⁵⁶ riguardava l'organizzazione della retrospettiva di Mario Puccini, pittore livornese allievo di Fattori, dalle forti ed espressive accensioni coloristiche di matrice post-impressionista, scomparso prematuramente due anni prima, e dalla fama allora crescente. Dai documenti ritrovati, è emerso che la mostra fiorentina intendeva ospitare la retrospettiva dell'artista, che sarebbe stato anche il primo importante omaggio postumo. Tuttavia, a seguito delle pressioni esercitate dagli organizzatori della Biennale, in particolare dal segretario Vittorio Pica, amico di Benelli e Chini⁵⁷, e benevolo nei confronti della loro impresa espositiva⁵⁸, gli

telegramma, sono conservati presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (da ora in poi ASAC): si tratta di una lettera di Domenico Varagnolo, segretario generale della Biennale, alla Società delle Belle Arti di Firenze, datata 21 dicembre 1921; una lettera di Vittorio Pica a Galileo Chini, del 20 febbraio 1922; e un telegramma sempre di Pica a Chini e Benelli, non datato, ma presumibilmente dell'8 aprile 1922. Un altro documento significativo, una lettera di Pica a Ojetti, datata 20 febbraio 1922, è conservato nel Fondo Ojetti a Roma. Infine nell'archivio della Società delle Belle Arti è stata ritrovata una lettera del sindaco di Firenze Antonio Garbasso a Sem Benelli, datata 28 marzo 1922, in cui è riportata integralmente una rilevante lettera del presidente della Biennale di Venezia, Giovanni Bordiga. Cfr. presso La Biennale di Venezia, ASAC: lettera di D. Varagnolo alla Società delle Belle Arti di Firenze, 21 dicembre 1921, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 172; lettera di V. Pica a G. Chini, 20 febbraio 1922, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 173; telegramma di V. Pica a S. Benelli e G. Chini, s.d. [ma 8 aprile 1922], Fondo Storico, serie copialettere – faldone 175. Cfr. Cartolina di V. Pica a U. Ojetti, Venezia 20 febbraio 1922, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Pica Vittorio; e infine lettera di A. Garbasso a S. Benelli, 28 marzo 1922, ASBAF, 73.5 *Documentazione varia*.

⁵⁶ Un altro possibile “scambio” tra la “Fiorentina Primavera” e la Biennale di Venezia potrebbe riguardare la retrospettiva di Ugo Martelli (1881-1921) che, in un primo momento prevista a Firenze, fu poi realizzata a Venezia. Cfr. ASBAF, 75.19, *Martelli Ugo*.

⁵⁷ L'esistenza di rapporti di cordiale amicizia tra Pica e Benelli, nonché Pica e Chini, si deduce in primo luogo dal tono e dal contenuto dei carteggi ritrovati, e di cui si è accennato sopra, inerenti alla “Fiorentina Primavera”. Nella lettera del 20 febbraio 1922, Pica si rivolge affettuosamente a Chini, chiamandolo per nome. Ciò evidenzia un longevo rapporto di stima tra i due; rapporto che, in effetti, è rintracciabile fin dal 1902, allorché Pica espresse il suo apprezzamento per l'opera di Chini in una recensione della Rassegna Internazionale di Arti Decorative di Torino, dove quest'ultimo esponeva con la ditta l'Arte della Ceramica. Cfr. V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903, pp. 336-346. Per quanto riguarda Benelli, invece, sempre nella lettera a Chini, Pica ricorda lo scrittore pratese come «antico amico e compagno del milanese caffè dell'Orologio», alludendo a un noto punto di ritrovo di intellettuali a Milano. Sebbene non siano emersi documenti che attestino contatti diretti tra i due scrittori, l'accento fatto da Pica fisserebbe, anche in questo caso, l'inizio del rapporto di amicizia ai primi anni del Novecento, quando Benelli soggiornò effettivamente per alcuni anni a Milano. Per la figura di Vittorio Pica come critico d'arte, si rimanda in particolare ai recenti studi di Davide Lacagnina. Per una lettura preliminare, si veda D. Lacagnina, ad vocem *Vittorio Pica*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma 2015, pp. 122-127.

⁵⁸ Dalle lettere ritrovate Pica si dimostrò sempre favorevole alla concomitanza della Biennale veneziana e della mostra fiorentina. Cfr. Lettera di V. Pica a G. Chini, 20 febbraio 1922, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 173: «Tu [Chini], che mi conosci bene, sai che è mia vecchia e convinta opinione che se preparata con solidi criteri estetici, due o anche più mostre d'arte possano nel medesimo anno aprire in Italia, le loro porte al pubblico, senza farsi la guerra e senza scendere a competizioni sciocche e piccine. / Auguro, dunque, con la più sincera cordialità, il più vivo successo alla Primavera fiorentina [...]»; telegramma di V. Pica a S. Benelli e G. Chini, s.d. [ma 8 aprile 1922], La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie copialettere –

organizzatori della Primaveraile desistettero dall'intento di ospitare la mostra a Firenze, concedendo che essa fosse organizzata durante la rassegna veneziana⁵⁹. La mostra di Puccini fu così allestita, con un'ampia raccolta di dipinti, a Venezia, dove fu introdotta da un testo critico di Ugo Ojetti⁶⁰, il quale aveva apprezzato il lavoro del pittore, per la sua sincerità, memore del grande esempio di maestri come Fattori e Cézanne, fin da prima della guerra⁶¹. In quella occasione, che rappresentava la prima importante presentazione delle opere dell'artista fuori dalla Toscana, Ojetti ribadiva il carattere di Puccini come «maestro sicuro» e «guida incomparabile»⁶² specialmente per gli artisti più giovani.

Un'altra vicenda particolarmente significativa riguardava l'esposizione di una scultura di Domenico Trentacoste. Da una lettera ritrovata nell'archivio dell'esposizione fiorentina⁶³, si apprende che il sindaco di Firenze, per conto degli organizzatori della mostra, chiese alle controparti veneziane di poter presentare alla “Fiorentina Primaveraile” il monumento funebre del vescovo Geremia Bonomelli, opera di Trentacoste destinata alla cattedrale di Cremona. Anche in questo caso, però, la maggior autorità della rassegna veneziana, unita probabilmente ad accordi preliminari, difficilmente eludibili, tra gli organizzatori e l'artista, ebbe un ruolo fondamentale nella decisione: non fu infatti concesso alla “Fiorentina Primaveraile” di esporre l'opera di Trentacoste richiesta, che invece fu presentata nel salone

faldone 175: «Con affetto di vecchio amico mando entrambi felicitazioni e auguri fervidissimi per il nuovo fulgido focolare di arte saputo accendere nella benamata patria nostra».

⁵⁹ Le vicende relative al progetto della retrospettiva di Puccini si deducono da vari documenti ritrovati, tra cui in particolare due lettere, entrambe del 20 febbraio 1922, inviate da Vittorio Pica una a Ugo Ojetti e l'altra a Galileo Chini. Cfr. Cartolina di V. Pica a U. Ojetti, Venezia 20 febbraio 1922, GN, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Pica Vittorio: «La piccola mostra postuma del Puccini, di cui in gran parte ho scelto io stesso le opere, si farà, consenzienti Benelli e Chini, a Venezia»; lettera di V. Pica a G. Chini, 20 febbraio 1922, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 173: «A te e all'antico amico e compagno del milanese caffè dell'Orologio Sem Benelli, i miei più vivi e schietti ringraziamenti per aver cortesemente avvertito che la Mostra postuma del Puccini per cui io ero venuto a Firenze due settimane fa, si farà a Venezia».

⁶⁰ Cfr. U. Ojetti, *Mostra individuale di Mario Puccini*, in *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922* cit., pp. 84-87.

⁶¹ Ojetti aveva ricordato il lavoro di Puccini nella sua recensione della Biennale di Venezia del 1912 e ancora in occasione della sua scomparsa in un articolo sul «Corriere della Sera» nel 1920. Cfr. U. Ojetti, *La decima esposizione d'arte a Venezia, 1912*, Bergamo 1912, p. 28; e Id., *Il pittore Mario Puccini*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1920, p. 3. Sul rapporto tra Ojetti e Puccini, si veda G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 213-214.

⁶² U. Ojetti, *Mostra individuale di Mario Puccini* cit., pp. 84-87, p. 85. Alla luce di queste affermazioni di Ojetti, si può ritenere plausibile che sia stato il critico a influenzare Pica a far pressione affinché la retrospettiva di Puccini fosse ospitata a Venezia e non a Firenze, poiché, come si è specificato sopra, la Biennale rappresentava per Ojetti l'evento espositivo più rilevante e visibile a livello nazionale.

⁶³ Cfr. Lettera di A. Garbasso a S. Benelli, 28 marzo 1922, ASBAF, 73.5, *Documentazione varia*.

internazionale della Biennale di Venezia⁶⁴. In compenso, a Firenze furono esposte dell'artista opere di piccolo formato, tra cui targhette bronzee e alcuni dipinti non identificati⁶⁵.

Non è da escludere che dietro la decisione di non concedere il monumento del vescovo Bonomelli alla “Fiorentina Primavera”, bensì di presentarlo in anteprima nella più “aulica” Biennale di Venezia, ci sia stata l'influenza di Ojetti che, oltre a essere stato il tramite della commissione dell'opera a Trentacoste – artista italiano tra i più apprezzati dal critico a partire dalla fine dell'Ottocento⁶⁶ –, riteneva quella scultura un esempio importante e riuscito di opera contemporanea, rispettosa della tradizione, di tematica sacra, come avrebbe ricordato nel suo articolo pubblicato su «Dedalo» nel dicembre del 1922⁶⁷. Del resto il rapporto tra l'arte contemporanea e la Chiesa era stato uno dei temi più cari a Ojetti fin dai suoi esordi come critico⁶⁸, e per questo motivo egli non sarebbe stato disponibile a concedere quell'opera per lui tanto significativa a una mostra che non fosse la Biennale di Venezia, dal critico ritenuta, come si è detto, senza dubbio la più importante rassegna espositiva italiana.

Il fine prestabilito da Benelli di presentare a Firenze una mostra d'arte contemporanea che avesse una propria peculiare fisionomia e, allo stesso tempo, fosse complementare all'edizione della Biennale di Venezia di quell'anno, fu raggiunto in realtà solo per alcuni aspetti.

Effettivamente la XIII Biennale di Venezia, i cui principali artefici, come si è detto furono Ugo Ojetti, specialmente per le mostre retrospettive e storiche, e Vittorio Pica,

⁶⁴ Cfr. *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922* cit., p. 24, n. 18.

⁶⁵ M. Tinti, *Domenico Trentacoste*, in *La Fiorentina Primavera* cit., pp. 222-224.

⁶⁶ Ojetti aveva iniziato ad apprezzare l'opera di Trentacoste dalla prima Biennale di Venezia del 1895, dove l'artista esponeva la scultura intitolata *La Deleritta*, rimanendo legato allo scultore siciliano, in un intenso rapporto di amicizia e culturale, fino alla sua morte avvenuta nel 1933. Sul rapporto tra Ojetti e Trentacoste, si vedano G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 52-56, e *passim*; Id., *Su alcune sculture di Domenico Trentacoste*, in «Artista», II, 1990, pp. 192-207.

⁶⁷ U.O. [U. Ojetti], *Domenico Trentacoste e la statua del vescovo Bonomelli*, in «Dedalo», III, vol. II, 1922-1923, pp. 471-474.

⁶⁸ Per riguarda l'interpretazione del rapporto tra Ojetti e la tematica dell'arte sacra contemporanea, assai diverse sono le letture proposte recentemente dagli studiosi. Tra queste si ricorda quella di Giovanna De Lorenzi, la quale ha interpretato l'interesse di Ojetti per l'arte sacra contemporanea come una precisa e coerente scelta culturale del critico: nell'ottica di un ritorno a un'arte in linea con la tradizione, proposta in questi anni da Ojetti, la tematica sacra avrebbe indotto l'artista che vi si fosse cimentato a porsi il problema di creare un'opera che fosse comprensibile e comunicativa per il pubblico. Al contrario Marta Nezzo, più recentemente, ha inteso leggere l'interessamento del critico a queste tematiche, specialmente a partire dal primo dopoguerra, come una tipica espressione di quello che, secondo la studiosa, sarebbe stato il *modus operandi* prevalentemente pragmatico e tattico di Ojetti. Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit., pp. 218-223; M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)* cit., pp. 452-463, e Id., *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia* cit., *passim*.

confermava quella vocazione internazionale, con la presenza di una interessante mostra di arte negra, o di pittori argentini, e di alcuni padiglioni stranieri, tra cui quello francese, tedesco, belga, britannico, spagnolo, olandese e ungherese, che l'aveva contraddistinta fin dalla sua nascita. Si trattava di una caratteristica specifica della Biennale da cui gli organizzatori della “Fiorentina Primavera”, per scelta programmatica, avevano inteso da subito discostarsi, preferendo presentare la mostra come una rassegna esclusivamente dell'arte nazionale contemporanea.

Per quanto riguarda l'arte italiana, la Biennale confermava la sua vocazione di esposizione “ufficiale” presentando varie retrospettive di artisti del secolo precedente, come Antonio Canova, Francesco Hayez, Mosé Bianchi, o di artisti recentemente scomparsi, come il già ricordato Mario Puccini, ma anche Ugo Martelli, Serafino Macchiati, e perfino un artista d'avanguardia come Amedeo Modigliani, proposto coraggiosamente da Vittorio Pica. Allo stesso tempo, però, venivano allestite ampie sale monografiche dedicate ad artisti viventi e ben noti, con l'obiettivo di consacrarne ufficialmente l'opera, come nel caso di Adolfo Wildt, Albin Egger-Lienz, Ettore Tito, Enrico Sacchetti, Leonetto Cappiello, Lino Selvatico, Paolo Troubetzkoy.

Oltre a questi approfondimenti individuali, la Biennale offriva un'ampia ed eterogenea selezione di artisti italiani, sia giovani che più affermati, che, nelle linee generali, sebbene con significative differenze, non sembrava distaccarsi sensibilmente da quell'orientamento improntato a un'arte moderna in linea con la tradizione, presentato nello stesso tempo anche dalla “Fiorentina Primavera”. Molti infatti sono i casi di compresenza di artisti italiani sia a Venezia che a Firenze, sebbene si possano rilevare alcune significative distinzioni tra l'assetto delle due mostre. In particolare la “Fiorentina Primavera”, come del resto era stato proposto fin dall'inizio da Benelli, sembrava porre maggiormente l'attenzione sulle opere dei giovani artisti che infatti, come nel caso di Primo Conti, e di altri toscani, non trovavano posto alla Biennale veneziana. Inoltre, anche quando la selezione degli artisti coincideva in entrambe le mostre, la “Fiorentina Primavera” offriva solitamente la possibilità di ospitare un numero maggiore di opere dell'autore, che così trovava nella mostra fiorentina l'occasione di presentare al pubblico un discorso più ampio sul suo personale percorso espressivo.

In ogni caso però, dalla comparazione delle due mostre, si può senza dubbio affermare che alla “Fiorentina Primavera” vi fosse una maggiore attenzione, rispetto alla Biennale di Venezia, verso i linguaggi espressivi più innovativi. Infatti, sebbene alla rassegna veneziana non mancassero del tutto proposte di ricerca, si pensi ad esempio alle due opere di Carlo Carrà, *I dioscuri* e *La casa dell'amore*, oppure ad alcuni dipinti del nascente clima del Realismo magico e novecentesco, come *La terra* e *Maternità* di Achille Funi, *Le maschere* di Gian Emilio Malerba, *Panorama* e *Zinie* di Leonardo Dudreville, *Madre che si leva* di Virgilio Guidi, *La Quiete* di Felice Carena, tuttavia si trattava di proposte isolate e frammentarie. Al contrario la “Fiorentina Primavera”, da una parte per un'esplicita scelta programmatica, dall'altra probabilmente per la stessa natura della mostra – alla sua prima edizione, e quindi ancora senza un'identità storicamente definita, com'era invece quella dell'esposizione veneziana –, propose un'offerta decisamente maggiore, sia per numero che per varietà, di linguaggi espressivi innovativi, tra cui il caso più eclatante era sicuramente la presenza di un'intera sala dedicata agli artisti del gruppo di «Valori Plastici».

Inoltre la mostra fiorentina proponeva anche un'ampia rassegna di altre espressioni che avrebbero caratterizzato di lì a poco l'ambiente artistico nazionale e internazionale, anticipando anche, in alcuni casi, il più ampio clima del Realismo magico⁶⁹. Si pensi, per esempio, a Bucci e Dudreville, artisti presenti, ma con meno opere, anche a Venezia, e che di lì a poco avrebbero preso parte al gruppo del Novecento sarfattiano; oppure a quegli artisti, come in particolare Bacci, Conti, Socrate, Oppo, che proprio alla rassegna fiorentina posero le premesse per lo sviluppo del loro linguaggio, in alcuni casi debitore della lezione secentesca, in altri più marcatamente “neoclassico”, che avrebbe caratterizzato il loro stile nei decenni successivi.

Una parte significativa dei critici recensori, che pubblicarono articoli sulla stampa italiana, tra la primavera e l'estate del 1922, tendeva a offrire al lettore, in un unico scritto, le recensioni della Biennale di Venezia e della “Fiorentina Primavera”, riconoscendo quindi, più o meno esplicitamente, l'importanza dei due eventi espositivi a livello nazionale. In alcuni casi, tra cui si ricordano le recensioni di

⁶⁹ Su questo tema resta fondamentale *Realismo magico, pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988.

Oppo, Somaré e Bacchelli⁷⁰, i critici prendevano spunto dalle due mostre, che presentavano molto spesso opere degli stessi artisti, per tracciare un quadro della situazione dell'arte italiana contemporanea; mentre assai raro era ritrovare, in questi testi, un confronto che mettesse in relazione le scelte critiche compiute dagli organizzatori delle due esposizioni.

Diverso, e più interessante, era il caso di alcuni articoli apparsi sui quotidiani fiorentini, «La Nazione» e «Il Nuovo Giornale». In questi, forse per la maggiore attenzione alle questioni locali, critici come Ferdinando Paolieri e Cipriano Giachetti tendevano a paragonare esplicitamente alcune scelte critiche proposte alla “Fiorentina Primavera” a quelle compiute alla Biennale veneziana, facendo emergere per lo più i lati positivi della mostra fiorentina. In particolare Paolieri, nel suo articolo *La Scultura alla “Primavera Fiorentina”*, pubblicato il 20 giugno su «La Nazione», esaltava la copiosa e quasi completa rassegna di scultori italiani proposta alla “Fiorentina Primavera” che, a suo avviso, era assai più rilevante di quella proposta nello stesso periodo a Venezia⁷¹.

Il concetto era condiviso da Giachetti che in un suo articolo sulla Biennale, intitolato *Insegnamenti di un'Esposizione*, e pubblicato su «Il Nuovo Giornale» il 17 agosto, ricordava che la “Fiorentina Primavera” da poco conclusa, era stata ben più completa non soltanto nella scultura, ma anche «nell'arte dei giovani e degli avanguardisti che a Venezia sono completamente dimenticati»⁷². Sebbene il critico del «Nuovo Giornale» ammirasse l'organizzazione e la pubblicità della Biennale veneziana – era questo “l'insegnamento” a cui faceva riferimento il titolo del suo articolo –, egli rivendicava per la “Fiorentina Primavera” una specificità, che sarebbe stata, a suo avviso, da accentuare nelle edizioni future dell'esposizione, e che era stato, in fondo, il proposito che si era prefisso fin dall'inizio Sem Benelli, l'ideatore della mostra. Scriveva Giachetti:

⁷⁰ Cfr. C.E. Oppo, *Alle Esposizioni di Firenze e di Venezia. Alcuni pittori*, in «L'Idea Nazionale», 14 giugno 1922, p. 3; E. Somaré, *Note sulla Primavera Fiorentina e sulla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia MCMXXII*, in «L'Esame», I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 283-299; M.B. [M. Bacchelli], *I segni più recenti*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 271-274.

⁷¹ Cfr. F. Paolieri, *La Scultura alla “Primavera Fiorentina”*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 3: «Diciamolo subito; la Biennale di Venezia, ove se ne tolga la grandiosa sala dello scultore milanese Adolfo Wildt, è molto inferiore, in fatto di sculture, alla Primavera Fiorentina dove si ammirano una cinquantina almeno di scultori, quasi tutti degni di una particolare considerazione.»

⁷² C. Giachetti, *Insegnamenti di un'Esposizione*, in «Il Nuovo Giornale», 17 agosto 1922.

Firenze deve poter rappresentare tutte le tendenze dell'arte nazionale, anche le più audaci: quello che Venezia, con le sue assise tipicamente internazionali, non può fare, lo dovrebbe fare Firenze: creare al Parterre un centro di attrazione e di discussione: a Venezia si dovrebbe ammirare (e non è sempre possibile; purtroppo!) a Firenze, soprattutto, discutere: e si dovrebbe altresì completare la mostra dando un più largo posto all'arte applicata, che qui è del tutto trascurata e che può trovare fra noi il suo ambiente naturale.⁷³

Ciò che risulta interessante da queste parole di Giachetti è l'idea che il critico aveva di intendere la mostra fiorentina come una sorta di “fucina” dell'arte italiana contemporanea, idea condivisa anche da altre personalità della cultura fiorentina⁷⁴.

Purtroppo però, questo suo proposito non avrebbe trovato seguito, poiché, come si è detto, la “Fiorentina Primaverile” non avrebbe visto edizioni successive alla prima.

In ogni caso però almeno un aspetto dei propositi espressi da Giachetti per la mostra fiorentina, si sarebbe realizzato: infatti, dopo la “Fiorentina Primaverile”, al Parterre di San Gallo si sarebbero susseguite le prime edizioni di fiere d'arte, come la “Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato” del 1923, che avrebbero posto l'attenzione sui lavori di arte applicata e d'artigianato, divenendo la premessa di quella che sarebbe stata, a partire dagli inizi degli anni Trenta, la Fiera Nazionale dell'Artigianato.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Cfr. L.B. [L. Bonelli?], *La biennale fiorentina*, in «La Nazione», 25 luglio 1922, p. 5: «[...] la “Primaverile” non dovrà entrare in gara contro la Biennale di Venezia [...] ma dovrà essere di quella il necessario complemento compiendo per lei una preliminare eliminatoria. Insomma: a Venezia nella difficile posizione di confronto con gli stranieri, non dovrebbero essere ammessi che i migliori, i piazzati, i sicuri, i vincitori della prova nostra. Con ciò c'inchiniamo e riconosciamo l'autorità togata della Biennale lagunare, posta ai confini e sul mare: a contatto col mondo. Noi, nel cuore d'Italia, avremo l'opera e il lavoro d'arte d'Italia...; e ci piace ammettere che potremo anche specializzarci nel lavoro d'arte, (caratteristica manifestazione del genio di nostra stirpe), dandogli un'importanza molto maggiore di quella che non abbia quest'anno.»

VI. La chiusura della “Fiorentina Primavera” del 1922: la fine di un ambizioso progetto espositivo biennale d'arte contemporanea. Conclusioni.

1. La chiusura della “Fiorentina Primavera” del 1922.

Come era stato previsto fin dalla sua definitiva progettazione, la “Fiorentina Primavera” si chiuse il 31 luglio 1922, senza alcuna proroga¹.

La mostra, come si apprende dai vari comunicati stampa già ricordati in precedenza², si chiuse con un successo di pubblico, di critica, ma anche di vendite, in particolare delle opere esposte, tanto che nel bilancio finale non risultò alcuna passività, bensì un utile³. Inoltre, il successo della mostra, evidente fin dal primo momento, aveva indotto alcuni intellettuali, soprattutto di ambito locale, a interrogarsi sul prosieguo di quella che venne da subito indicata come la prima edizione della “Biennale fiorentina” dedicata all'arte italiana, auspicando quindi non solo la sua continuazione, ma anche spingendosi a segnalare quelle che, a loro avviso, sarebbero dovute essere le linee guida generali delle future edizioni⁴.

Con queste premesse favorevoli, risulta sicuramente sorprendente constatare che la “Fiorentina Primavera” del 1922 fu in realtà la prima e ultima edizione di quel progetto espositivo a cadenza periodica dedicato all'arte italiana contemporanea.

¹ In realtà, secondo quanto riportato dal comunicato stampa pubblicato dai giornali cittadini, erano pervenute alla Società delle Belle Arti di Firenze, molte richieste, da parte di artisti e semplici cittadini, di prorogare la mostra di almeno una settimana. La società però, secondo quanto riportato nel comunicato, non aveva potuto accogliere le richieste poiché già da tempo molti espositori avevano fissato il ritiro delle opere. Cfr. *La chiusura della “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 1 agosto 1922, p. 4; *La chiusura della “Primavera”. L'ultimo Concerto*, in «Il Nuovo Giornale», 1 agosto 1922. Tracce di questa richiesta si ritrovano anche nei verbali del consiglio della società. Cfr. Adunanza del consiglio del 31 luglio 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

² Cfr. *Il successo della “Primavera Fiorentina”*, in «La Nazione», 18 luglio 1922, p. 3; *Un comunicato della Società di Belle Arti. Il successo della “Fiorentina Primavera”*, in «Il Nuovo Giornale», 18 luglio 1922.

³ Secondo il bilancio definitivo della “Fiorentina Primavera”, ritrovato nell'archivio della Società delle Belle Arti, le spese totali relative alla mostra ammontarono a 316.919,10 lire, mentre le entrate furono di 330.408,90 lire, con un utile netto pari a 13.489,8 lire. Dal bilancio si ricavano alcune voci significative relative agli incassi, tra cui, in particolare, secondo un ordine decrescente: 100.300 lire dalle sottoscrizioni; 70.779,59 lire dai biglietti d'ingresso all'esposizione; 40.000 lire come sussidi ministeriali; 37.769,69 lire dalle quote dei biglietti ferroviari a riduzione; 24.398,95 lire dalle percentuali delle opere vendute; 14.200 lire dai mobili venduti; 13.800 lire dalla pubblicità sul catalogo; 10.743,90 lire dalla vendita di cataloghi. Cfr. Bilancio della Fiorentina Primavera, n.d., ASBAF, 72.18, *Rendiconto*.

⁴ Si vedano a tal proposito F. Paolieri, *Firenze deve avere la sua Biennale d'arte italiana*, in «La Nazione», 21 marzo 1922, p. 5; L.B. [L. Bonelli?], *La biennale fiorentina*, in «La Nazione», 25 luglio 1922, p. 5; C. Giachetti, *Insegnamenti di un'Esposizione*, in «Il Nuovo Giornale», 17 agosto 1922.

L'individuazione dei principali fattori che portarono alla fine di questa impresa espositiva è sicuramente una delle sfide più complesse e ancora oggi non pienamente risolte riguardo l'argomento trattato. In ogni caso è plausibile ritenere che furono molteplici le cause e gli avvenimenti, spesso tra loro concatenati, che segnarono la conclusione di tutta l'impresa.

Innanzitutto è da evidenziare la fragilità che la “Fiorentina Primavera” presentava nella sua struttura organizzativa. Infatti, come si è dimostrato ripercorrendo la genesi della mostra nei capitoli precedenti, essa era sorta sostanzialmente dalla spinta propositiva di una sola persona, ovvero Sem Benelli, una figura certamente carismatica e influente, che, in un certo senso, aveva diretto l'impresa come una sua “creazione”, arrogando a sé tutte le principali scelte artistiche ma anche dirigenziali riguardanti l'esposizione. In questo modo la “Fiorentina Primavera” risultava intimamente connessa e quindi inscindibile dal suo ideatore. Per questo motivo, la rapida uscita di scena di Benelli dalla Società delle Belle Arti, e quindi, di conseguenza, anche dalla direzione organizzativa della rassegna espositiva, poco dopo la conclusione della “Fiorentina Primavera”, rappresentò chiaramente una delle cause principali della fine di tutto il progetto che, in quel momento, non aveva ancora raggiunto quelle caratteristiche che sarebbero state invece necessarie per renderlo stabile, autonomo e duraturo.

Secondo i verbali delle adunanze della Società delle Belle Arti, dopo la chiusura della mostra, Benelli rimase per altri sei mesi presidente della società, prendendo parte soltanto a due delle tre assemblee indette tra l'ottobre del 1922 e il gennaio 1923⁵. Infine, nel marzo del 1923⁶, a seguito delle elezioni interne, lo scrittore abbandonò ufficialmente ogni incarico della Società delle Belle Arti, sostituito da un nuovo presidente, il pittore postmacchiaiolo Ruggero Focardi, legato fin dagli anni giovanili alla società⁷, e da un nuovo consiglio. Nelle tre adunanze indette dalla società, Benelli si limitò, senza troppo impegno, ad amministrare le fasi successive

⁵ L'ultima adunanza del consiglio presieduto da Benelli, prima della chiusura della mostra, risale proprio all'ultimo giorno dell'apertura dell'esposizione, il 31 luglio. Dopo quella data si tennero solo altre tre adunanze con Benelli presidente: il 26 ottobre, l'8 dicembre 1922, e il 18 gennaio 1923. Cfr. Adunanze del consiglio del 26 ottobre, 8 dicembre 1922, 18 gennaio 1923, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁶ La prima adunanza presieduta dal nuovo presidente della Società delle Belle Arti risale al 18 marzo 1923. Cfr. Adunanza del consiglio del 18 marzo 1923, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁷ Per un profilo biografico di Ruggero Focardi, si rimanda alla voce compilata da Stefania Frezzotti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, pp. 402-404.

alla chiusura dell'esposizione, provvedendo, in particolare, alla formazione di una commissione per la revisione del bilancio della mostra⁸.

Dai documenti archivistici non si evince chiaramente quali furono i motivi per cui Benelli decise di ritirarsi da ogni incarico presso la società. In ogni caso, i comportamenti dello scrittore, e in particolare la mancanza di indizi che facciano pensare all'intenzione di una sua ricandidatura a presidente della società fiorentina, sembrano far pensare a un esaurimento del suo interesse per il prosieguo della rassegna espositiva. È probabile che Benelli da una parte sentisse il bisogno di tornare a occuparsi pienamente del suo lavoro letterario e teatrale, dopo più di un anno e mezzo di completa dedizione a quella grande impresa⁹, ma, dall'altra parte, è plausibile che egli si sentisse ormai stanco e logorato dai vari e gravosi impegni, in particolare derivanti dal rapporto talvolta complesso – come si è visto nei capitoli precedenti – con alcuni artisti espositori, che avevano costellato tutte le fasi relative all'organizzazione della mostra, e a cui egli, che proveniva da un ambiente diverso, non era probabilmente abituato.

A questo riguardo rimane una significativa testimonianza in una lettera che Benelli scrisse dal suo ritiro di Formia al vecchio amico Ojetti, nell'ottobre del 1923. In tale occasione, mentre consigliava al critico romano di prendere in considerazione il lavoro di un amico pittore per la Biennale di Venezia del 1924, lo scrittore faceva un breve ma significativo accenno all'esperienza della "Fiorentina Primaverile":

Caro Ojetti,

non so la stima che farai di questa mia lettera ben conoscendo il sangue amaro che mi fecero fare a Firenze gli artisti in quella prima ed ultima esposizione della quale mi occupai, con rovina della mia borsa, del mio tempo e del mio fegato ancora sano per miracolo degno di un ex voto [...].¹⁰

⁸ Cfr. Adunanza del consiglio dell'8 dicembre 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

⁹ Questo intento di Benelli fu espresso chiaramente in un'intervista rilasciata a Ferdinando Paolieri e pubblicata su «La Nazione» il 22 luglio 1922. Affermava infatti Benelli: «Io ti giuro che, da un anno e mezzo, non ho fatto altro che pensare ed operare per questa impresa la quale è stata edificata dal nulla, incominciata senza un soldo, iniziata con debiti, confortata da quasi ridicoli sussidii e che si chiuderà mirabilmente senza passività... / Questo dal lato economico: dal lato morale, la intima soddisfazione mia consiste in ciò: che ho cominciato con le idee vaste e chiare più volte da me espresse e ora a te ripetute. Altri continuerà! Io ho troppo da fare, troppe cose mi tentano e, sopra tutto, l'arte mia nella quale ho ancora molto, ma molto da dire». Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primaverile Fiorentina (Convinzioni e propositi di Sem Benelli)*, in «La Nazione», 22 luglio 1922, p. 3.

¹⁰ Lettera di S. Benelli a U. Ojetti, Formia, 3 ottobre 1923, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 2: Corrispondenti: Letterati e politici, fasc. Benelli Sem. Il pittore a cui faceva riferimento Benelli era Angelo Landi (1879-1944), artista che in quegli anni, lavorò per il Vittoriale di D'Annunzio. Per un approfondimento si veda *Angelo Landi da Salò 1879-1944: "pittore vagabondo" dal Garda alle*

Riconducibile ancora al ruolo egemonico ricoperto da Benelli nell'ideazione ma soprattutto nella realizzazione della "Fiorentina Primavera", è un'altra delle cause che potrebbe aver influito nella cessazione del progetto espositivo. Infatti proprio il comportamento tenuto da Benelli, che tendeva a concentrare in sé tutti i poteri decisionali relativi alla mostra, non riuscì a creare un nucleo di persone che, dopo la sua eventuale (o forse fin dall'inizio prevedibile) uscita di scena, fosse veramente in grado di portare avanti il progetto come da lui ideato, e soprattutto con la stessa intensità e forza. A tal proposito è significativo notare che anche il più stretto collaboratore di Benelli, Galileo Chini, ebbe forti discussioni e contrasti con lui e gli altri consiglieri, tanto da rassegnare le dimissioni poco dopo l'inaugurazione della mostra¹¹, mentre le altre personalità che collaborarono al fianco dello scrittore, tra cui in particolare Rodolfo Sabatini, pur rimanendo, come nel suo caso, nel consiglio della società, non sembravano possedere lo stesso carisma dell'ideatore.

Infine qualora il successore di Benelli alla guida della Società delle Belle Arti avesse veramente voluto raccogliere l'eredità dello scrittore e riprendere l'impresa espositiva, egli non sarebbe stato sicuramente incoraggiato dagli eventi che seguirono, anche a distanza di quasi due anni, la chiusura della "Fiorentina Primavera". Infatti, nel maggio del 1924, alcuni artisti, tra cui Giuseppe Graziosi e Roberto Melli, si rivolsero alla società per richiedere rispettivamente: il primo, il pagamento di un'opera che sebbene fosse stata acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze alla mostra del 1922 risultava ancora non pagata all'artista¹²; il secondo, invece, il rimborso di un dipinto, esposto in mostra, ma che, secondo l'artista, non era stato a lui rispedito¹³. Ciò indusse la società a indagare sulla gestione

capitali d'Europa; inediti e nuove ricerche tra Brescia, Roma, Milano, Parigi, Pompei, catalogo della mostra (Salò, Palazzo della Magnifica Patria e Gardone Riviera, Museo Dannunziano del Vittoriale, 23 settembre-5 novembre 2006), a cura di L. Anelli, con un saggio di M. Riccioni e schede critiche di B. D'Attoma, Roccafranca 2006.

¹¹ Secondo quanto riportato nei verbali delle adunanze del consiglio della Società delle Belle Arti, alcuni artisti espositori, circa un mese dopo l'inaugurazione della mostra, si lamentarono con gli organizzatori per l'allestimento delle loro opere. A tal riguardo il consiglio ritenne responsabile in primo luogo Galileo Chini, che, secondo i consiglieri, si era disinteressato di questa situazione. Risentito dell'accusa, il 27 maggio Chini rassegnò le proprie dimissioni, scatenando accessi dibattiti tra i membri del consiglio. Sulla vicenda si vedano le adunanze del 15, 27, 29 (ore 10), 29 maggio (ore 17), 9 giugno 1922, ASBAF, 64.7, *Registro dei verbali del consiglio*.

¹² Si trattava del dipinto *La zia Luigia* che era stato acquistato dalla Galleria d'Arte Moderna di Firenze per il prezzo di 3000 lire. Cfr. Fascicolo "Giuseppe Graziosi questione relativa alla Primavera" [1924], 76.74, Archivio della Società delle Belle Arti, Firenze.

¹³ L'opera in questione era il *Ritratto di mia moglie*, l'unico dipinto che l'artista aveva esposto, insieme a quattro sculture, alla "Fiorentina Primavera". Dai documenti rimasti si deduce che Melli fece addirittura causa alla società e la questione risulta ancora irrisolta nel 1925. In ogni caso però i documenti non offrono informazioni precise sull'esito della vicenda. Cfr. ASBAF, 76.73, *Lite con l'artista Melli Roberto (1924-25)*.

della mostra, arrivando addirittura ad aprire una vera e propria inchiesta interna sulla “Fiorentina Primaverile”¹⁴, che coinvolse in prima persona Sem Benelli e le persone di sua fiducia, tra cui in particolare il segretario Filippo Finocchiaro. Sebbene venisse accertata la buona fede di Benelli, rimasero molti dubbi e ombre sull'intera gestione della mostra; ciò in qualche modo contribuì ad affievolire nella dirigenza della società qualsiasi entusiasmo relativo alla realizzazione di una seconda edizione dell'esposizione fiorentina.

Se la fragilità della struttura organizzativa della mostra, e in particolare il legame inscindibile tra questa e Benelli, rappresentò la principale causa interna che impedì di fatto una possibile continuazione dell'esposizione, altri fattori significativi vanno altresì rintracciati nel più ampio contesto storico in cui sorse e si sviluppò la “Fiorentina Primaverile”.

Come è noto il 1922 fu uno dei momenti più delicati e complessi della storia italiana contemporanea: pochi mesi dopo la chiusura della mostra fiorentina, infatti, si insediò il primo governo Mussolini, dando ufficialmente avvio al ventennio fascista. Il 1922 fu quindi, a livello nazionale e locale, un anno di passaggio tra due diverse fasi storiche, in cui però si cominciavano già a intravedere alcune di quelle idee e tendenze che sarebbero state caratteristiche, anche nell'ambito artistico cittadino, negli anni successivi.

In primo luogo, come è stato rilevato, è proprio in questo momento che si assiste a Firenze a un'esplicita strategia politico-economica, ma anche culturale, tesa a far diventare il capoluogo toscano il centro di rilancio dell'artigianato a livello nazionale¹⁵. Questa politica sfavorì sensibilmente la Società delle Belle Arti, dedita per lo più alla promozione delle arti figurative quali la pittura, la scultura e la grafica. Non è un caso, infatti, che proprio dopo la chiusura della “Fiorentina Primaverile”, la società fu estromessa dalla gestione del Palazzo delle Esposizioni, che pure aveva contribuito a realizzare proprio con l'azione di Benelli, per ospitare principalmente rassegne espositive dedicate alle arti applicate e più in generale all'artigianato. Infatti, esattamente un anno dopo l'inaugurazione della “Fiorentina Primaverile”, al Palazzo delle Esposizioni si aprì la “Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e

¹⁴ Cfr. Relazione della Commissione di Inchiesta sulla gestione della Esposizione Primaverile Fiorentina (1924), ASBAF, 76.72, *Inchiesta sulla Primaverile (1924)*.

¹⁵ Sull'argomento si veda A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Milano 2012.

dell'Artigianato»¹⁶, promossa dalla locale Camera di Commercio e Industria, la quale intendeva ribadire il ruolo, a livello nazionale, della città come centro produttivo e simbolico della tradizione artigianale¹⁷. Come si poteva leggere in catalogo, la mostra presentava «i prodotti delle piccole industrie più tipiche di ogni parte d'Italia, che ancora conservassero qualche carattere regionale e non assumessero per forma o natura loro un aspetto troppo comune»¹⁸.

Inoltre nel 1923 venne costituito l'Ente per le Attività Toscane (E.A.T.), un'organizzazione molto articolata – che di fatto si dimostrò un diretto antagonista della Società delle Belle Arti –, dedita in special modo alla valorizzazione, a scopo prettamente turistico, delle attività artistiche, artigianali e industriali della Toscana, anche attraverso il suo organo ufficiale, ovvero la rivista «Illustrazione toscana», fondata nell'ottobre del 1923, la quale sarebbe stata attiva fino al 1944. Nell'ottobre del 1923 l'ente organizzò, sempre presso il Palazzo delle Esposizioni, la I Fiera d'Arte che presentava, tra le altre attrattive, una speciale sezione dedicata all'artigianato toscano¹⁹. Nel comitato organizzativo della mostra si ritrovava, nel ruolo di presidente, Sem Benelli²⁰, che aveva avuto da sempre a cuore questa tematica, e già durante la “Fiorentina Primavera” aveva auspicato la realizzazione di una grande mostra nazionale dedicata all'artigianato nel Palazzo delle Esposizioni²¹. Inoltre questa carica assunta dallo scrittore nell'ambito della I Fiera d'Arte confermava il suo definitivo abbandono della Società delle Belle Arti.

Oltre alla diffusione di una politica di valorizzazione dell'artigianato, ancora nella primavera del 1922 si formò a Firenze la Corporazione delle Arti Decorative²², una

¹⁶ *Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato*, catalogo della mostra (Firenze, Parterre di S. Gallo, aprile-giugno 1923), Firenze 1923.

¹⁷ A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia* cit., p. 80.

¹⁸ *Introduzione al catalogo*, in *Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato* cit., pp. 7-11, p. 7.

¹⁹ A questa prima edizione seguì, nella primavera dell'anno successivo, la II Fiera d'Arte, allestita sempre al Palazzo delle Esposizioni.

²⁰ Della I Fiera d'Arte non è noto il catalogo. In ogni caso, presso l'Archivio della Fondazione Primo Conti di Fiesole è stato ritrovato un dépliant illustrativo dell'evento, dove è riportato anche il comitato organizzativo della mostra.

²¹ Nell'intervista sopra ricordata Benelli aveva confidato a Paolieri: «Io credo, per esempio, che nel Palazzo del Parterre potrà essere raccolta, se qualcuno vorrà dedicarvisi, con l'amore con cui noi ci siamo dedicati alla Mostra attuale, una meravigliosa esposizione dell'artigianato. Noi italiani siamo molto più artigiani che operai, perché siamo poco mandria e molto individui». Cfr. F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina (Convinzioni e propositi di Sem Benelli)* cit.

²² La storia della Corporazione delle Arti Decorative fu precocemente ricostruita da Antonio Maraini nel 1929: «Nel 1922 a Firenze un piccolo nucleo di artisti fondava la “Corporazione delle arti”. Mirava essa a ravvicinare artisti ed artigiani a fine di ritrovare in una comune e concorde collaborazione, quell'unità di lavoro onde altra volta si svilupparono grandeggiando i nostri stili nazionali. Il tentativo era generoso, ma prematuro. Tuttavia non fu inutile, perché quel nucleo di artisti non si sciolse più totalmente, e quando venne l'organizzazione sindacale attuata dal fascismo, esso

piccola aggregazione, composta da critici e artisti, tra cui Mario Tinti, Raffaello Franchi, Primo Conti e Baccio Maria Bacci, che fu il precursore del Sindacato delle Belle Arti, poi Sindacato Regionale Toscano delle Arti del Disegno, il quale sarebbe stato, da lì a pochi anni, il principale antagonista della Società delle Belle Arti nell'aggregazione degli artisti e nell'organizzazione di eventi espositivi²³. In particolare, dopo l'allestimento di due importanti mostre nel 1925 e nel 1926, a partire dal 1927, il Sindacato toscano sostituì gradualmente la funzione della storica Società delle Belle Arti locale – che però conservò sempre orgogliosamente la sua identità –, ottenendo, con il consolidarsi del sistema sindacale fascista²⁴, sempre maggior consenso da parte degli artisti e delle istituzioni.

In ogni caso, però, la “Fiorentina Primavera” avrebbe rappresentato, per molti aspetti, da quelli organizzativi a quelli artistici, un elemento di riferimento ideale per gli eventi espositivi d'arte contemporanea che sarebbero stati realizzati nei decenni successivi. Infatti, è da notare che le mostre regionali organizzate dal Sindacato toscano, per lo più al Palazzo delle Esposizioni, ripresero la cadenza temporale dei mesi primaverili che aveva contraddistinto la mostra del 1922.

Infine anche ad oltre dieci anni di distanza, per le varie iniziative che si tennero a Firenze, tra l'aprile e il giugno del 1933, il cui principale evento fu la Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti²⁵, allestita al Palazzo del Parterre di San Gallo, fu utilizzata l'espressione “Primavera Fiorentina”, che probabilmente

rispose all'appello costituendo le basi migliori al nuovo inquadramento. Il Sindacato delle Belle Arti poté così subito avere a Firenze una vita fattiva, mentre nelle altre città d'Italia cominciava appena a nascere. E a provarlo restano le tre esposizioni fiorentine del '25, del '26 e soprattutto quella del '27 che per prima assunse ufficialmente il titolo di Esposizione del Sindacato Toscano [...]». Cfr. A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali*, in «Dedalo», X, vol. III, 1929-1930, pp. 679-720, pp. 679-682. La ricostruzione storica della corporazione fiorentina era già stata proposta da Maraini nel catalogo della III Esposizione del Sindacato Regionale Toscano delle Arti del Disegno del 1927. Cfr. A. Maraini, *s.t.*, in *III Esposizione del Sindacato Regionale Toscano delle Arti del Disegno*, catalogo della mostra (Firenze, aprile-maggio 1927), Firenze 1927, pp. 5-7.

²³ Sull'antagonismo tra il Sindacato e la Società delle Belle Arti, in ambito fiorentino, si vedano *Arte moderna a Firenze. Cataloghi di Esposizioni, 1900-1930*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 aprile-6 novembre 1988), a cura di A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 1988, p. 12 e *passim*; e G. Uzzani, *Primavera fiorentine*, in M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp. 113-126, in particolare p. 126.

²⁴ Per quanto riguarda le mostre sindacali e il sistema dell'arte contemporanea in epoca fascista, si rimanda a D. De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Roma 1999; e S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia (1919-1943)*, Bologna 2000. Altri utili sono *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997), a cura di E. Crispolti, D. De Angelis, M. Masau Dan, Milano 1997; ed E. Crispolti, *Le esposizioni “sindacali” in Italia, fra le due guerre*, in *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di D. Lacagnina, Palermo 2011, pp. 19-32.

²⁵ Cfr. *Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, aprile-giugno 1933), Firenze 1933.

intendeva evocare il successo ottenuto dagli eventi espositivi svoltisi a Firenze nella primavera del 1922, e a cui la “Fiorentina Primaveraile” – il cui fortunato appellativo era stato coniato, come si ricorderà, dallo stesso Benelli – aveva legato indissolubilmente il suo nome.

Appendici

1. Manifesto di Sem Benelli per il giorno dell'inaugurazione.

Tratto da *La Fiorentina Primavera*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922, pp. VII-VIII:

Italiani, Toscani, Fiorentini,

L'otto di aprile un nuovo Tempio dell'Arte, dell'Arte che è nata e che vive con noi, per testimoniare di noi nel futuro, un nuovo tempio, finito di costruire dopo la guerra, per l'impulso della mia tenacità, per l'amore dei volenterosi che si unirono a me e per aiuto magnifico del Comune e della Camera di Commercio, sarà inaugurato nel Parco di S. Gallo. E sia lode a chi lo iniziò.

Sarà grande impresa di fede, di lavoro, di armonia: certo sarà il più bel segno, nell'arte italiana, dalla guerra in poi.

E la sorte ha voluto che con alcuni miei cooperatori, io potessi per primo raccogliervi [sic] dentro quanto di più espressivo può offrire, oggi, alla nazione ed al mondo, l'arte italiana nella Pittura, nella Scultura, nell'Ornamento.

Se avrò ben fatto, non avrò aperta solamente una Esposizione, opera di tutti i giorni, ma avrò indicata, da questa Firenze, la più luminosa strada della nostra gloria, del nostro lavoro e della nostra sorte, perché, da questa Rassegna del Bello, da questa raccolta di opere concepite e compiute da uomini eletti e maestri e da giovani ansiosi, bramosi di nuove ricerche, anelanti allo scopo supremo, opere composte col più disinteressato amore, con esemplare virtù quasi ignorata, con dedizione pienissima, col sacrificio sacro alimentato soltanto dalla febbre della creazione, verrà luce, ammonimento, insegnamento, nutrimento al lavoro di tutti.

Ed allora forse, non solamente nelle Arti Maggiori, noi vedremo, in questa Firenze, Madre della Bellezza, Creatrice della Grazia, risvegliarsi il Genio dormiente; ma anche nelle Arti Minori, che ci fecero, un tempo, nel lavoro dei popoli, i primi del mondo, poi che la nostra gente è nata per dare al mondo Armonia e Bellezza.

E se nessun governo scoprì mai la vera missione dell'Italia nel lavoro e, se si ordirono molti intrighi di banche e di politicanti per costringere il popolo nostro a lavori mastodontici, a mestieri che chiamerei di ghisa, togliendolo ai campi, alle botteghe, agli studi, per poi abbandonarlo, gregge scompaiato e desolato; voi mi avete sentito più volte ripetere che l'Italia ha due possenti inesauribili miniere di quelle materie prime che tanti

fallaci argomenti dettero agli ingannatori: e queste sono il genio dei nostri maestri d'ogni arte e la mano e l'intelligenza dei nostri artefici ed artigiani.

Per questo, l'iniziare in Firenze una serie di rassegne delle arti figurative parve a me un'impresa di mirabile italianità e non esitai a sacrificarmi in un lavoro nuovo, penoso, diverso, difficile, che tutta volle la mia diligenza e la mia tenacità e l'abbandono quasi intero della mia poesia perché io diventassi ancora una volta animatore, costruttore, operaio del più grande tempio della nostra grandezza.

Fo voti dunque che questa sia la prima serie di Esposizioni ammonitrici e feconde, italiane sempre più, e che altri ripeterà, continuerà, migliorerà. Sia questo l'inizio della Rinascita.

E valga il nostro ardore ad alimentare la fiamma novella che sarà luce al nostro Genio Risorto, e che illuminerà la gara degli uomini liberi, onesti, bramosi di procedere, senza pastoie e senza catene, nella via del bello e del bene.

SEM BENELLI

Firenze, aprile 1922.

2. Artisti che hanno partecipato o provato a partecipare alla “Fiorentina Primavera”, 1922.

Nota bene: nell'elenco seguente la x sta ad indicare una presenza o conferma nei relativi casellari.

Nella maggior parte dei casi, nella prima casella (Presenza in mostra) è riportato anche il luogo di provenienza dell'artista o da dove aveva fatto domanda, nonché, talvolta, altre indicazioni come la nazionalità, l'ambito per cui intendeva partecipare alla mostra, se era invitato o se era socio della Società delle Belle Arti di Firenze.

La presenza di materiale archivistico in ASBAF, nella terza casella, fa riferimento alle cartelline divise per artista che compongono l'archivio della mostra. Se diversamente indicato significa che non esiste la cartellina dell'artista, ma soltanto materiali sparsi.

Nella quarta casella, infine, quando è noto, è indicato il motivo dell'esclusione di un artista dalla mostra.

	Presenza in mostra	Presenza in catalogo	Materiale presente in ASBAF	Esclusi / non in mostra	Accettati dalle due giurie
A					
Accornero de Testa Pier Vittorio (Victor Max Ninon)	illustrazione, Casale M.		lettera (72.6)	domanda in ritardo	
Adorno Corrado	Firenze		x	x	
Agnelli Fausto	x Lugano	x	x		xx
Aldworth Francis Charles	Firenze socio artista inglese		x	x	
Alessandrini Nello	x Empoli	x	x		xx
Amadio Giulio	Napoli		x	x non accettato	
Amisani Giuseppe	x invitato Milano	x	x		
Anastasi Francesco	Napoli		x	x	
Andersen Anders	Firenze pittore danese		x	x	
Andreotti Libero	x Firenze	x	x		
Angiolini Calè Hanni	x Firenze pittrice tedesca	x	x		
Aprèa Giuseppe	x invitato	x	x		

	Napoli				
Armini Alberto	Firenze socio		x	x non accettato	
Arpesani Lina	x invitata Milano	x	x		
Aspettati Antonio	x Firenze	x	x		
Augenti Libero	x invitato Venezia	x	x		
B					
Bacchelli Mario	invitato (da A. Dazzi) Bologna		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
Bacci Baccio Maria	x Firenze	x	x		
Bacio Terracina Arturo	x invitato Napoli	x	x		
Baldassini Guglielmo	x invitato Milano	x	x		
Baldi Vittorio Renzo	x Firenze socio	x	x		
Baldwin Giovanni	Firenze		x	x	
Balestrieri Lionello	invitato Napoli		x	x si ritira	
Allievi R. Istituto Artistico Industriale Napoli (L. Balestrieri)	Invitati		x	x si ritirano	
Balsamo Stella Guido	Firenze		x	si ritira	
Barabino Armando	x Genova	x	x		xx
Baracchi Augusto	x invitato Modena	x	x		
Barazzutti Giuseppe	Sauris di Sopra (Carnia)		x	x non accettato	
Barbarisi Marianna	Firenze-giuria		x	x	
Bardini Ugo	Firenze-giuria		x	x	
Bartoli Amerigo (Gruppo Valori Plastici)	x Roma	x	x		
Bartoli Guido	Firenze-giuria socio		x	X non accettato	
Bastianini Augusto	x Firenze socio	x	x		
Bazzaro Leonardo	x invitato Milano	x	x		
Becheroni Gaetano	Firenze (giuria)		x	x	

	socio				
Bellincioni Emilio	Firenze (giuria)		x	x	
Benedetti Umberto	x Firenze	x	x		
Benvenuti Giuseppe	Firenze (giuria) socio		x	x non accettato	
Bernini Alberto	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Berring Teresa	x invitata Roma	x	x		
Bertelli Flavio	X invitato Bologna	x	x		
Bertelli Renato	x Lastra a Signa	x	x		xx
Bertieri Pilade	Firenze (giuria)		x	x	
Bertoldi Ada	x Costabissara (Vicenza)	x	x		xx
Bertoli Ettore	arte applicata in mostra? Firenze		x		
Bertzeff Berson Alia	Firenze		x	x	
Bezzola Mario	Milano		x	x non accettato	
Biagini Alfredo	x invitato Roma	x	x		
Bianchi Enrico	Lucca		x	x non accettato	
Bianco Pieretto [Bortoluzzi Pietro]	Roma		lettera (72.6)	escluso per domanda in ritardo	
Bicchi Ottorino	Rimini		x	x non accettato	
Bisceglia Gaspare	invitato, Napoli		x	Rinuncia	
Bistolfi Leonardo	invitato Torino		lettere (73.5)	x rifiuta	
Blanch Evelyn H.	Firenze (giuria)		x	x	
Bocchetti Gaetano	x invitato Napoli	x	x		
Bocchi Amedeo	x invitato Roma	x	x		
Böcklin Carlo	Firenze		x	x	
Bonacini Elena Bianca	Verona		x	x	
Bonazzi Emma	x	x	x		

	invitata Bologna				
Boncinelli Evaristo	x Firenze	x	x		
Boncinelli Luisa	Firenze (giuria)		x	x non accettata	
Bongi Iole	Antignano (Livorno)		x	x non accettata	
Bonini Giovanni	Cosenza		x	x non accettato	
Bonomelli Romeo	Bergamo		x	x	
Borella Raffaello	Milano		x	x	
Borghini Franka	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Borgoni Mario	x invitato Napoli	x	x		
Borin Raoul	Venezia		x	x	
Bo Lenzi Bianca	Firenze socia		x	x	
Bosia Agostino	x invitato Torino	x	x		
Bosoni Pietro	Milano		x	x	
Bossi Aurelio	x invitato Milano	x	x		
Bouvier Elvezio	Genova		x	x	
Bragantini Giovanni	x invitato Verona	x	x		
Brando Angelo	x giuria Napoli	x	x		xx
Brasini Armando	x architettura invitato Roma	x	x		
Bresciani da Gazoldo Archimede	x giuria Milano	x	x		[?]x
Bresciani Filippo	Firenze		x	x	
Brignoli Luigi	Bergamo		x	x	
Brizio Ugo	Firenze, medaglia		x	x	
Brogi Antonio	Maioliche, in mostra? Castiglion F. (Arezzo)		x		
Broglio Dante	Lodi		x	x	
Brozzi Renato	x invitato Roma	x	x		
Bruna Laura-Truffà	Firenze		x	x	

Brunelleschi Renato	Firenze		x	x	
Brunello Luigi	Padova		x	x non accettato	
Bruni Gaetano Augusto	Modena		x	x non accettato	
Bucci Anselmo	x invitato Milano	x	x		
Buono de Mesquita Henri Jacques	Firenze ebreo olandese		x	x	
Buonvino Luigi Libero	Napoli		x	x	
Buratti Domenico	x Invitato Nole C. (To)	x	x		
Buratti Edgardo	Ravenna		x	x non accettato	
Burattini Bruno	x invitato Bologna	x	x		
Burzi Sergio	x invitato Bologna	x	x		
C					
Cadorin Guido	x invitato Venezia	x	x		
Cadorin Vincenzo	invitato arte decorativa, in mostra? Venezia		x		
Cainelli Carlo	x (Trento) Firenze	x			
Cainero Luigi	x Firenze (giuria)	x			xx
Calori Guido	x Firenze	x			
Canali Giuseppe	x Mestre	x	x		xx
Candia Domenico	x Firenze	x			
Caprile Vincenzo	x invitato Napoli	x	x		
Carbonati Antonio	x Firenze- Venezia	x	lettera vendita (72.6)		
Carpi Aldo	x invitato Milano	x			
Carrà Carlo (Gruppo Valori Plastici)	x	x			

Casciaro Giuseppe	x invitato Napoli	x	x		
Cavagnaro Tito	x Livorno	x	x		
Ceccarelli Pietro	x Firenze	x			
Cecchi Carlo	x	x			
Cecchi-Pieraccini Leonetta	x Roma	x			xx
Cercone de Lucia Filippo	L'Aquila		lettera (72.6)	x domanda in ritardo	
Chaplin Elisabetta	x Firenze	x	lettera		
Checchi Arturo	x Firenze	x			
Chiappelli Francesco	x Firenze	x			
Chiarandà Carlo	barone, collezionista, pittore Napoli	x	ordinatore gruppo napoletano		
Chini Galileo	Firenze (ordinatore mostra)	x			
Chiostrì Evelina	x pittura e arte applicata Firenze	x	x		
Chiostrì Sofia	x pittura e arte applicata Firenze	x	x		
Ciani Cesare	x Firenze	x	lettera (73.5)		
Ciardi Beppe	x invitato Venezia	x	x		
Ciardi Emma	x invitata Venezia	x	x		
Cibrario Alberto	x invitato Torino	x	x		
Ciletti Nicola	x invitato Napoli	x	x		
Cini Mario	x Firenze	x			
Cipriani Giulio	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Cocchi Mario	x invitato Livorno	x	x		
Colacicchi Caetani Giovanni	Firenze (giuria)		x elenco	x	
Conte Enrichetta	Arte applicata		lettera	domanda	

	(tappeti)		(72.8)	in ritardo	
Conti Primo	x Firenze	x	x		
Corradini Mara	x invitata? Napoli	x	x		
Corsi Antonio	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Corsi Carlo	x invitato Bologna	x	x		
Corsini Tito e Giuseppe (arte del legno)	Siena		lettera (72.6)	x	
Costetti Giovanni	x Firenze	x	x		
Costetti Romeo	x Firenze	x	x		
Crepet Angelo Mario	x invitato Lucca	x	x		
Crous Lili	x Fiesole	x	x		xx
Cucchiari Domenico	x Roma	x	x		xx
Curcio Edgardo	x invitato Napoli	x	x		
Cusin Federico	x invitato Venezia	x	x		
D					
Da Bellosguardo Thérèse	Firenze		x	x	
Dalla Rocca Giorgio	Padova		x	x	
Dal Pozzo Francesco	Invitato, arte decorativa Milano		x		
Dal Zotto Edmondo	Firenze, mosaico		x		
D'Andrea Angiolo	x invitato Milano	x	x		
D'Angelo Pasquale	Napoli		x	x	
Daniele Arturo	Lucca		x	x	
Dani Franco	x Firenze	x	x		
D'Antino Nicola	x invitato Roma	x	x		
Dazzi Arturo	x invitato Roma	x	x		
De Angelis Deiva	x Roma	x	x		
De Angelis Giuseppe	Macerata		x	x	
De Benedetti Enrico	Firenze		x	x	

De Carolis Adolfo	x invitato		lettera di Benelli a De Carolis, archivio GN	x	
De Chirico Giorgio (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		
De Corsi Nicolas	x invitato Napoli	x	x		
De Fao Luigi	Firenze (giuria)		x	x	
De Gaufridy Paolo	x invitato Genova	x	x		
De Grada Raffaele	x S. Gimignano (Siena)	x	x		
De Gregorio Francesco	x invitato Napoli	x	x		
Del Chiappa Beppe	x invitato Torino	x	x		
Del Giudice Brenno	x invitato architettura Venezia	x	x		
Della Gatta Nino	x Firenze	x	x		
De Lucchi Crosa Roberto	Genova		x	x	
De Martino Giovanni	x invitato Napoli	x	x		
De Matteis Maria	x Firenze	x	x		
De Muralt Sofia	Napoli		x	x	
De Nicola Francesco	x invitato Napoli	x	x		
De Rossi Gustavo	San Remo		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
De Sanctis Giuseppe	x invitato Napoli	x	x		
De Schleiffer Nicola	Napoli scultore russo		x	x non accettato	
De Vanna Domenico	x Napoli	x	x		xx
Digby Beste Agnes	Firenze (giuria) pittrice inglese		x	x	
Di Giorgio Ettore	x invitato Viareggio	x	x		
Di Majo Vincenzo	? Firenze		x	x	
D'Inea Lewis Rosa	Firenze		x	x	

	(giuria)				
Discovolo Antonio	x invitato Bonossola (Genova)	x	x		
Disertori Benvenuto	x invitato Roma	x	x		
Disertori Mario	x Padova	x	x		xx
Di Vecchio Giorgina	Lucca		x	x	
Donati Carlo	x invitato Verona	x	x		
Donati Dalla Porta Ilde	x invitata Verona	x	x		
Dossola Piero	Firenze-giura		x	x non accettato	
Dudreville Leonardo	x invitato Milano	x	x		
Durante Domenico Maria	Torino		x	x	
E					
Eusebio Angelo	Torino		x	x	
F					
Fabbroni Minucci Bianca	Firenze (giuria)		x	x	
Fabbricatore Nicola	x Napoli	x	x		xx
Facchinetti Carlo	Viareggio		x	x non accettato	
Falchetti Alberto	x invitato Torino	x	x		
Fairfax Tea	inglese Firenze (giuria)		x	x	
Fanelli Francesco	x invitato Viareggio	x	x		
Favarone Renato	Bari-Roma		x	x	
Federico Michele	Napoli		x	x	
Felin Bruno	Milano		x	x non accettato	
Ferrari Nina	x Reggio Emilia	x	x		xx
Ferrarini Clotilde	arte applicata, in mostra? Viareggio		x		
Ferrazzano Niccolò	x invitato	x	x		

	Napoli				
Ferro Milone Cesare	invitato Torino		lettera (72.6)	x	
Ferroni Guido	x Firenze	x	x		
Ferroni Rolando	Firenze (giuria)		x	x	
Festa Sacerdote Rosy	x Vinzaglio (Torino)	x	x		xx
Filippelli Cafiero	x invitato Livorno	x	x		
Filippini Chiostrri Ada	Firenze- (giuria)		x	x	
Fioravanti Ugo	Firenze (giuria)		x	x	
Fioresi Garzia (alias Alfredo Grandi)	x invitato Bologna	x	x		
Floralba Sereno	Firenze (giuria)		x	x	
Foà Aristide	x invitato Parma	x	x		
Focardi Ruggero	x Firenze	x	x		
Fokker Cottrau Annie	Napoli		x	x	
Fortini Edoardo	Firenze (giuria)		x	x	
Fossataro Raffaele	x Napoli	x	x		xx
Fragiacomo Piero	x invitato Venezia	x	x		
Francalancia Riccardo (Gruppo Valori Plastici, ma non segnalato)	x	x	x		
Franceschi Odo	Firenze (giuria)		x	x	
Franchetti Francesco	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Franchini-Stappo Theodora	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Franciosi Geralda	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Fraschetti Giuseppe	Firenze (giuria)		x	x	
Fratino Cesare	x invitato Milano	x	x		
Frediani Frediano	Lucca Firenze (giuria)		x	x	
Funi Achille	invitato Milano		lettera (72.8)	rifiuta l'invito	

G					
Gagliardo Alberto	Genova		x	x	
Gagliardo Salvatore	Genova		x	x	
Galante Francesco	x invitato Napoli	x	x		
Galducci Adolfo	Firenze		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
Gambardella Silvia	Napoli		x	x non invia	
Gambassi Vincenzo	Vicopisano		x	x	
Gambogi Raffaello	x Firenze	x	x		
Gandolfi Achille	Torino		x	x	
Garoglio Simonetta	x stoffe Firenze		x		
Garzia Giuseppe	Napoli		x	x	
Gatteschi Roberto Pio	x Firenze	x	x		
Gatti Francesco	x Firenze	x	x		
Gatto Saverio	x invitato Napoli	x	x		
Gemignani Valmore	x Firenze	x	x		
Gentile Guido Arnolfo	Roma		x	x	
Geranzani Cornelio	Genova		x	x	
Gerardenghi Bigio	Napoli		x	x	
Ghelarducci Giulio	x invitato Livorno	x	x		
Giachetti Giulio	x Firenze	x	x		
Giachetti Maria Ferdinanda	x Firenze	x	x		
Giampieri Mario	S. Giovanni Valdarno bianco e nero		x	annullato	
Giannattasio Ugo (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		
Giannetti Fiorentino	x invitato Torino	x	x		
Gioli Francesco (+)	retrospettiva		proposta nella seduta del consiglio della società (5 febbraio 1922)	x non realizzata	
Giordani Monaldo	Viareggio		x	x	
Giorgi Antonio	Brusatasso di Suzzara (Mantova)		x	x	
Giorgis Giacomo	x	x	x		

	invitato Torino				
Giovacchini Ulderico	Genova		x	x	
Giovannini Agostino	x Ponte all'Abate (Lucca)	x	x		xx
Gobbi Dario	x Firenze	x	x		
Gola Emilio	x Invitato Milano	x	x		
Gordigiani Eduardo	x Firenze	x	x		
Grasselli Casimiro	Reggio Emilia		x	x	
Graziosi Giuseppe	x invitato Milano	x	x		
Gronchi Giuseppe	Firenze		x	x	
Gvozdénovich Mirko	Firenze artista slavo		x	x	
Guarello Domenico	Genova		x	x	
Guerra Pietro	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Guidi Emma	Poggibonsi (Si)		x	x	
Guiducci Russo	Ponsacco (Pi)		x	x	
Guzzi Giuseppe	Livorno		x	x	
H					
Hill Vera	disegni in mostra? Firenze		x		
Hollaender Alfonso	x Firenze	x	x		
I					
Iacovino Giovanni	Roma		x	x	
Irolli Vincenzo	x invitato Napoli	x	x		
J					
Janer Nina	Firenze		x	x	
K					
Kahl Natalia	Roma pittrice russa		x	x	
Kienerk Giorgio	x invitato Pavia	x	x		
Klein Chevalier Francesco	Firenze tedesco		x	x	
L					

La Bella Vincenzo	x invitato Napoli	x	x		
Lallich Giuseppe	Roma		x	x non accettato	
Lambertini Giannino	x invitato Bologna	x	x		
Lambertini Lodovico	x invitato Roma	x	x		
La Naia Angelo	Firenze (giuria)?		x	x	
Lega Silvestro (+)	x retrospettiva	x	x		
Lenci (ditta) di E. Scavini	invitata (giocattoli, mobili, cuscini) Torino		lettera (72.6)	non partecipa	
Levi Arturo	bassorilievo, in mostra? Trieste		x		
Levi Luigi (Liegi Ulvi)	x invitato Livorno	x	x		
Levi Ottavio	Firenze		x	x	
Levy Moses	x invitato Viareggio	x	x		
Limauro Raffaele	x invitato Napoli	x	x		
Lippi Mario	Lucca		x	x	
Lloyd Llewellyn	x Firenze	x	x		
Lomi Giovanni	x visita commissione Livorno	x	x		
Lomini Mario	x Milano	x	x		xx
Lovarini Luisa	Bologna		x	x	
Lunardi Giuseppe	Firenze (giuria)?		x	x	
Luparini Luigi	Firenze (giuria)?		x	x	
M					
Macaluso Rosario	Milano		x	x	
Maggi Cesare	x invitato Torino	x	x		
Magherini Armando	Firenze (giuria)?		x	x	
Magnavacca Ubaldo	x Modena	x	x		xx

Magni Giuseppe	Firenze (giuria)?		x	x	
Mayer Giovanni	Trieste		x	x	
Maiorfi Enzo	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Malesci Giovanni	x Firenze	x	x		
Malesci Salvatore	Firenze (giuria)?		x	x	
Malmesi Sante	Firenze (giuria)?		x	x	
Malod Adrienne	Torino		x	x non accettata	
Malvani Enrico	Firenze (giuria)?		x	x	
Malvani Piero	Firenze (giuria)?		x	x	
Mambriani Angelo	Firenze (giuria)?		x	x	
Mancini Antonio	x invitato Roma	x	x		
Manganelli Ferruccio	x Colle Val d'Elsa (Si)	x	x		xx
Mannucci Cipriano	Firenze (giuria)?		x	x	
Manzone Giuseppe	x invitato Asti	x	x		
Maquay Maud	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Maraini Antonio	Firenze		x	x visita studio, ma non espone	
March Giovanni	x invitato Livorno	x	x		
Marchetti Giulio	Lucca		x	x	
Marchig Giannino	x Firenze	x	x		
Marchingiglio Francesco	Firenze (giuria)		x	x	
Marenesi Mario	x Este (Padova)	x	x		xx
Marfori Savini Filippo	x Firenze	x	x		
Marino Raffaele	x invitato Napoli	x	x		
Marrani Augusto	Firenze (giuria)?		x	x	
Marshall Violet	pittrice inglese		x	x	

	Firenze (giuria)?				
Martelli Maria Grazia	x Firenze	x	x		
Martelli Ugo (+)	retrospettiva		x	non viene realizzata	
Martini Arturo (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		
Marucelli Alfredo	Firenze (giuria)?		x	x	
Maserati Mario	Bologna		x	x	
Mattielli Adolfo	invitato Soave Veronese		x	non partecipa	
Masutti Carlo	Torino		x	x	
Mauroner Fabio	x invitato Roma- Venezia	x	x		
Mazzocchi Guido	Milano		lettera (72.6)	escluso per domanda in ritardo	
Mazzolani Enrico	invitato in mostra? Milano		x		
Mazzoni Zarini Emilio	x Firenze	x	x		
Mecherini Amelia	Firenze (giuria)?		x	x	
Meconio Vincenzo	Napoli		x	x	
Melandri Pietro	x ceramiche Faenza		x		
Melli Roberto	x invitato Roma	x	x lettera e documenti di trasporto		
Menato Giuseppe	x invitato Avesa (Verona)	x	x		
Menni Giolli Rosa	x stoffe Milano		x		
Menzio Giuseppe	Castel d'Ario, Mantova		x	x	
Meoni Vittorio	x invitato Lucca	x	x		
Merello Rubaldo (+)	x retrospettiva	x	x		
Messi Irene vedova Faglia	Firenze (giuria)?		x	x	
Messina Francesco	Genova		x	x non accettato	
Michahelles Ernest H. (Thayaht)	Firenze (giuria)		x	x non accettato	

Michahelles Roger A. (Ram)	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Micheli Alberto	x Firenze	x	x		
Michelozzi Corrado	x invitato Livorno	x	x		
Midali Luigi	Torino		x	x	
Migliaro Vincenzo	x invitato Napoli	x	x		
Minerbi Arrigo	x invitato Milano	x	x		
Miniati Augusto	Firenze (giuria)		x	x	
Minucci Pasquale	Napoli		x	x	
Mistruzzi Aurelio	x invitato Roma	x	x		
Miti Zanetti Giuseppe	Milano		x	x non partecipa	
Montini Iginio	x Firenze	x	x		
Morandi Giorgio (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		
Morando Pietro	x Orti d'Alessandria	x	x		xx
Mordenti Passani Flora	Firenze (giuria)?		x	x	
Morelli Ennio	Torino		x	x	
Moretti Ina	Roma		x	x	
Moroni Antonello	x invitato Bologna	x	x		
Morozzi Dante	X Firenze (giuria)	x	x		x[?]
Moschi Mario	Firenze (giuria)?		x	x	
Mucchi Anton Maria	Bologna		lettera (72.8)		
Mucci Angelo	Siena		x	x	
Muller Alfredo	x Firenze	x	x		
N					
Nardini Angelo	Firenze (giuria)		x	x	
Nardi Antonio	x invitato Verona	x	x (cartellina vuota)		
Natali Fausto Maria	x Firenze (giuria)	x			xx

Natali Renato	x invitato Livorno	x	x		
Neri Alfredo	Firenze (giuria)		x	x	
Neri Bianca	Firenze (giuria)		x	x	
Neri Bruno	Firenze (giuria)		x	x	
Neri Dario	Murlo (Si)		x	x	
Neri Jenny	Firenze (giuria)		x	x	
Niccolini Giovanni	x invitato Roma	x	x		
Nodari-Pesenti Vindizio	x Mantova	x			xx
Nomellini Plinio	x Firenze	x			
Nonni Francesco	x invitato Faenza	x	x		
Nordio Giulio	Verona		x	x	
Notte Emilio	x invitato Venezia	x	x		
O					
Oltremonti Ernesta	x invitata Venezia	x	x		
Oppo Cipriano Efisio (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		
Oreffice Gabriella	x invitata Venezia	x	x		
Orlandini Ernestina	Firenze (giuria)		x	x non accettata	
Ortner Theo	pittore tedesco Firenze		x	x	
P					
Pagin Ferdinando	Firenze (giuria)		x	x	
Palmerini Cornelio	x invitato Camaione (Lucca)	x	x		
Paltrinieri Oreste	Lucca		x	x	
Panizzi Arturo	Firenze (giuria)		x	x	
Pansiotti Gilda	x Milano	x	x		xx
Paoletti Delfo	x Firenze (giuria)	x	x		xx

Paolieri Ferdinando	x Firenze	x	x		
Papini Leone	Firenze (giuria)?		x	x	
Parente Francesco	x invitato Napoli	x	x		
Pasquinelli Giulio Cesare	Firenze (giuria)		x	x	
Passaglia Giulio	x Firenze	x	x		
Passaglia Roberto	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Passani Decimo	x Firenze	x	x		
Passani Italo Amerigo	x Firenze	x	x		
Pavone Irma	Livorno		lettera (72.6)	x esclusa per domanda in ritardo	
Pazzini Norberto	x invitato tramite Valori Plastici? Roma	x	x		
Pazzini Romeo	Firenze (giuria)?		x	x	
Pedani Pedano	x S. Gimignano (Si)	x	x		xx
Pellini Eugenio	x invitato Milano	x	x		
Pellis Joanny Napoleon	x Sauris d'Ampezzo (Udine)	x	x		xx
Peratoner Alberto	Firenze (giuria)?		x	x	
Pericoli Nativi Angelina	Maschera in mostra? Pistoia		x		
Persicalli Piero	x invitato Zara	x	x		
Petri Romolo	Massa		x	x	
Petrucci Carlo Alberto	x invitato Roma	x	x		
Peyron Angelo	x tappeti Mercatale di Vernio- Firenze		x		
Piacentini Festa Matilde	x invitata arte	x	x		

	decorativa Roma				
Piacentini Marcello	x invitato architettura Roma	x	x		
Piana Fanny	Asti		lettera (72.6)	x	
Piantini Aldo	x invitato Milano	x	x		
Piccioni Gino	Tivoli		lettera (72.6)	x	
Pichi Ulisse	Livorno		x	x	
Pinzauti Umberto	x invitato Lucca	x	x		
Pistarino Adriano	Asti		x	x	
Piva Gino	Firenze (giuria)?		x	x	
Piva Romolo	Firenze (giuria)?		x	x	
Pizzanelli Ferruccio	x invitato Torre del Lago (Lu)	x	x		
Pizzirani Guglielmo	x invitato Milano	x	x		
Pizzuti Michele	x Invitato Napoli	x	x		
Polito Giuseppe	Napoli		lettera (72.6)	escluso per domanda in ritardo	
Pomi Alessandro	x invitato Venezia	x	x		
Ponzilacqua Maria	Venezia		x	x	
Poraccia Pierino	Firenze (giuria)?		x	x	
Portnoff Miscia	x pittore russo Firenze	x	x		
Potente Carlo	visita commissione Vicenza		x	x	
Prati Eugenio	Verona		lettera (72.6)	x	
Prencipe Umberto	x invitato Roma	x	x		
Procaccia Rodolfo	x Livorno	x	x		xx
Protti Alfredo	x invitato Bologna	x	x		
Pucci Netta	Firenze (giuria)		x	x	

Pucci Silvio	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Puccini Mario (+)	retrospettiva		x lettere archivio ASAC	Non realizzata a Firenze, ma a Venezia	
R					
Raffaelli Gorgonio	intagli in mostra? Firenze		x		
Rambelli Domenico	x invitato Faenza	x	x		
Razzaguta Gastone	x invitato Livorno	x	x		
Rege-Gianas Febo	Firenze (giuria)?		x	x	
Renda Giuseppe	invitato Napoli		lettera (72.8)	non partecipa	
Reumert Anna Sofia	in mostra?, scultrice danese Settignano,		x		xx
Reviglione Mario	x invitato Torino	x	x		
Rho Camillo	Pecetto Torinese- Trofarello		x	x	
Ricca Alfonso	Siracusa		x	x non accettato	
Ricci Gennaro	x Firenze	x	x		
Righetti Guido	x invitato Milano	x	x		
Rigotti Annibale	x invitato architettura Torino	x	x		
Rigotti Calvi Maria	x arte decorativa invitata Torino		x		
Riparbelli Enrico	arte decorativa in mostra? Firenze		x		
Rispoli Giuseppe	x Napoli	x	x		xx
Riva Giovanni	invitato Torino		x	x non espone	
Rivalta Augusto	x	x	x		

	Firenze				
Rizzi Francesco Ferdinando	S. Ulderico in Val Gardena		x	x ritirato	
Roli Rita	Firenze (giuria)?		x	x	
Romagnoli Giovanni	x invitato Bologna	x	x		
Romanelli Raffaello	Firenze		x	x	
Romanelli Romano	Firenze		elenco	x	
Romiti Gino	x invitato Livorno	x	x		
Romoli Rina	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Ronchi Nino	Milano		x	x	
Ronco Aldo	Roma		x	x	
Rontini Alessandro	Firenze (giuria)?		x	x	
Rontini Ferruccio	x invitato Livorno	x	x		
Roscitano Ezio	x Roma	x	x		xx
Rossaro Edgardo	x invitato Milano	x	x		
Rossi Ciro	Ferrara		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
Rossi Erminio	Pavia		x	x	
Rossi Giorgio	x Firenze	x	x		
Rossi Giuseppe	x Firenze	x	x		
Rossi Luigi	Firenze		x	x	
Rossi Vergara Giuseppe	Firenze		x	x	
Ruggeri Quirino (Gruppo Valori Plastici)	x Roma	x	x		
Rusconi Giulietta	x pittura e arte decorativa Firenze (giuria)	x	x		xx
S					
Sabbadini Ada	x Pisa	x	x		xx
Sacchetti Cesare	Genova		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
Sacchetti Giotto	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Sacchi Bartolomeo	x invitato Venezia	x	x		
Salietti Alberto	x invitato	x	x		

	Milano				
Salveti Antonio	x Colle Val d'Elsa	x			
Salvadori Giacinta	Firenze		x	x	
San Malato Vincenzo	x invitato Napoli	x			
Santini Giovan Battista	Castelnuovo Garfagnana		x	x	
Sarganti Francesco [Francis William Sargent]	x scultore inglese Firenze	x			
Sartoni Enrichetta vedova Puliti	Firenze		x	x	
Sartorelli Carlo	Venezia		x	x	
Sbisà Carlo	Firenze		x	x	
Scarano Renato – P.	Grumo Nevano (Na)		lettera (72.6)	x	
Scattola Ferruccio	x invitato Bergamo	x	x		
Scorzella Aldo	Carrara		x	x non accettato	
Scorzelli Eugenio	Napoli		x	x	
Schlatter Lilla	Vetri dipinti e stoffe, esposte? Firenze		x		
Semeghini Pio	x invitato Venezia	x	x		
Sensi Antonio	Firenze		x	x	
Servolini Carlo	Livorno		x	x ritirato	
Servolini Luigi	Livorno		x	x ritirato	
Signorini Telemaco (+)	x retrospettiva	x	x		
Simi Renzo	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Sinopico Primo	x invitato Milano	x	x		
Siviero Carlo	x invitato Roma	x	x		
Socrate Carlo (Gruppo Valori Plastici)	x	x			
Soldati Atanasio	Parma		x	x non accettato o ritirato?	
Solenghi Giuseppe	Milano		x	x	
Somelli Guido	x	x	x		

	Firenze				
Sorbi Raffaello	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Sotgia Rovelli Mario	Arte applicata, cuoi Firenze		x		
Spaccarelli Attilio	Vasi, cammei, in mostra? Firenze		x		
Spadini Armando (Gruppo Valori Plastici)	x Roma	x	x		
Spadolini Guido	x Firenze	x	x		
Spinelli Gaetano	x Firenze	x	x		
Stefani Pierangelo	x visitato da commissione Vicenza	x	x		[?]x
Steffenini Ottavio	x invitato Milano	x	x		
Stringa Alberto	x Firenze	x	x		
T					
Tarditi Lucia	Roma		x	x opere in ritardo	
Tarrini Cesare	x invitato Livorno	x	x		
Tavazzi Romero [?]	Firenze		lettera (72.8)	domanda in ritardo	
Tealdi Ascanio	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Tedeschi Giovan Battista	x Milano	x	x		xx
Terzaghi Attilio	Roma		x	x	
Titta Armando	x architettura Firenze (giuria)	x	x		xx
Tofanari Sirio	x Firenze	x	x		
Tomassi Renato	x invitato Roma	x	x		
Tommasi Adolfo	x invitato Livorno	x	x		
Tommasi Angiolo	x invitato Livorno	x	x		
Tordi Sinibaldo	x Firenze	x	x		xx

	(giuria)				
Torelli Giuseppe	Trieste		x	x	
Torelli Vieri	x Firenze	x	x		
Torello Teresa	Torino		x	x	
Torresini Romeo Attilio	x invitato Roma	x	x		
Tosalli Felice	x invitato Torino	x	lettere (72.6)		
Toschi Orazio	Arezzo		lettera (72.6)	x	
Tosi Arturo	x invitato Milano	x	x		
Trabucchi Egle	Villafranca Lunigiana (Ms)		x	x non accettata	
Traldi Vitelli Alice	Napoli		x	x	
Traverso Maria	Firenze-giuria		x	x	
Trentacoste Domenico	x Firenze	x	lettera	prevista l'esposizione del monumento bronzeo al Cardinale Bonomelli, poi presentato alla Biennale di Venezia	
Trentini Guido	x invitato Verona	x			
Trillo Gustavo	Bagnoli Irpino (Avellino)		x	x	
U					
Uva Giuseppe	Napoli		x	x	
V					
Vagnetti Gianni	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Valinotti Domenico	x invitato Torino	x	x		
Vannetti Angiolo	Firenze		x	x	
Vetri Paolo	x invitato Napoli	x	x		
Viani Lorenzo	x invitato Bagni di Montecatini (Pt)	x	x		
Vichi Ferdinando	Firenze		lettera (72.6)	domanda in ritardo	
Vignali Amadio	Livorno		x	x	

Viligiardi Arturo	x invitato Siena	x	x		
Villani Gennaro	x invitato Napoli	x	x		
Viner Giuseppe	x Pietrasanta	x	x		xx
Vinzio Giulio Cesare	x Firenze	x	x		
Vitali Emilia	Bologna		x	x	
Viterbo Dario	x Firenze	x	x		
Viti Eugenio	x Napoli	x	x		
Vollet Henry	Marignolle- Scandicci pittrice francese		x	x	
Volpe Geppino	x Napoli	x	x		
Volpe Vincenzo	x invitato Napoli	x	x		
W					
Wandahl Finn	x scultore danese Settignano, (giuria)	x	x		xx
Wildt Adolfo	x invitato Milano	x	x		
Wolf Ferrari Teodoro	x invitato Venezia	x	x		
Z					
Zack Leone	artista ebreo russo Firenze		x	x nessuna risposta	
Zambini Ferrante	x Firenze	x	x		
Zamboni Angelo	x invitato Verona	x	x		
Zancolli Giuseppe	x invitato Verona	x	x		
Zannacchini Giovanni	x invitato Livorno	x	x		
Zapparoli Noradino	Como		x	x	
Zappulli Arnoldo	Firenze		x	x	
Zardo Zanetti Ida	Firenze		x	x	
Zecchin Vittorio	x vasi di vetro,	x	x		

	invitato Murano				
Zelezny-Scholz Hellene	scultrice ceca Firenze		x	x	
Zingoni Aurelio	Firenze		x	x	
Zuccoli Oreste	x Firenze (giuria)	x	x		xx
Zuccoli Pierica	x arte decorativa Roma		x		
Zurliis Marco Pietro	Assisi		x	x	
Zur Muehlen Edita (Gruppo Valori Plastici)	x	x	x		

3. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Fondo Ugo Ojetti

Corrispondenza con Sem Benelli

- Lettera di S. Benelli a U. Ojetti, 18 agosto 1920, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 2: Corrispondenti: Letterati e politici, fasc. Benelli Sem.

Lettera intestata «Camera dei deputati»

Caro Ojetti,

ti sarei grato se tu volessi dirmi qualcosa intorno alla rovina del vostro povero comitato sorto con tanto fervore e se alla morte è sopravvissuta l'Esposizione del '300.

Questo ti chiedo per sapere se l'approvazione probabile del progetto di legge, che conoscerai, servirà, sia pur tardi, a qualche iniziativa cominciata, non essendo forse possibile, a dicembre, quando cioè si avranno, per bene che vada, i denari, che nuove od improvvise imprese sorgano che non siano leggere e avventate.

In tal caso se col progetto di legge avrò svegliato l'Italia, e forse non il ministro caparbio [Croce], avrò reso ben poco utile alla dignitosa idea di onorare Dante; ma non per colpa mia.

Scrivimi qua a Formia dove sono in ritiro silenzioso per vedere se compiccio qualcosa che sia di mio veramente.

Ossequi alla signora e una stretta di mano dal tuo vecchio amico

Sem Benelli

indirizzo: Formia - Linea Sparanise-Gaeta

- Lettera di S. Benelli a U. Ojetti, Formia (Caserta) 3 ottobre 1923, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 2: Corrispondenti: Letterati e politici, fasc. Benelli Sem.

Caro Ojetti,

non so la stima che farai di questa mia lettera ben conoscendo il sangue amaro che mi fecero fare a Firenze gli artisti in quella prima ed ultima esposizione della quale mi occupai, con rovina della mia borsa, del mio tempo e del mio fegato ancora sano per miracolo degno di un ex voto che nemmeno dei pittori che io conosco saprebbe, Dio ci liberi, dipingere.

Insomma, ora, a te, che hai nervi d'acciaio, vorrei raccomandare un pittore amico mio, buono e bravo, che ha creduto a molte illusioni, compreso il bene della guerra, che ha fatto il

soldato senza averne il dovere, e che pare in molta stima anche presso i grandi, poi che Gabriele d'Annunzio gli ha fatto dipingere in casa sua un San Francesco e una Santa Chiara.

È degno di aiuto: questo è certo.

Si chiama Angelo Landi.

Egli vorrebbe esporre a Venezia, ma in modo (ha esposto altre volte: tu lo saprai meglio di me) da non essere confuso: vorrebbe credo una saletta.

Puoi tu sostenerlo? Raccomandarlo al Pica mio collega di una Primavera? Ti ricordi come pioveva?

Spero di sì. E in questa speranza ti saluto cordialmente e ti ringrazio.

Ossequi alla tua Signora.

Sem Benelli

Corrispondenza con Carlo Carrà

- Lettera di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 17 maggio 1921, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 19.

Milano 17-5-921

Carissimo Ojetti,

Ho ricevuto da Venezia l'invito per esporre alla prossima Biennale, e penso che probabilmente, Lei non è estraneo al fatto. Perciò la ringrazio sentitamente e le invio

i più cordiali saluti

suo dev.mo

Carlo Carrà

- Lettera di C. Carrà a U. Ojetti, Milano 17 marzo 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Carrà Carlo, doc. 23.

Milano 17-3-922

Carissimo Ojetti,

Lei conoscerà certamente le opere del compianto Amedeo Modigliani – pittore e scultore morto a Parigi per infezione grippale – e sarà d'accordo con me ad onorarne la memoria, dedicandogli qualche pagina di *Dedalo*. Io, poi, mi sento in dovere di parlarne al pubblico italiano anche per il commercio personale che ebbi con lui. Finora mi ero limitato a fare accenni fuggevoli della importanza che egli ebbe a Parigi e della fama acquistata negli ambienti avanguardisti d'Europa. Ora, posso disporre di un discreto materiale fotografico, e se a Lei piace posso illustrarlo su uno dei prossimi numeri di *Dedalo*. Credo sia utile dal punto di vista dell'arte e di quello nazionale; tanto più che, mi si dice, Venezia sta preparando del Modigliani una mostra retrospettiva. Avrò così il piacere di soddisfare il mio vecchio impegno con Lei, e il mio desiderio di collaborazione alla sua rivista. La prego, caro Ojetti, di farmi sapere al più presto quello che avrà deciso in proposito.

Salutandola cordialmente mi creda di Lei

dev.mo Carlo Carrà

via Vivaio 16

Milano

-Lettera di A. Minerbi a U. Ojetti, Milano 22 aprile 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Minerbi Arrigo.

Caro Oietti [sic],

mi hanno messo in una ben curiosa situazione! Tutti possono esprimere il loro parere, su me, sulle cose mie, eccetto il sottoscritto. Io debbo tacere anche se il pittore Giovanni Costetti (salvando dove mi tocco) afferma essere egli un mio vecchio amico.

Ma, andiamo via, questo poi no! Io posso fare delle brutte statue, ma non posso essere amico di Costetti (gesto analogo).

Insomma, mi perdoni Oietti, ma lasci che io dica almeno a Lei quello che penso:

Io penso che, a parte la volgarità, quei signori della protesta hanno ragione. Io penso che la mia "Vittoria" sarebbe molto molto a disagio tra i Grandissimi del Bargello. E penso che se, nella migliore delle ipotesi, il Sindaco vincerà la partita, io perderò la mia pace, la mia pace interiore, quella della mia coscienza d'artista.

Se mi avessero dato il tempo di parlare, di dire... Ma niente! Un bel giorno mi inviano un pacco di giornali e vi trovo la lettera del Sindaco, la protesta, la controprotesta ecc.

Che devo fare? Avrei potuto rispondere e dire con sincerità il mio parere solo nel caso che la proposta del Sindaco mi fosse giunta sola, e non legata ormai alla gazzarra volgarissima. Se, anche la protesta fosse stata scritta in altro modo, avrei pregato il Sindaco di non insistere. Ma quando l'ho sentito così violentemente attaccato, gli ho dato senz'altro la solidarietà del mio silenzio.

Ed ora, mi dica Lei Oietti, Lei che ha sottoscritto così come io ho taciuto, per amicizia, Lei che nei riguardi della mia "Vittoria" la pensa certo come me, quel che debbo fare.

Essa non è un'opera frammentaria, come molti credono, ma un frammento di una statua intera alla quale lavoro da anni. Io non so quel che essa valga, ma so che nel prossimo Giugno manderò in fonderia il modello in gesso.

Tutta questa gazzarra mi turba, nuoce alla mia assidua fatica.

Vorrei che la smettessero, che mi lasciassero tranquillo. Se c'è un uomo non adatto a questa reclame antipatica, sono io.

Questa parodia del Referendum, nel quale trova posto il giurista, il negoziante di quadri, l'amatore, ecc, cos'è, cosa rappresenta, che fine si propone? Se io avessi per caso 100 voti favorevoli e 50 contrari, la mia "Vittoria" entrerebbe mio malgrado al Bargello? Tra gli urli dei dissidenti?

Mi dica Lei Oietti, e mi dica il buon Trentacoste quel che debbo fare. Io vorrei non aver

esposto a Firenze!

Le stringo caramente la mano

Suo Minerbi

- Lettera di A. Minerbi a U. Ojetti, 29 aprile 1922, manoscritta, GN, *Fondo Ugo Ojetti*, Serie 1: Corrispondenti: Artisti, fasc. Minerbi Arrigo.

Caro Oietti

Grazie di cuore.

Anche a me il silenzio di Benelli, è oltremodo penoso, e incomprensibile.

Egli ha lasciato coprire di fango me e le cose mie, senza una parola...

Ho proprio la sensazione di aver mandato le mie opere non già alla Fiorentina Primavera, ma alla Fiera dell'Impruneta o allo "sdrucciolo di San Lorenzo". E forse offendo l'uno e l'altro, che certo anche i villani e i fiaccherai sanno rispettare l'ospite.

Ancora una volta da Lei Oietti, m'ebbi [o n'ebbi?] la parola di conforto e di incitamento!

Ancora grazie dal

suo Arrigo Minerbi

Fondo Valori Plastici

- Lettera di A. Martini a M. Broglio, Roma, 27 gennaio 1922, manoscritta, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 3: Personaggi, UA 119: Martini Arturo, Sottofascicolo 1: Corrispondenza, doc. 6.

Lettera intestata: «Casa Editrice d'Arte “Valori Plastici” - Roma (49) via Ciro Menotti n. 10 – Roma (49)»

Roma, 27 Gennaio 1922
Egregio Sig. Mario Broglio
Roma

Secondo i nostri accordi verbali, resta deliberato quanto segue:

I Io Le consegno le seguenti sculture in gesso:

- 1) Le Stelle
- 2) Il pastore [cancellato] Il poeta (terra cotta spezzata)
- 3) Bassorilievo (Donna con colomba)
- 4) Torso di fanciullo (gesso)
- 5) Buoni con pastore (gesso)
- 6) fanciulla all'albero (gesso dipinto)
- 7) Maternità disperata (gesso)
- 8) Mia Madre (gesso)
- 9) fanciulla dai capelli sciolti.

Le sudette sculture n. 1-2-3-8-9- dovranno partecipare all'esposizione dei Valori plastici nella Fiorentina Primavera.

Rimane inteso che tali opere rimarranno a disposizione in Firenze dopo la chiusura della sudetta esposizione.

Le opere sudette che figureranno nella esposizion[e] dovranno essere vendute al prezzo di £ 2000 (duemila) ciascuna incluso il 15 per cento che l'Esposizione Fiorentina Primavera trattiene come percentuale.

Il ricavato di queste opere eventualmente vendute mi sarà versato nella sua totalità dalla Fiorentina Primavera.

S'intende che per le opere esposte a Firenze io accetto pienamente tutte le condizioni contemplate nell'esposizione sudetta.

Scultore

Arturo Martini

retifica scancellatura (s'intende lire duemila)

- Foglietto manoscritto [bozza di lettera] di A. Martini ad anonimo [ma U. Ojetti], s.d. [ma post 8 aprile 1922], manoscritto, GN, *Fondo Valori Plastici*, Sezione I: Documenti, Serie 3: Personaggi, UA 119: Martini Arturo, Sottofascicolo 2: Documentazione varia, doc. 3.

Avendo destato meraviglia il suo silenzio sulla mia opera a tutti gli artisti nell'articolo sulla Primaverale Fiorentina, e convinto sia stato per causa del disordine in cui è venuto a visitarLa, La prego di voler riparare essendo io stato molto danneggiato accettando il mio invito a rivedere la mia opera che adorna una completa sala, Valori Plastici.

A nome di tutti devotissimo

Arturo Martini

4. La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee.

- Lettera di V. Pica a G. Chini, 20 febbraio 1922, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 173.

Venezia 20 /II/ 1922

Carissimo Galileo,

A te e all'antico amico e compagno del milanese caffè dell'Orologio Sem Benelli, i miei più vivi e schietti ringraziamenti per aver cortesemente avvertito che la Mostra postuma del Puccini per cui io ero venuto a Firenze due settimane fa, si farà a Venezia.

Tu, che mi conosci bene, sai che è mia vecchia e convinta opinione che se preparata con solidi criteri estetici, due o anche più mostre d'arte possano nel medesimo anno aprire in Italia, le loro porte al pubblico, senza farsi la guerra e senza scendere a competizioni sciocche e piccine.

Auguro, dunque, con la più sincera cordialità, il più vivo successo alla Primaverile fiorentina e se [non?] appena mi rimarrà possibile verrò a Firenze per assistere alla sua inaugurazione, e per fare a viva voce [a te?...] e a Benelli [...] le mie felicitazioni ed i miei auguri personalissimi.

Una affettuosa stretta di mano

dal suo

Vittorio Pica

- Telegramma di V. Pica a S. Benelli e G. Chini, s.d. [ma 8 aprile 1922], La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie copialettere – faldone 175.

Benelli Chini

Fiorentina Primaverile

Firenze

Con affetto di vecchio amico mando entrambi felicitazioni e auguri fervidissimi pel nuovo fulgido focolare di arte saputo accendere nella benamata patria nostra

Vittorio Pica

5. Scheda dell'opera *Pera* (o *Peretta*) di Giorgio de Chirico [fig. 98].

G. de Chirico, *Pera* (o *Peretta*), 1921 ca.

Tempera su tavola, dimensioni non note [19x16 cm?].

Firmato “g. de Chirico” in basso a destra.

Collezione privata.

Opera inedita.

Durante le fasi di ricerca della tesi è stato rintracciato un dipinto inedito di Giorgio de Chirico. Si tratta di una piccola natura morta, nota da fonti archivistiche con il titolo di *Pera* o *Peretta*, risalente al 1921.

Menzionata negli inventari redatti da Broglio dal novembre del 1921¹, l'opera non era presente nel catalogo della mostra fiorentina, tuttavia era elencata nella scheda di notificazione delle opere dell'artista², e probabilmente esposta o comunque disponibile per eventuali collezionisti. Infatti, come è documentato da una ricevuta rinvenuta nell'archivio della mostra³, l'opera fu acquistata pochi giorni dopo l'apertura della “Fiorentina Primavera” da Umberto Morra⁴, intellettuale di origine piemontese, ma residente in Toscana, il quale, dopo l'acquisto, custodì gelosamente il dipinto nella sua abitazione, senza mai renderlo noto. Alla morte di Morra, nel 1981, il dipinto è passato ad altri collezionisti privati.

Per quanto riguarda le caratteristiche materiali dell'opera, è da rilevare che, non essendo stato concesso di visionarla dal vivo, ma soltanto tramite fotografia, non è

¹ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici», 1918-1922*, Roma 1980, p. 67. Al n. 12 dell'elenco compilato da Broglio, è indicata l'opera dal titolo *Pera*, la quale presenta le misure di 16x19 cm, e il prezzo di 75 lire.

² Scheda di notificazione delle opere di G. de Chirico, s.d., ASBAF, 74.38, *De Chirico Giorgio. Peretta* è indicata al n. 33 e a un prezzo di 300 lire. Il documento è stato pubblicato in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 159-208, pp. 171-172, doc. 1.

³ Il dipinto fu acquistato da Umberto Morra il 12 aprile 1922, al prezzo di 250 lire. Cfr. Ricevuta di pagamento dell'opera rilasciata da M. Broglio all'acquirente U. Morra, manoscritta, 12 aprile 1922, ASBAF, 72.24, *Opere vendute*. Il documento è stato pubblicato in E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)* cit., p. 172, doc. 3.

⁴ Sulla figura di Umberto Morra (1897-1981), si veda G. Contini Bonacossi, ad vocem *Umberto Morra di Lavriano e della Montà*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, pp. 194-197.

possibile confermare i dati tecnici (dimensioni, materiale del supporto, ecc.) relativi al dipinto forniti dall'attuale proprietario.

In ogni caso si può affermare che il dipinto, come si osserva dalla raffinata notazione coloristica del cielo blu su fonda rosa, attesta la fase finale della sperimentazione della tecnica della pittura a tempera, intrapresa in quel periodo da de Chirico.

Ringrazio Gerd Roos per il prezioso aiuto.

Immagini



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



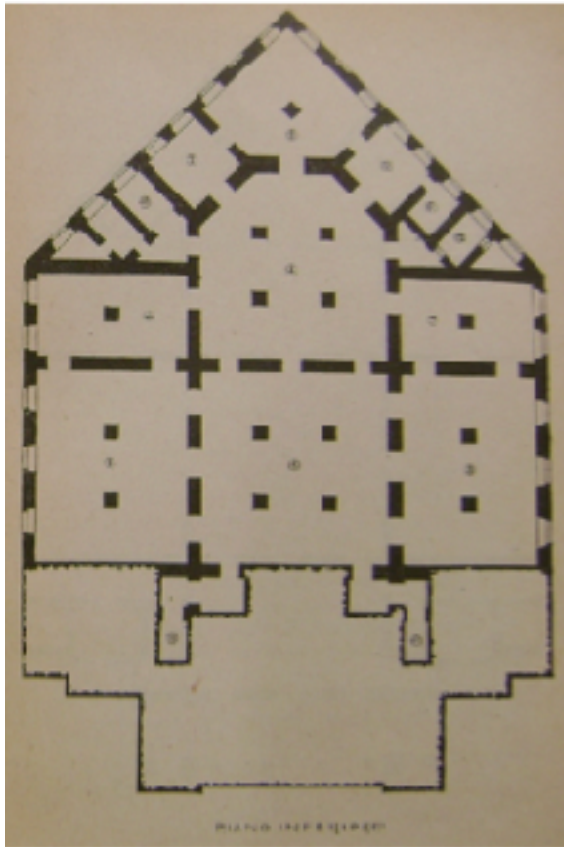
11



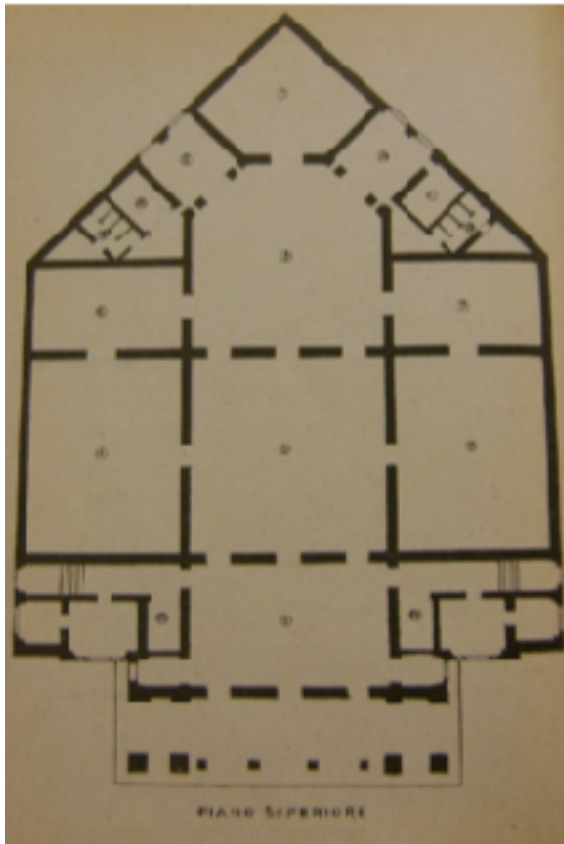
12



13



14



15



16



LA FIORENTINA PRIMAVERILE

17

Nella primavera del 1922, riprendendo la sua missione di arte, di cultura e di italianità

organizza Firenze badiusc:

la Fiorentina Primavera, Esposizione Nazionale dell'opera e del lavoro d'arte in Italia;

la Mostra della Pittura italiana del 600 e 700;

la fiera internazionale del libro;

la Esposizione Nazionale di Orticoltura.

Federico Scarpì editore. C. Serbelloni dis.

18

SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI DI FIRENZE
ESPOSIZIONE FIORENTINA PRIMAVERILE
PER L'INAUGURAZIONE DEL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI
(AL PARTERRE DI SAN GALLO)

Marzo - Luglio 1922

REGOLAMENTO GENERALE

LA SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI inaugurerà il Nuovo Palazzo delle Esposizioni al Partere di San Gallo, con una mostra d'Arte che si chiamerà la

FIORENTINA PRIMAVERILE

e che comprenderà opere di Pittura, Scultura, Architettura, *Bianco e Nero* e saggi di arte applicata.

L'Esposizione sarà aperta il 21 Marzo e chiusa il 31 Luglio 1922.

Saranno rinviate in questa Mostra:

Opere concesse per invito; opere scelte dalla Giuria.

Norme per le opere da presentarsi alla Giuria. (*)

Potranno essere presentate al Comitato della Giuria opere di ogni tendenza e di ogni tecnica, che non siano state esposte in altre Mostre italiane.

Nessun artista potrà invadere il giudizio della Giuria più di due

(*) Norme speciali per la Mostra di Architettura. — La Mostra di Architettura sarà limitata a disegni e schizzi di carattere puramente statico, di non grandi dimensioni e sotto vetro. Le piante e le sezioni dovranno figurare in piccola scala o in fotocopia, in margine ai disegni. Tutti gli articoli del Regolamento generale son validi per questa Mostra.

opere, le quali dovranno essere notificate non più tardi del 15 Dicembre 1921 mediante la scheda qui unita.

La firma apposta alla scheda significa adesione esplicita al regolamento.

Le opere dovranno pervenire nei locali dell'Esposizione non più tardi del 15 Gennaio 1922.

Giuria di accettazione.

La Giuria per l'accettazione delle opere sarà composta di due Commissioni di cinque membri ciascuna: una eletta dagli artisti non invitati, l'altra dal Consiglio Direttivo della Società delle Belle Arti.

Le due Commissioni giudicheranno indipendentemente l'una dall'altra.

Nel caso non vi fosse corrispondenza di giudizi, le opere saranno sottoposte ad un nuovo esame delle Commissioni riunite, presiedute da un artista estraneo e da loro eletto.

Gli espositori procederanno alla nomina dei cinque giurati servendosi delle accluse schede di votazione da far pervenire — per raccomandata — o da depositarsi personalmente presso la Segreteria della Società delle Belle Arti, non più tardi del 15 Gennaio 1922.

Ordinamento artistico.

L'incarico di collocare le opere scelte dalla Giuria sarà affidato ad una Commissione speciale nominata dal Consiglio Direttivo e della quale faranno parte i Presidenti delle due Commissioni giudicatrici.

Tassa di ammissione e di vendita.

Ogni espositore non invitato dovrà pagare all'atto della consegna delle opere una tassa di ammissione di *lire dieci* per ciascuna opera presentata. Per i soci questa tassa è ridotta alla metà.

Sul prezzo effettivo di vendita è dovuto alla Società delle Belle Arti il 15 %.

Trasporto, imballaggio e incorniciatura.

Gli espositori dovranno imballare le opere in robuste casse di legno assicurando per mezzo di viti i quadri e i coperchi delle casse: saranno tenuti a incorniciare decorosamente i quadri ed a munire di vetri le opere di "bianco e nero".

La Società assume a suo carico il disimballaggio e l'imballaggio di tutte le opere.

Rispedizione e ritiro delle opere.

Le opere non ammesse dalla Giuria saranno rispedite in porto assegnato all'indirizzo indicato nella scheda di notificazione. Le opere rimaste invendute dovranno essere ritirate non oltre 15 giorni dalla chiusura della Mostra. Quelle degli artisti domiciliati fuori di Firenze (non invitati) verranno rispedite in porto assegnato.

Premi e acquisti ufficiali.

Agli espositori saranno assegnati premi dei quali sarà pubblicato l'elenco. Saranno fatti importanti acquisti ufficiali.

I componenti il Consiglio della Società non potranno concorrere ai premi.

Giuria di premiazione.

La nomina e il funzionamento della Giuria di premiazione verranno disciplinati da un regolamento speciale.

Ingresso all'Esposizione.

Gli artisti espositori riceveranno una tessera di libero ingresso alla Esposizione.

Varie.

Dopo l'apertura dell'Esposizione non potrà essere variato il prezzo già notificato delle opere.

Le opere dichiarate vendibili non potranno esser ritirate dalla vendita senza che sia venuta alla Segreteria dell'Esposizione la percentuale che le spetta.

Il compratore dovrà pagare metà della somma convenuta all'atto dell'acquisto e l'altra metà alla chiusura della Mostra.

Se la chiusura sarà prorogata, il presente regolamento rimarrà ugualmente in vigore.

La Società delle Belle Arti, pure avendo cura della conservazione e sorveglianza delle opere, declina ogni responsabilità per eventuali danni; e gli autori e i proprietari delle opere stesse non potranno richiedere alla Società risarcimenti di sorta.

Corrispondenza.

Per ogni chiarimento rivolgersi alla Segreteria delle Belle Arti:
Firenze - Via della Colonna, 37.

Il Presidente
della *Società delle Belle Arti*
SEM BENELLI

Il Segretario artistico
RODOLFO SABATINI

Il Segretario dell'Esposizione
LUIGI BONELLI



20



21



22

LA
FIORENTINA
PRIMAVERILE

PRIMA ESPOSIZIONE NAZIONALE
DELL'OPERA E DEL
LAVORO D'ARTE NEL PA-
LAZZO DELLE ESPOSIZIONI
AL PARCO DI S. GALLO

C A T A L O G O

FIRENZE

1922

23 a

SOCIETA' DELLE BELLE ARTI DI FIRENZE

LA
FIORENTINA PRIMAVERILE

PRIMA ESPOSIZIONE NAZIONALE
DELL'OPERA E DEL LAVORO
D'ARTE NEL PALAZZO DEL
PARCO DI SAN GALLO A FIRENZE

CATALOGO

DELLE OPERE ESPOSTE CON
CENNI BIOGRAFICI E CRITICI E
112 RIPRODUZIONI IN FOTOTIPIA

FIRENZE

8 APRILE - 31 LUGLIO 1922

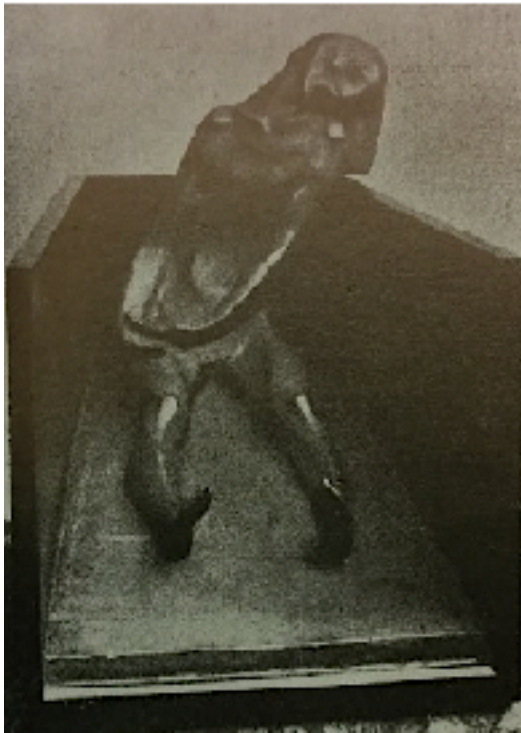
23 b



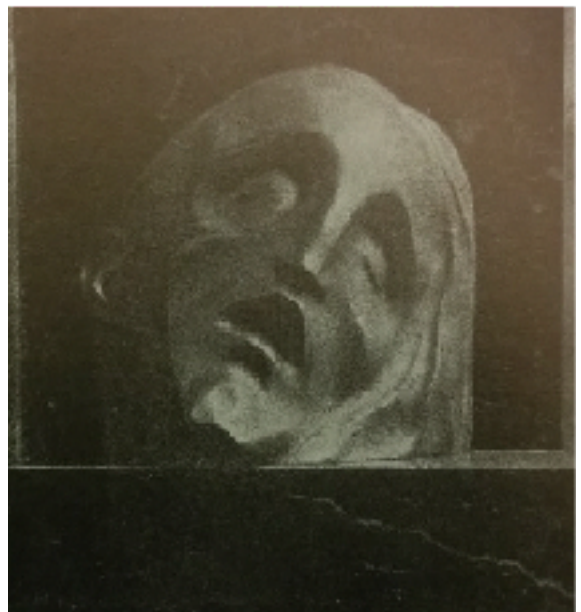
24



25



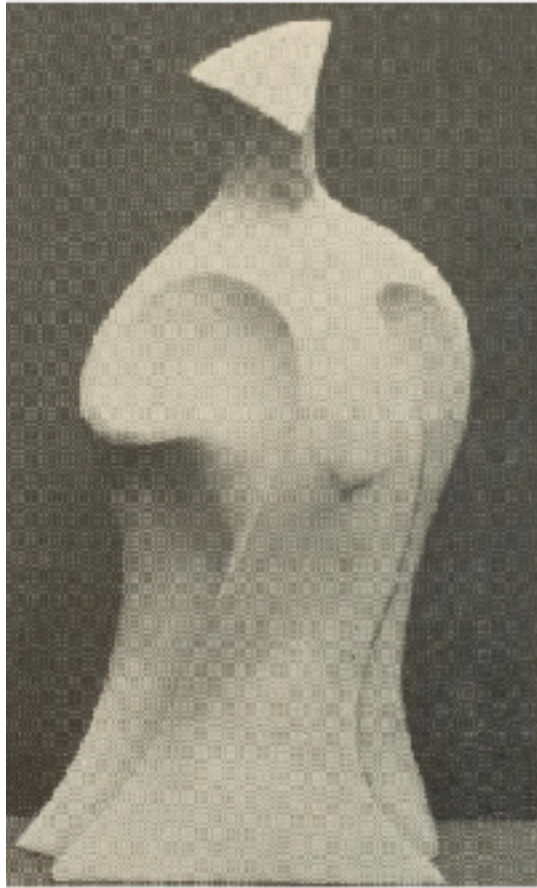
26



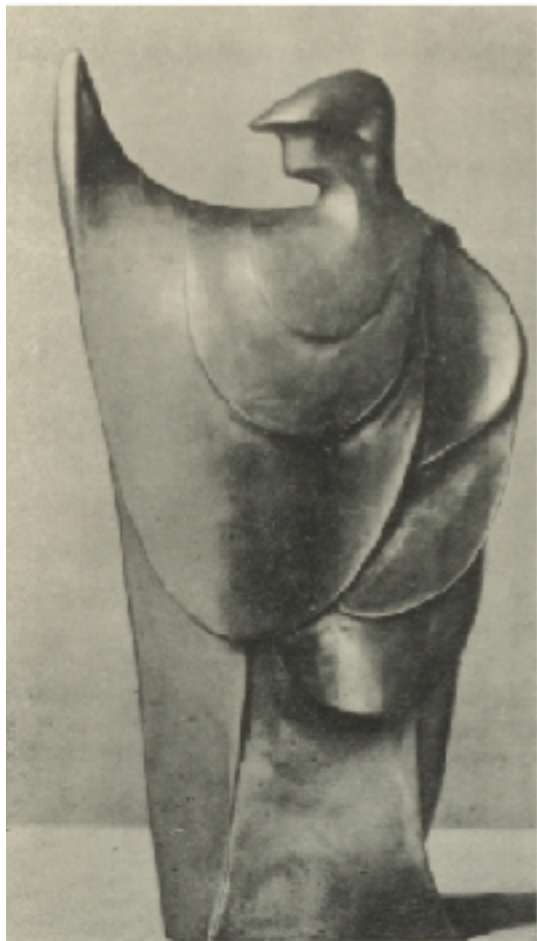
27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



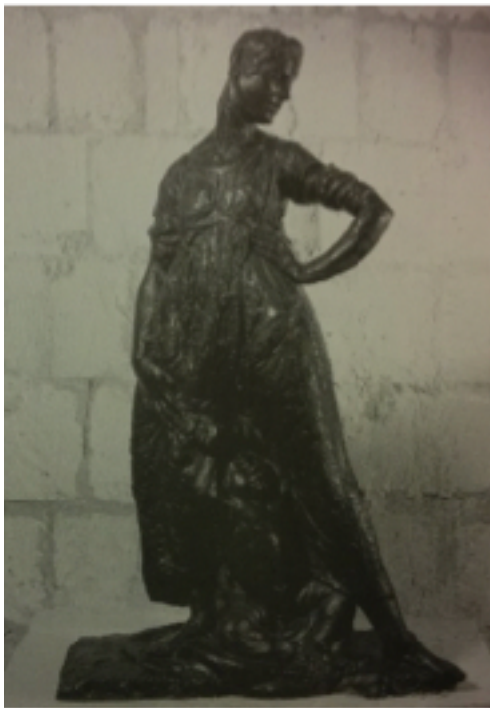
38



39



40



41



42



43



44



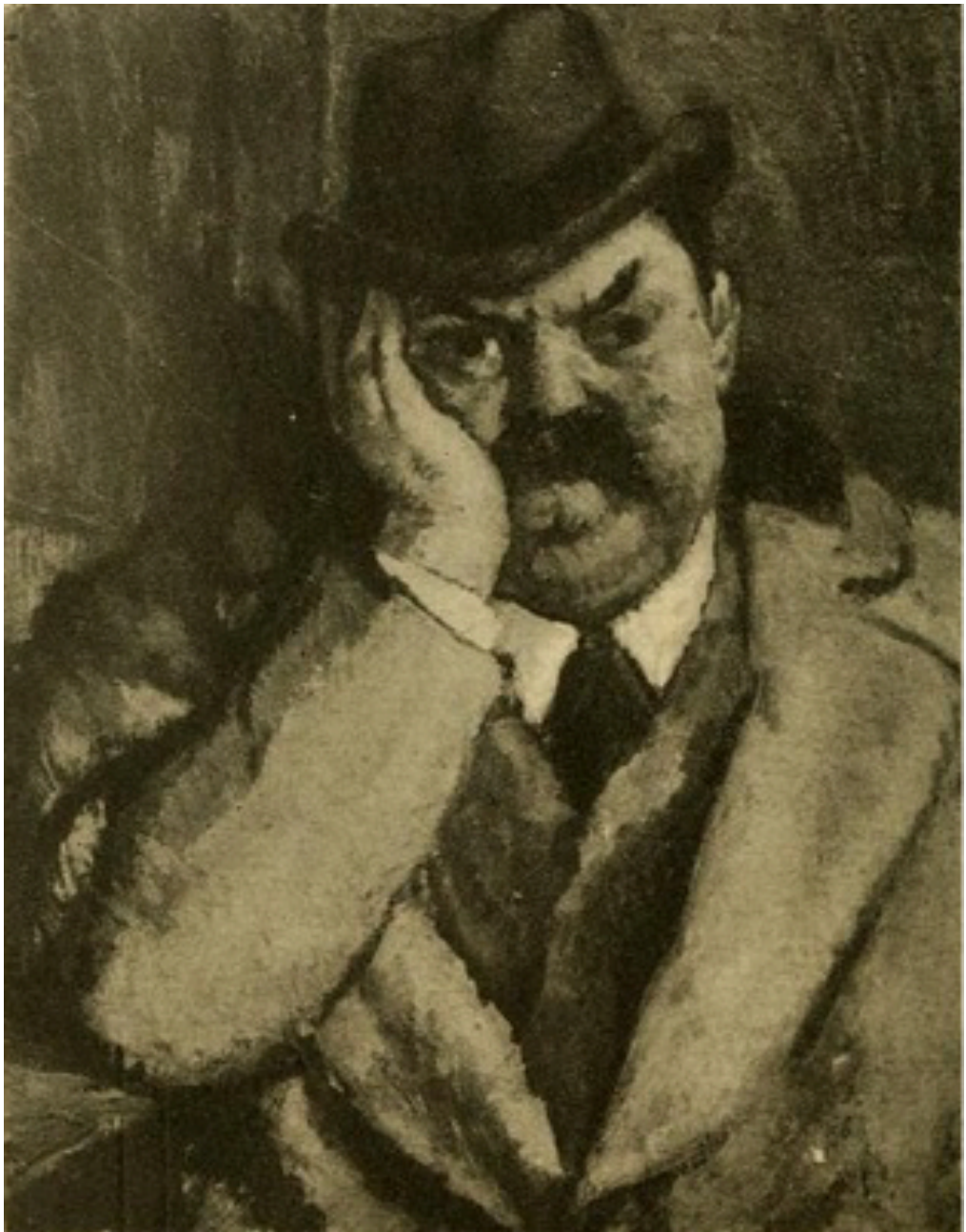
45



46



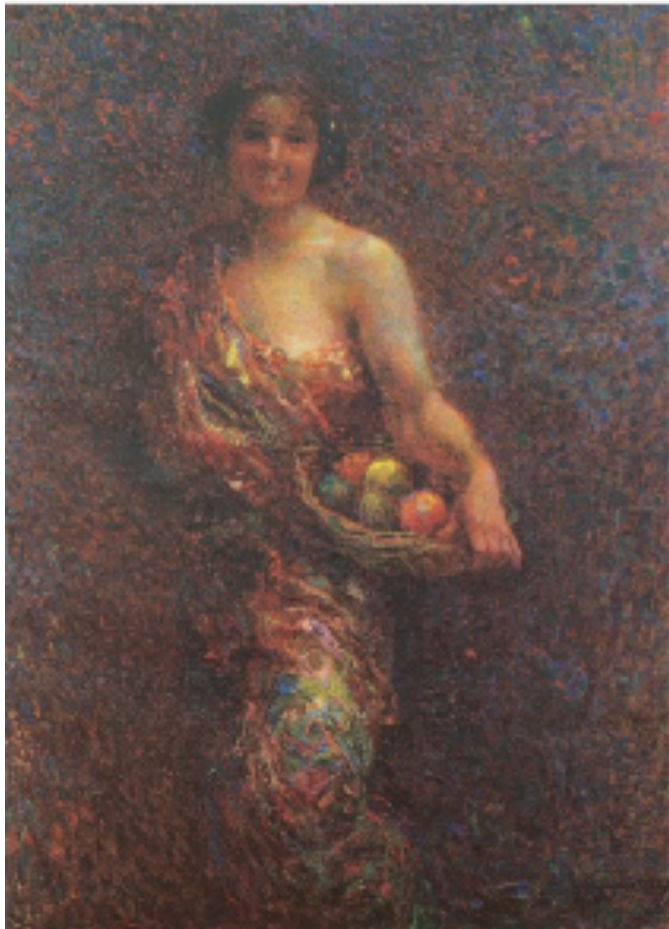
47



48



49



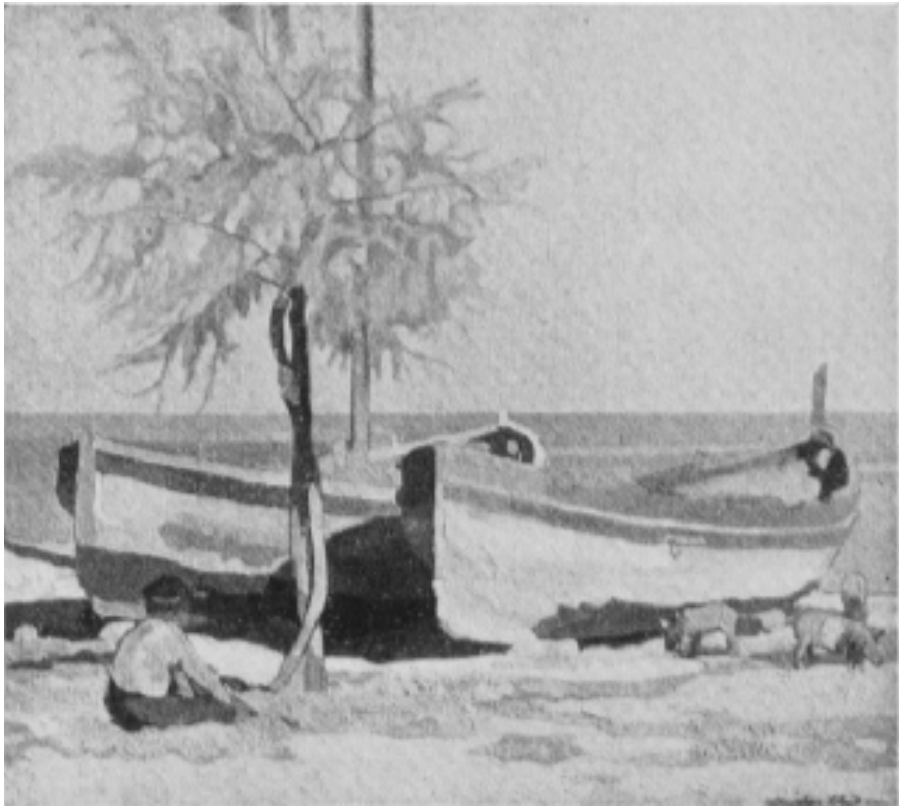
50



51



52



53



54



55



56



57



58



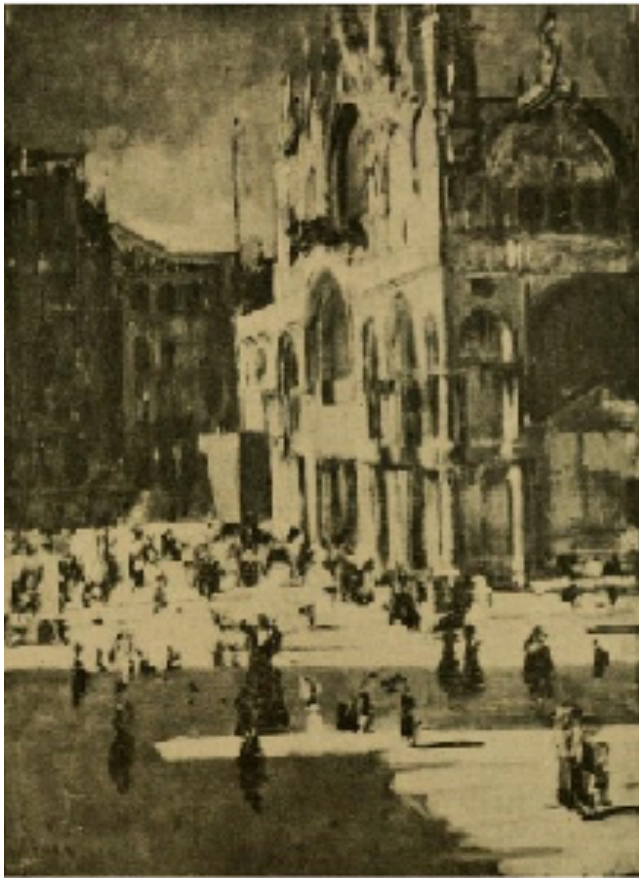
59



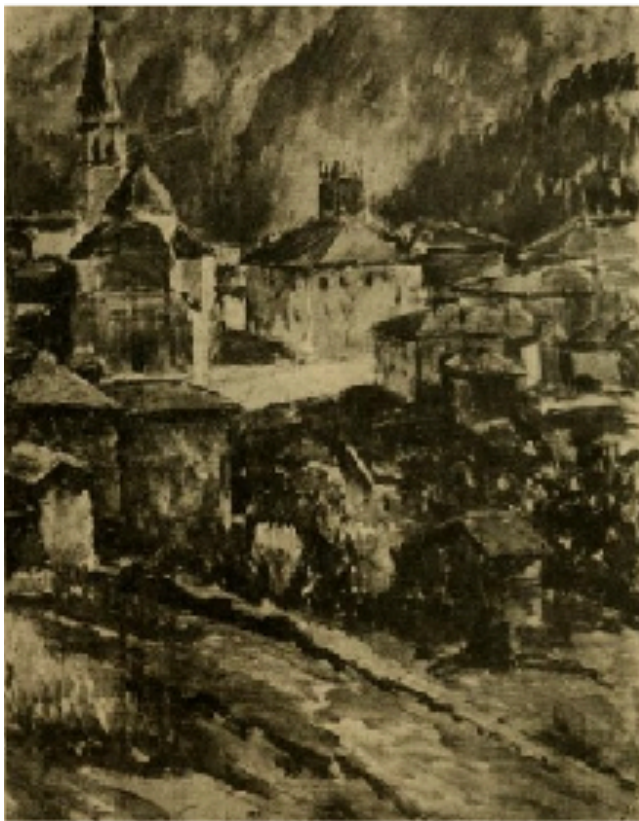
60



61



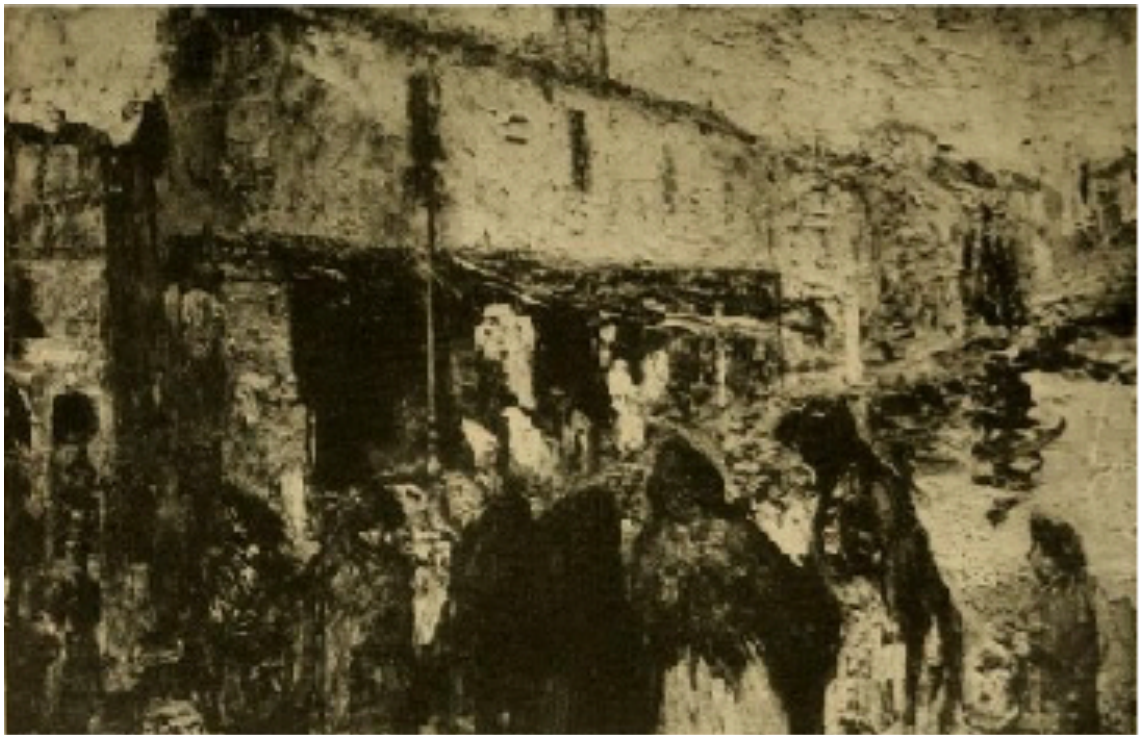
62



63



64



65



66



67



68



69



70



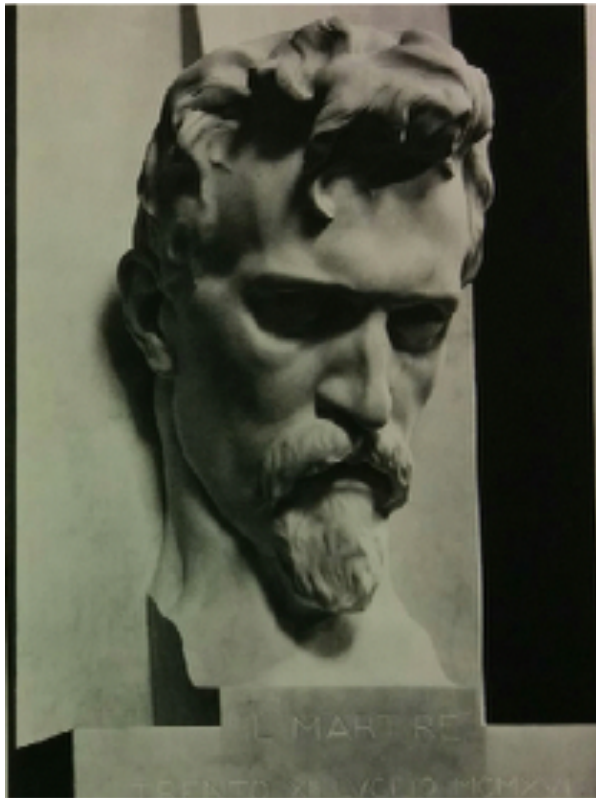
71



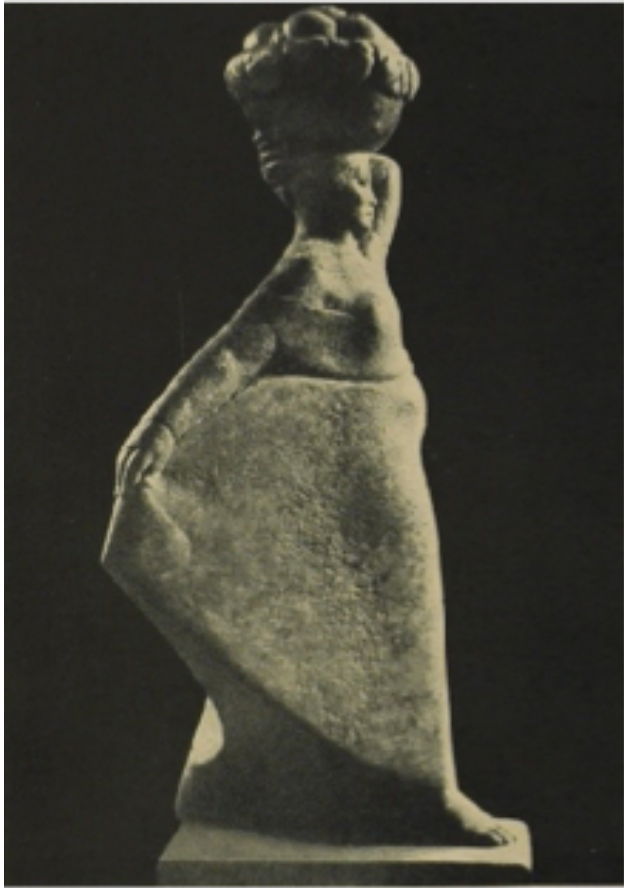
72



73



74



75



76



77



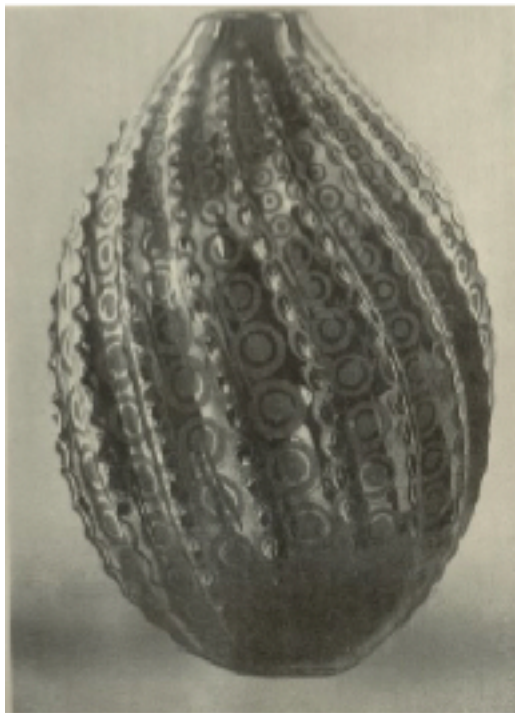
78



79



80



81



82



83



84



85



86



87



90



91



92



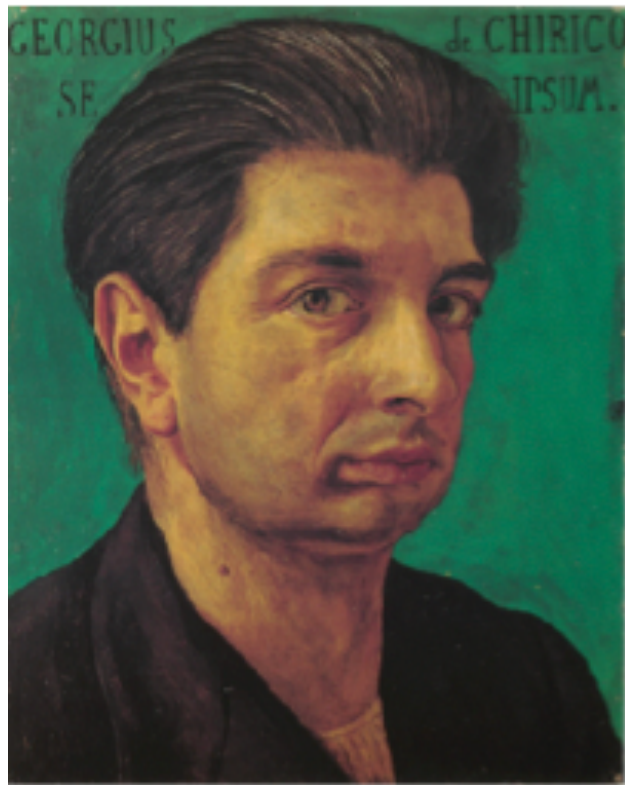
93



94



95



96



97



98



99



100



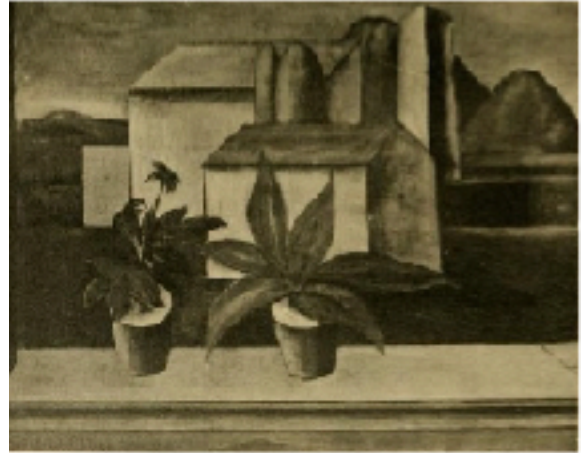
101



102



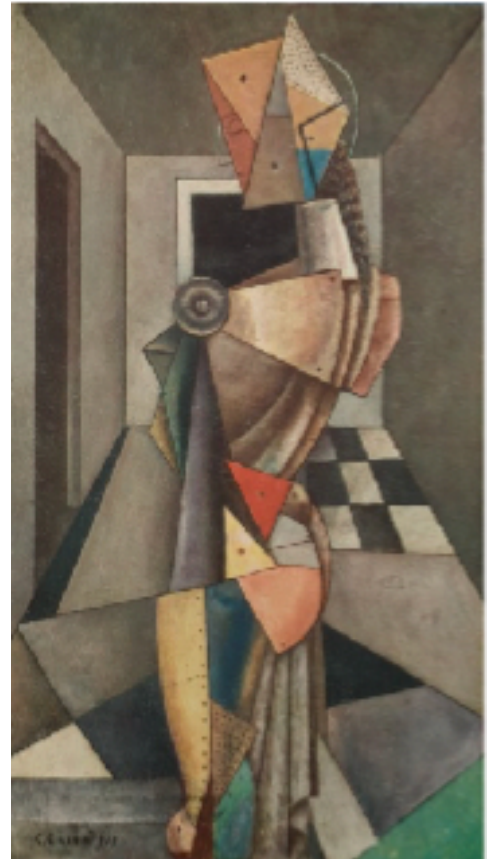
103



104



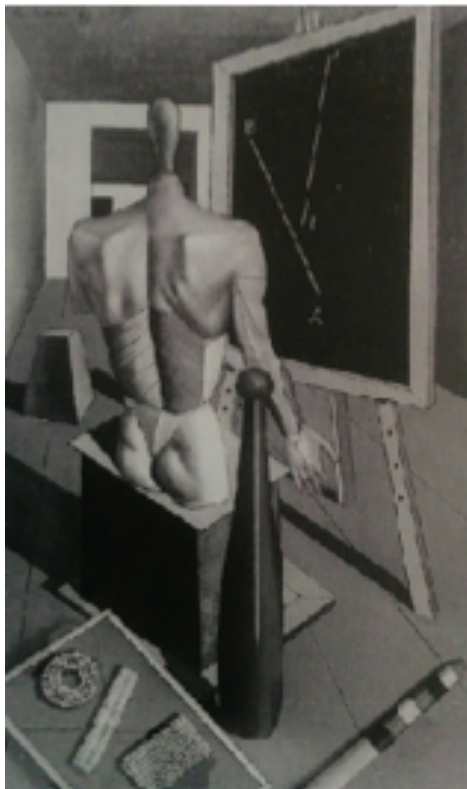
105



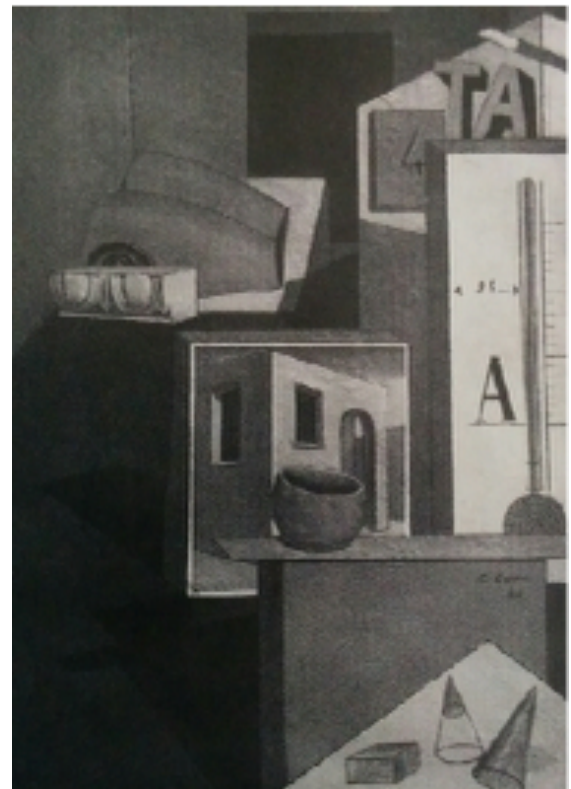
106



107



108



109



110



111



112



113



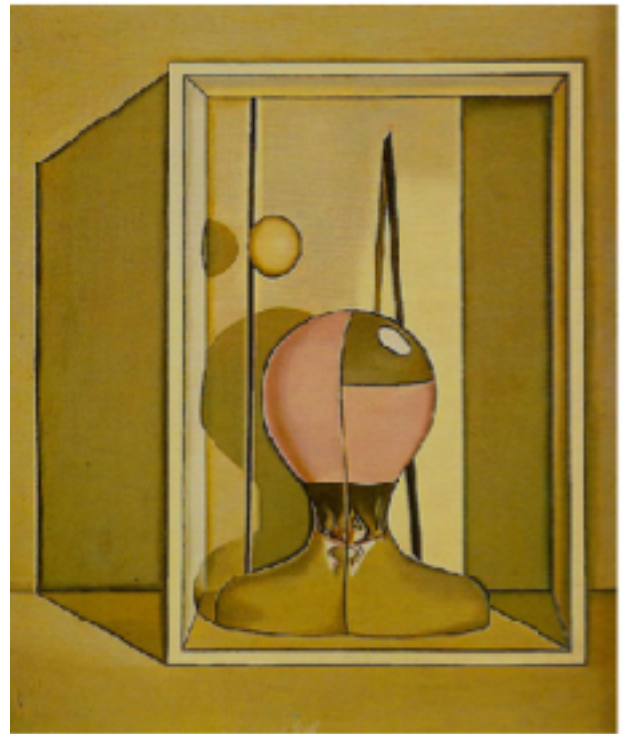
114



115



116



117



118



119



120



121



122



123



124



125



126



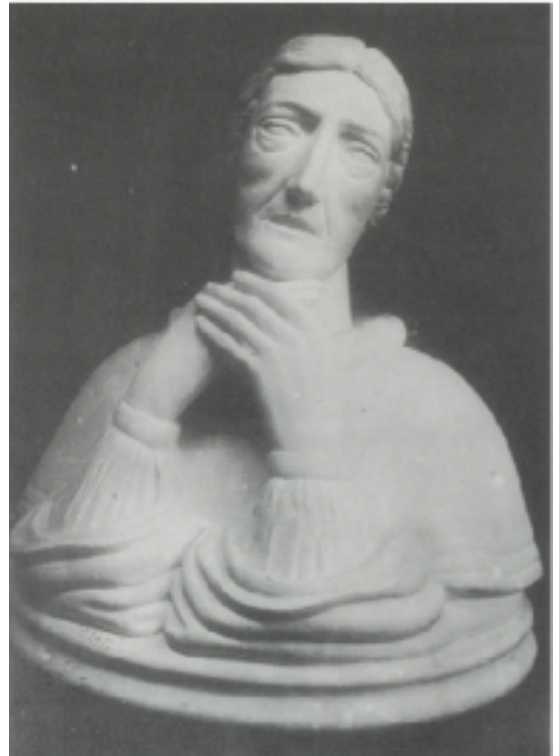
127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



137



138



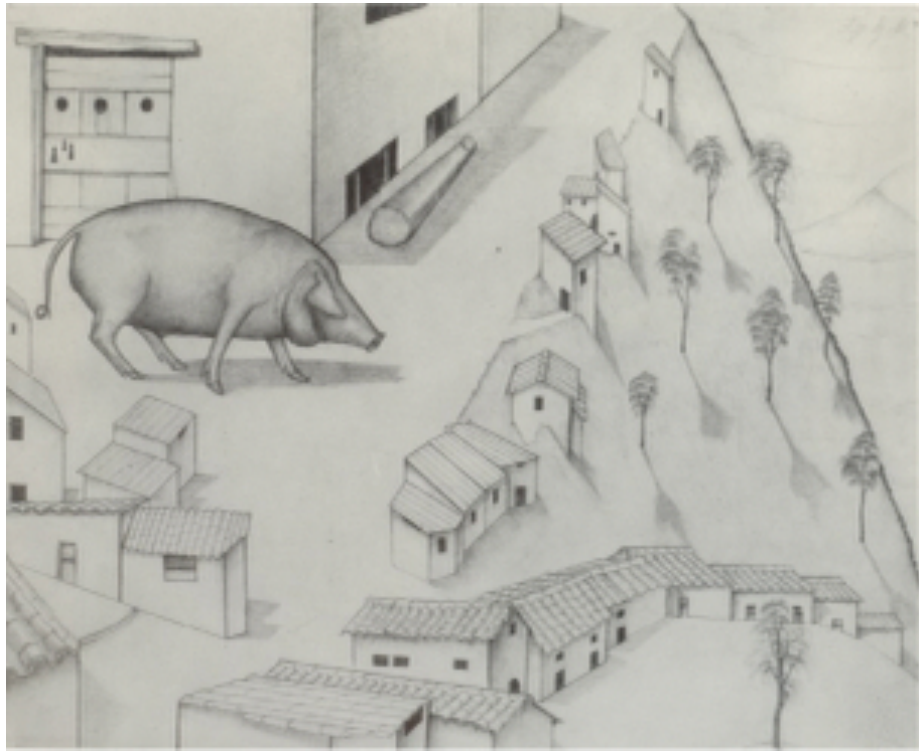
139



140



141



142



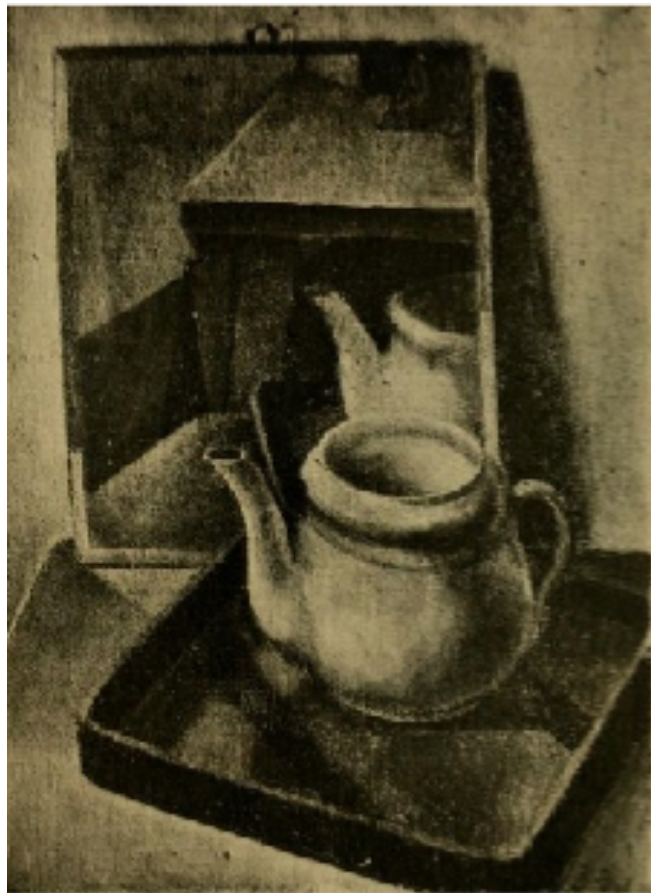
143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



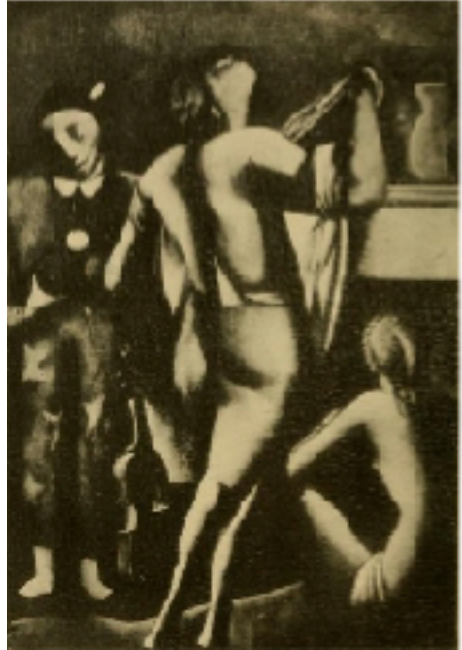
158



159



160



161



162



163



164



165



166



167



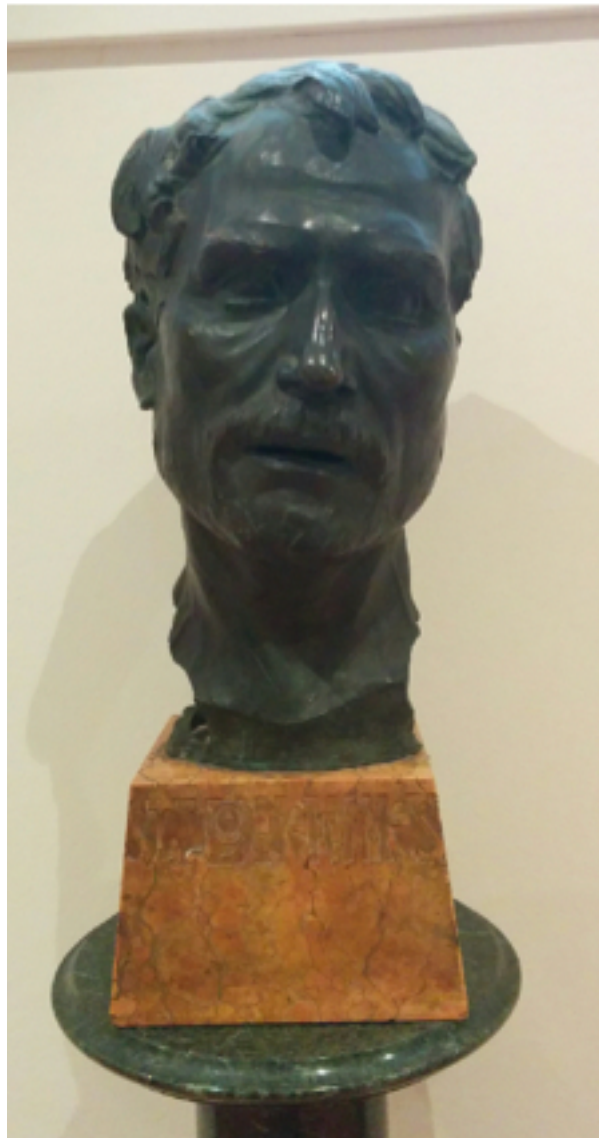
168



169



170



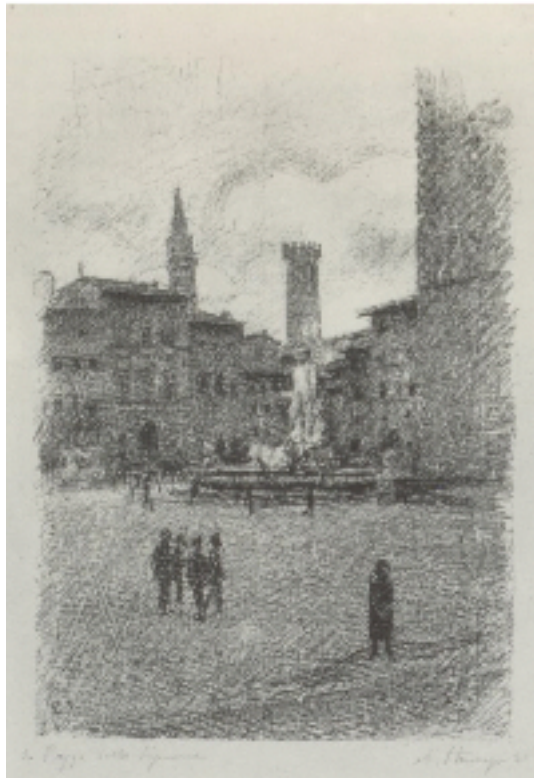
171



172



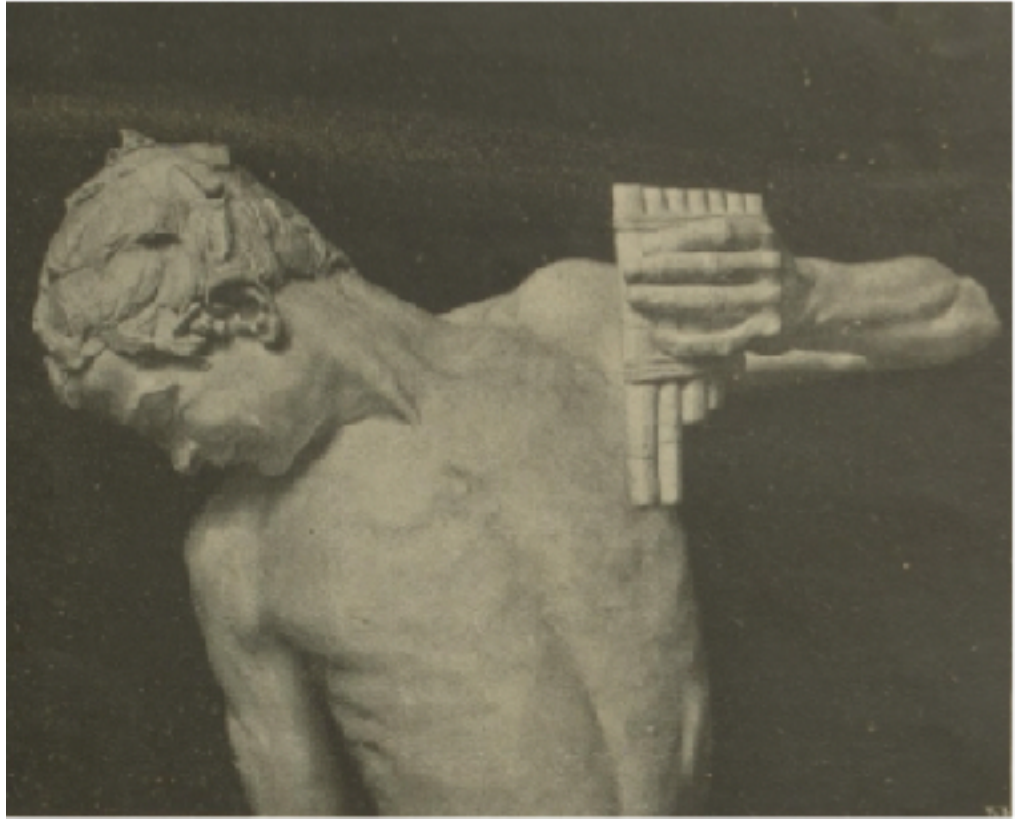
173



174



175



176

Didascalie delle immagini

- 1.** G. Chini, *Manifesto per il Secentenario della morte di Dante Alighieri*, 1921.
Particolare.
Archivio Storico del Comune di Firenze.
- 2.** G. Chini, *Manifesto per il Secentenario della morte di Dante Alighieri*.
Riprodotta in «La Rivista Sportiva», I, 10, 1 giugno 1921, copertina.
Archivio Storico del Comune di Firenze.
- 3.** Sem Benelli, 1910 ca.
Fotografia.
Collezione privata.
- 4.** Interno del Castello di Sem Benelli a Zoagli negli anni Venti.
Fotografia tratta da «La Prensa», 13 dicembre 1928.
Fondo Sem Benelli, Società Economica, Chiavari.
- 5.** Libreria proveniente dal Castello di Benelli.
Società Economica, Chiavari.
- 6.** Lavori al Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, Firenze, 1921-1922.
Fotografia Barsotti.
Riprodotta in N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 281-290, p. 281.
- 7.** Lavori al Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, Firenze, 1921-1922. Il vestibolo.
Immagine tratta da Clurgì, *La "Fiorentina Primavera"*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 11, 12 marzo 1922, pp. 313-314, p. 314.
- 8.** Lavori al Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, Firenze, 1921-1922. Il portico.
Immagine tratta da *ibid.*

9. Il duca d'Aosta e Galileo Chini, ordinatore della mostra.

Immagine tratta da *ibid.*

10. Il sindaco di Firenze Antonio Garbasso, il duca d'Aosta e Sem Benelli.

Immagine tratta da *ibid.*

11. Il duca d'Aosta, il sindaco di Firenze Antonio Garbasso, Sem Benelli, gli architetti, la giuria e le maestranze dei lavori.

Immagine tratta da *ivi*, p. 313.

12. Il Palazzo delle Esposizioni nel 1922.

Fotografia Barsotti.

Pubblicata in R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera"*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 21, 21 maggio 1922, pp. 595-602, p. 595.

13. Il Palazzo delle Esposizioni nel 1922.

Fotografia Barsotti.

Collezione privata.

14-15. Le piante del piano inferiore (a sinistra) e superiore (a destra) del Palazzo delle Esposizioni.

Immagini tratte da *Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato*, catalogo della mostra (Firenze, Parterre di S. Gallo, aprile-giugno 1923), Firenze 1923.

16. G. Chini, *Manifesto della "Fiorentina Primavera"*, 1922.

Archivio Galileo Chini, Lido di Camaiore.

17. Cartolina della "Fiorentina Primavera", 1922.

Archivio Galileo Chini, Lido di Camaiore.

18. Cartolina relativa alle manifestazioni espositive della primavera del 1922.

Collezione privata.

19 (a-b-c-d). Regolamento generale della "Fiorentina Primavera", 1922.

Archivio della Società delle Belle Arti, Firenze.

20. La prima sala della mostra.

Immagine tratta da N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 282.

21. Una sala della mostra.

Fotografia Barsotti.

Publicata in R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera"* cit., p. 600.

22. Sala dedicata a Baccio Maria Bacci nel sottosuolo del Palazzo delle Esposizioni.

Immagine tratta da F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010, pp. 57-68, p. 63.

23 (a-b). Copertina (a sinistra) e frontespizio (a destra) del catalogo della "Fiorentina Primavera", 1922.

24. Inaugurazione della mostra con il principe Umberto, 8 aprile 1922.

Fotografia.

Collezione privata.

25. F. Messina, *Annunciazione*, 1921.

Opera dispersa, nota dalla pubblicazione su «La Superba», febbraio 1922.

Ora riprodotta in L. Ughetto, *La voce dei tempi. Il giovane Francesco Messina nei primi anni Venti*, in *Francesco Messina: sculture, disegni e poesie, 1916-1993*, catalogo della mostra (Genova, Stazione marittima di Ponte dei Mille e Palazzo Ducale, 24 novembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di M.T. Orengo e F. Ragazzi, Milano 2002, pp. 25-34, p. 30.

26. F. Messina, *Cristo nel sepolcro*, 1921.

Opera dispersa, nota dalla pubblicazione su «La Superba», febbraio 1922.

Ora riprodotta in *ivi*, p. 29.

27. F. Messina, *Cristo morto*, 1922.

Opera dispersa, nota dalla pubblicazione su «La Superba», febbraio 1922.

Ora riprodotta in *ivi*, p. 28.

- 28.** C. Sbisà, *La signora con la veletta*, ottobre 1921.
Olio su tela, 65x60 cm.
Collezione privata.
- 29.** Thayaht, *La gran dama o Bautta*, 1920.
Immagine tratta da A. Maraini, F.T. Marinetti, *Ernesto Thayaht*, Firenze 1932, p. 12.
- 30.** Thayaht, *La sentinella*, 1921.
Immagine tratta da *ivi*, p. 13.
- 31.** G. Viner, *La sementa*, 1903.
Olio su cartone, 31x71 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 32.** A. Tommasi, *Cenci vecchi*.
Immagine tratta da R. Calzini, *La "Fiorentina Primaveraile"* cit., p. 599.
- 33.** R. Natali, *Borgata*, 1922 ca.
Olio su tela, 200x160 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 34.** B.M. Bacci, *Sull'argine*, 1922.
Olio su tela, 182x190 cm.
Collezione privata.
- 35.** B.M. Bacci, *Ritratto di Mitzi Schlerff*, 1921.
Olio su tela, 180x95 cm.
Collezione privata.
- 36.** B.M. Bacci, *Il traghetto*, 1921.
Fotografia Barsotti.
Pubblicata in N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaveraile di Belle Arti* cit., p. 285.
- 37.** B.M. Bacci, *La valle del Mensola dal Monte Ceceri*, 1920.
Olio su tela, 60x70 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.

- 38.** B.M. Bacci, *I carciofi* (studio di stile), 1921.
Immagine tratta da R. Calzini, *La "Fiorentina Primaverile"* cit., p. 597.
- 39.** L. Andreotti, *Il pettine spagnolo*, 1920.
- 40.** L. Andreotti, *La donna dal ventaglio*, 1920.
- 41.** L. Andreotti, *La madre*, 1919-1920.
- 42.** L. Andreotti, *La donna sul sacco*, 1915.
- 43.** E. Boncinelli, *Ritratto del suocero*, 1916.
Gesso, 43x22x23 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 44.** E. Boncinelli, *L'idiota*, 1919.
Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaverile" del 1922.
- 45.** E. Boncinelli, *La cieca*, 1916-1917 ca.
Immagine tratta da M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla "Primaverile Fiorentina"*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», XI, 1922, pp. 232-237, p. 233.
- 46.** A. Checchi, *La sosta dei cavalli (Case e cavalli)*, 1917.
Olio su tela, 110x84 cm.
Collezione Camera di Commercio, Firenze.
- 47.** A. Checchi, *Bovi al giogo*.
Acquaforte foglio 44x63,4 cm; lastra 25x34,6 cm.
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.
- 48.** G. Costetti, *Il pizzicagnolo preoccupato*.
Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaverile".
- 49.** P. Nomellini, *I cipressi di Volterra*, 1914 ca.
Olio su tela, 180x100 cm.
Collezione privata.

50. P. Nomellini, *I doni dell'autunno o Pomona*, 1914 ca.

Olio su tela, 139x106 cm.

Collezione privata.

51. P. Nomellini, *Marina di Capri*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaveraile".

52. P. Nomellini, *Marina di Capri*, 1920 ca.

Olio su tela, 46x56 cm.

Collezione Camera di Commercio, Firenze.

53. L. Lloyd, *Barconi in disarmo*.

Immagine tratta da N. Tarchiani, *La Fiorentina Primaveraile di Belle Arti* cit., p. 287.

54. L. Lloyd, *Sosta*.

Immagine riprodotta nel catalogo della "Fiorentina Primaveraile" del 1922.

55. L. Viani, *I lebbrosi (o La peste a Lucca)*, 1913-1915.

Olio su tela, 200x400 cm.

Collezione privata.

56. L. Viani, *Beppe il pelato*.

Penna su cartoncino marrone, 24,2x16,5 cm.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.

57. L. Viani, *Perituccio*.

Penna su cartoncino marrone, 24,2x16,5 cm.

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.

58. A. Mancini, *Il modello*.

Olio su tela, 100x76 cm.

Collezione privata.

59. V. Irolli, *Dopo il bagno*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaveraile" del 1922.

60. B. Ciardi, *Canale di Mazzorbo*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

61. P. Fragiaco, *Canale della Giudecca*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

62. A. Pomi, *San Marco*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

63. P. Semeghini, *Pieve di Cadore*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

64. E. Gola, *Ritratto*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

65. L. Bazzaro, *Mercato di Chioggia*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

66. A. Wildt, *Il prigioniero*, 1915.

Marmo e bronzo.

67. A. Wildt, *Un rosario*, MCMXV, 1917.

Marmo e bronzo.

68. A. Wildt, *Uomo antico*.

Marmo e bronzo.

69. A. Wildt, *L'idiota*.

Bronzo.

70. A. Wildt, *I puri*, 1913.

Inchostro e ritocchi dorati su pergamena, 23,5x18 cm.

Collezione privata.

71. A. Wildt, *I peccati mortali*, 1913.

Inchiostro e ritocchi dorati su pergamena, 26,6x19,3 cm.

Collezione privata.

72. A. Wildt, *Anime della notte*, 1913.

Inchiostro e ritocchi dorati su pergamena, 26,5x19,5 cm.

Collezione privata.

73. A. Minerbi, *La Vittoria*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primavera” del 1922.

74. A. Minerbi, *Il martire. Cesare Battisti*, 1918.

Marmo.

Museo del Risorgimento, Castello del Buonconsiglio, Trento.

Immagine tratta da A. Minerbi, (*Pensieri, confessioni, ricordi*), Milano 1955, tav. VI.

75. D. Rambelli, *Portatrice*.

Immagine tratta da G.C. Polidori, *Lo scultore Domenico Rambelli*, in «Emporium», LXXVIII, 467, novembre 1933, pp. 266-281, p. 269.

76. D. Rambelli, *Plebea che canta (o Il canto)*, 1922.

Bronzo, 33x20x26 cm.

Pinacoteca Comunale, Faenza.

77. A. Discovolo, *Ritratto della Signora Argia Sarti*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primavera” del 1922.

78. V. Zecchin, *Vaso Salomè*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primavera” del 1922.

79. F. Dal Pozzo, *Autunno*.

Arazzo.

Immagine tratta da R. Calzini, *La “Fiorentina Primavera” cit.*, p. 597.

80. Particolare della prima sala con vetrina di vasi della Scuola Ceramica di Faenza.

Immagine tratta da N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti cit.*, p. 282.

- 81.** Scuola Ceramica di Faenza, Vaso con dorature su fondo azzurro cupo.
Immagine tratta da G. Ballardini, *Come sorse la Scuola di Ceramica di Faenza. Confessioni e...speranze*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IX, 2, febbraio 1922, pp. 66-71, p. 69.
- 82.** Scuola Ceramica di Faenza, Grande vaso a palmette di glauco in rilievo.
Immagine tratta da *ibid.*
- 83.** S. Lega, *La ciociara*.
Immagine tratta da N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti* cit., p. 284.
- 84.** T. Signorini, *Il ghetto di Firenze*.
Immagine tratta da *ivi*, p. 283.
- 85.** Rubaldo Merello, *Pini e rocce*, 1919.
Olio su tela, 82x79,70 cm.
Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni, Novara.
- 86.** A. Bucci, *L'Odeon*.
Immagine tratta da A. Maraini, *Il pittore Anselmo Bucci*, in «Dedalo», V, vol. II, 1924-1925, pp. 383-398, p. 383.
- 87.** L. Dudreville, *Un caduto*.
Immagine tratta da R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera" cit.*, p. 599.
- 88.** Disegno relativo all'allestimento della sala di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primavera” del 1922.
Fondation Custodia, Collections Artistiques à l'Institut Néerlandais, Parigi.
Riprodotta in *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998, p. 290.

89. Disegno relativo all'allestimento della sala di «Valori Plastici» alla “Fiorentina Primaveraile” del 1922.

Fondo Valori Plastici, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Riprodotta in *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988, p. 302.

90. G. de Chirico, *Ritratto dell'artista con la madre*, 1921.

Tempera su tela, 54x43 cm.

Collezione privata.

91. G. de Chirico, *San Giorgio*, 1920.

Tempera su tela, 35x24 cm.

Collezione Casella.

92. G. de Chirico, *Ettore e Andromaca*, autunno 1917.

Olio su tela, 90x60 cm.

Collezione privata.

93. G. de Chirico, *Il grande metafisico*, autunno 1917.

Olio su tela, 104,5x69,8 cm.

Collezione privata.

94. G. de Chirico, *Il trovatore*, autunno 1917.

Olio su tela, 91x57 cm.

Collezione privata.

95. G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, maggio 1918.

Olio su tela, 97x66 cm.

Collezione privata.

96. G. de Chirico, *Autoritratto*, 1920.

Tempera su tela, 30x24 cm.

Collezione Casella.

97. G. de Chirico, *Ritratto della Signora Bontempelli*, 1922.

Tempera su cartone, 44x 30 cm.

Collezione privata.

98. G. de Chirico, *Pera* (o *Peretta*), 1921 ca.

Tempera su tavola, dimensioni non note [19x16 cm?].

Collezione privata.

Opera inedita.

99. G. de Chirico, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1919.

Olio su tela, 80x99 cm.

Collezione privata.

100. G. de Chirico, *La vergine del tempo*, 1919.

Olio su tela, 83,2x60,3 cm.

Collezione privata.

101. G. de Chirico, *Portrait de l'artiste par lui-même (Autoritratto)*, primavera 1911.

Olio su tela, 72,5x55 cm.

Collezione privata.

102. G. de Chirico, *Zucche*, 1919.

Olio su tela, 60x80 cm.

Collezione privata.

103. C. Carrà, *L'ovale delle apparizioni*, 1918 (prima versione).

Immagine tratta da «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918.

104. C. Carrà, *Finestra e paese*, 1921.

Opera dispersa.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primavera" del 1922.

105. C. Carrà, *Pino sul mare (La casa del pescatore)*, 1921.

Olio su tela, 68x52,5 cm.

Collezione privata.

106. C. Carrà, *Penelope*, 1917.

Olio su tela, 94,5x54,5 cm.

Collezione privata.

107. C. Carrà, *Il cavaliere occidentale*, 1917.

Olio su tela, 52x67 cm.

Collezione privata.

108. C. Carrà, *Solitudine*, 1917 (prima versione).

Immagine tratta da «Valori Plastici», III, 1, [1921].

109. C. Carrà, *Natura morta (Composizione TA)*, 1916-1918 (prima versione).

Immagine riprodotta in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Ferrara 2015, fig. 109, p. 224.

110. C. Carrà, *La figlia dell'ovest*, 1917.

Immagine riprodotto in *ivi*, fig. 76, p. 148.

111. C. Carrà, *Veliero (Marina a Moneglia)*, 1921.

Olio su tela, 38x43 cm.

Collezione privata.

112. G. Morandi, *Natura morta*, 1916.

Olio su tela, 65,5x55,5 cm.

Collezione privata.

113. G. Morandi, *Paesaggio*, 1913.

Olio su cartone intelato, 41,5x56,5 cm.

Collezione privata.

114. G. Morandi, *Natura morta*, 1920.

Olio su tela, 60,5x66,5 cm.

Lascito Vitali, Pinacoteca di Brera, Milano.

- 115.** G. Morandi, *Paesaggio*, 1913.
Olio su tela, 44,5x66 cm.
Collezione Jucker, Museo del Novecento, Milano.
- 116.** G. Morandi, *Vasetto con fiori*, 1920.
Olio su tela, 46x39 cm.
Collezione privata.
- 117.** G. Morandi, *Natura morta con manichino*, 1918.
Olio su tela, 71,5x61,5 cm.
Ermitage, San Pietroburgo.
- 118.** G. Morandi, *Natura morta*, 1918.
Olio su tela, 80x65 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
- 119.** G. Morandi, *Paesaggio*, 1916.
Olio su tela, 40x55 cm.
Collezione Jesi, Pinacoteca di Brera, Milano.
- 120.** G. Morandi, *Natura morta*, 1920.
Olio su tela, 49,5x52 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 121.** G. Morandi, *Paesaggio*, 1911.
Olio su cartone intelato, 37,5x52 cm.
Lascito Vitali, Pinacoteca di Brera, Milano.
- 122.** G. Morandi, *Natura morta con manichino*, 1919.
Olio su tela, 49,3x59,3 cm.
Museo del Novecento, Milano.
- 123.** G. Morandi, *Natura morta (Perette)*, 1919.
Olio su tela, 20x21 cm.
Collezione privata.

- 124.** G. Morandi, *Natura morta*, 1919.
Olio su tela, 60x58 cm.
Eni spa, Roma.
- 125.** G. Morandi, *Natura morta*, 1920.
Olio su tavola, 30,5x44,5 cm.
Museo Morandi, Bologna.
- 126.** G. Morandi, *Natura morta*, 1919.
Olio su tela, 45x59 cm.
Collezione privata.
- 127.** A. Martini, *Il dormiente*, 1921.
Gesso, 100x121x72 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
- 128.** A. Martini, *Testa di giovane*, 1921.
Gesso patinato, 42,5x41x26,5 cm.
Collezione privata.
- 129.** A. Martini, *La pulzella di Orléans*, 1920.
Bronzo, altezza 26,5 cm.
Eredi Martini Bertagnin, Vado Ligure.
Alla “Fiorentina Primavera” era esposta la versione in gesso.
- 130.** A. Martini, *Ritratto di mia madre (o Mia madre)*, 1920.
Gesso dipinto.
Opera dispersa.
- 131.** A. Martini, *Le stelle*, 1920.
Bronzo, 62,5x38x38 cm.
Collezione privata.
Alla “Fiorentina Primavera” era esposta la versione in gesso.

132. A. Martini, *Fecondità*, 1921.

Gesso patinato a terracotta, 68x23x23 cm.

Collezione privata.

133. A. Martini, *Il pastore*, 1921.

Gesso.

Opera dispersa.

134. A. Martini, *Busto di donna*, 1921.

Terracotta, 58x46x27,5 cm.

Museo del Paesaggio, Pallanza.

135. E. Walterowna Zur Muehlen, *Origine della cupola*, 1913.

Immagine tratta da «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919.

136. E. Walterowna Zur Muehlen, *Montagne I*, 1920.

Immagine tratta da «Valori Plastici», III, 2, [1921].

137. E. Walterowna Zur Muehlen, *Montagne II*, 1920.

Immagine tratta da «Valori Plastici», III, 2, [1921].

138. E. Walterowna Zur Muehlen, *Tramontana*, 1920.

Immagine tratta da «Valori Plastici», III, 2, [1921].

139. E. Walterowna Zur Muehlen, *Ascensione*, 1913.

Olio su tela, 119x53 cm.

Collezione privata.

140. E. Walterowna Zur Muehlen, *Dolce frutto*, 1920.

Matita su carta, 32x22 cm.

Collezione privata.

141. E. Walterowna Zur Muehlen, *Il solitario*, 1920.

Matita su carta, 22x31 cm.

Collezione privata.

142. E. Walterowna Zur Muehlen, *Il suo paese nativo*, 1920.

Matita su carta, 22x29 cm.

Collezione privata.

143. E. Walterowna Zur Muehlen, *La spazzino comunale*, 1920.

Matita su carta.

Immagine tratta da «Valori Plastici», III, 2, [1921].

144. E. Walterowna Zur Muehlen, *Ricchezza meridionale*, 1920.

Matita su carta, 31x22 cm.

Collezione privata.

145. A. Bartoli, *Paese*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primaveraile”.

146. U. Giannattasio, *Il bricco*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primaveraile”.

147. C.E. Oppo, *Paese*, 1917.

Immagine tratta da E. Cecchi, *Il pittore Cipriano Efisio Oppo*, in «Dedalo», VIII, 3, 1927-1928, pp. 696-717, p. 717.

148. C.E. Oppo, *Ritratto del mio bambino (Bambino dormente)*, 1921.

Immagine tratta da *ivi*, p. 706.

149. Q. Ruggeri, *La Serena*.

Immagine tratta dal catalogo della “Fiorentina Primaveraile”.

150. C. Socrate, *Venere dormente*, 1921.

Olio su tela, 93x169 cm.

Collezione privata.

151. C. Socrate, *Susanna (Torso femminile)*, 1921.

Olio su tela, 100x80 cm.

Collezione privata.

152. A. Spadini, *Ritratto di bambina*, 1921.

Olio su tela, 50,5x42,5 cm.

Immagine tratta da *Armando Spadini, duecentocinquantasei tavole*, con uno studio di A. Venturi e il catalogo dell'opera a cura di E. Cecchi, Milano 1927, tav. CLIX.

153. A. Spadini, *Paese (Albero)*, 1920.

Olio su tela, 56x44,5 cm.

Immagine tratta da *ivi*, tav. CLVII.

154. A. Spadini, *Bovi nella stalla*, 1909.

Olio su tela riportata su tavola, 56,5x36,5 cm.

Immagine tratta da *ivi*, tav. XXVIII.

155. R. Francalancia, *Lo specchio*.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaveraile".

156. R. Melli, *Ritratto di mia moglie*, 1913.

Bronzo.

157. R. Melli, *Ritratto del pittore Costantini*, 1913.

Pietra.

158. R. Melli, *Maschera*, 1913.

Immagine tratta dal catalogo della "Fiorentina Primaveraile".

159. R. Melli, *Signora con cappello*, 1913.

Bronzo.

160. P. Conti, *Ritratto di donna (La cugina Pia)*, 1920.

Olio su tela, 70x60 cm.

Fondazione Primo Conti, Fiesole.

161. P. Conti, *I giocolieri*, 1921.

Olio su tela, 69x99 cm.

Collezione privata.

- 162.** P. Conti, *Autoritratto (Autoritratto con lo specchio)*, 1921.
Olio su tela, 60x50 cm.
Fondazione Primo Conti, Fiesole.
- 163.** P. Conti, *La strabica (Contadina strabica)*, 1920.
Olio su tela, 37x31 cm.
Fondazione Primo Conti, Fiesole.
- 164.** G. Romagnoli, *Riflesso di sole*.
Olio su tela, 51x61 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 165.** G. Ferroni, *Vita umile (nella sera)*, 1921.
Olio su cartone, 39x45 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 166.** G. Graziosi, *La zia Luigia*.
Olio su tela, 98x100 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 167.** S. Tofanari, *Gufo gridatore (gufo predatore)*.
Bronzo, 25x60x35 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Firenze.
- 168.** E. Notte, *Figura di vecchia*, 1921.
Matita nera su carta, 32,5x22,8 cm.
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.
- 169.** E. Notte, *Donna con cesto*, 1921.
Matita nera su carta, 32,3x21,9 cm.
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.
- 170.** E. Notte, *Figura femminile*, 1921.
Matita nera su carta, 31,9x23 cm.
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze.

171. U. Pinzauti, *San Giovanni Battista*, 1910 ca.

Bronzo, altezza 50 cm, su base di marmo

Collezione Camera di Commercio, Firenze.

172. G. Marchig, *Ritratto di un vecchio cocchiere*, 1921.

Olio su tela, 190x95 cm.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

173. R. Tomassi, *Mia madre*, 1912.

Olio su cartone.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

174. A. Stringa, *In piazza della Signoria*, 1921,

Litografia, 53x38,5 cm.

Museo d'Arte Italiana, Lima.

175. F. Chiappelli, *La crocifissione*, 1919.

Acquaforte, foglio 58x41,5 cm; lastra 54x39,5cm.

Museo d'Arte Italiana, Lima.

176. I.A. Passani, *Giovinezza dei boschi*.

Gesso.

Immagine tratta da R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera"* cit., p. 600.

Bibliografia

a) FONTI

Archivi

- Archivio della Società delle Belle Arti, Firenze
Filze 64, 72, 73, 74, 75, 76

- Archivio Storico del Comune di Prato
Fondo Sem Benelli

- Società Economica di Chiavari
Fondo Sem Benelli

- Fondazione Primo Conti, Fiesole
Fondo “Valori Plastici”

- Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Fondo Ugo Ojetti
Fondo Valori Plastici

- Archivio Galleria d'Arte Moderna, Firenze

- Archivio Storico del Comune di Firenze

- Archivio dell'Ufficio Esportazioni, Firenze

- La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia
Fondo Storico

- Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze

Testi a stampa
(monografie e cataloghi)

- *Arte italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1921), con prefazione di U. Ojetti e note biografiche compilate da V. Bucci, Milano 1921.
- S. Benelli, *La IV Esposizione d'Arte a Venezia (1901)*, Firenze 1901.
- S. Benelli, *Prefazione*, in *L'architettura di Giuseppe Mancini. Progetti e schizzi*, Milano s.d. [1910 ca.].
- S. Benelli, *Il vincitore in catene. Conferenza pronunciata all'Augusteo di Roma il 16 aprile 1919*, Roma 1919.
- S. Benelli, *Ali*, Milano 1921.
- S. Benelli, *s.t. [Presentazione]*, in *Mostra del pittore Antonio Discovolo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, 16-27 dicembre 1933), Milano 1933, pp. 7-12.
- U. Bernasconi, *Arturo Tosi*, Milano 1925.
- U. Bernasconi, *Arturo Tosi*, Milano 1936.
- G.A. Borgese, *Il Mantellaccio di Sem Benelli*, in Id., *La vita e il libro, terza serie e conclusione*, Milano-Roma 1913, pp. 405-426.
- *Catalogo della mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno 1921 in Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 1921), Milano 1923.
- *Catalogo della Mostra di Ottone Rosai*, catalogo della mostra (Firenze, Saletta Gonnelli, marzo 1922), con prefazione di A. Soffici, Firenze 1922.

- *Catalogo della Mostra personale del pittore Achille Lega*, catalogo della mostra (Firenze, Libreria Gonnelli, novembre 1922), con una lettera di A. Soffici, Firenze 1922.
- *Das Junge Italien*, catalogo della mostra (Hannover, Kestner-Gesellschaft, 22 maggio-19 giugno 1921), Hannover 1921.
- *Esposizione commemorativa del 90° anno della fondazione*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno 1933), Firenze 1933.
- *Esposizione del Soldato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, marzo-aprile 1917), Firenze 1917.
- *Esposizione Primaveraile*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-giugno 1920), Firenze 1920.
- *Festa dell'Arte e dei Fiori*, catalogo della Esposizione di Belle Arti, (Firenze 18 dicembre 1896-31 marzo 1897), Firenze 1896.
- O. Ghiglia, *L'Opera di Giovanni Fattori*, Firenze 1913.
- *Inaugurando la nuova sede sociale in piazza del Duomo n. 8 e le mostre retrospettive di opere dello scultore Augusto Rivalta e del pittore Alberto Pisa il 29 novembre 1931-X. Discorso del presidente della Società delle Belle Arti, prof. Arrigo Ferroni*, Firenze 1931.
- *La Fiorentina Primaveraile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di Sangallo, 8 aprile-31 luglio 1922), Roma 1922.
- A. Maraini, *s.t.*, in *III Esposizione del Sindacato Regionale Toscano delle Arti del Disegno*, catalogo della mostra (Firenze, aprile-maggio 1927), Firenze 1927, pp. 5-7.
- A. Maraini, F.T. Marinetti, *Ernesto Thayaht*, Firenze 1932.
- *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze,

Palazzo Pitti 1922), Firenze 1922.

- *Mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, R. Galleria degli Uffizi, 1922), Firenze 1922.

- *Mostra individuale di Emilio Gola*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro aprile 1920), con testo di R. Simoni, Milano 1920.

- U. Ojetti, *La decima esposizione d'arte a Venezia, 1912*, Bergamo 1912.

- U. Ojetti, *A. Spadini: sedici tavole*, Roma 1920.

- U. Ojetti, *Giovanni Fattori 1825-1908*, in *Prima Biennale Romana, Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma MCMXXI*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 marzo-30 giugno 1921), Milano-Roma 1921, pp. 39-43.

- U. Ojetti, *Prefazione*, in *Arte italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1921), con note biografiche compilate da V. Bucci, Milano 1921, pp. 4-8.

- U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, seconda serie, Milano 1923.

- U. Ojetti, *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti*, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924, pp. 9-12.

- U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti*, Milano-Roma 1924.

- V. Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903.

- *Prima Biennale Romana, Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma MCMXXI*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle

Esposizioni, 30 marzo-30 giugno 1921), Milano-Roma 1921.

- *Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della Città di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, maggio-ottobre 1921), Roma-Milano-Napoli 1921.

- *Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato*, catalogo della mostra (Firenze, Parterre di S. Gallo, aprile-giugno 1923), Firenze 1923.

- *Prima Fiera Internazionale del Libro*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo di Porta Romana, Palazzo Pitti, Palazzo Non Finito, 1922), Firenze 1922.

- *Prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo delle Esposizioni al Parterre di San Gallo, aprile-giugno 1933), Firenze 1933.

- M. Raynal, *Zadkine*, Roma 1921, e II ed. 1924.

- *Società fiorentina delle Belle Arti, Esposizione Nazionale a Palazzo Pitti*, Firenze 1927.

- A. Soffici, *Giovanni Fattori, con 24 riproduzioni in fototipia*, Roma 1921.

- E. Somaré, *La raccolta Fiano*, Milano 1933.

- M. Tinti, *Evaristo Boncinelli*, Firenze 1928.

- *Vendita all'asta: raccolta Chiarandà*, Napoli 1938.

- L. Viani, *Ubriachi*, Milano 1923.

- *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1922*, catalogo della mostra (Venezia, maggio-ottobre 1922), Milano 1922.

- *80ª Esposizione nazionale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, primavera 1927), Firenze 1927.

Articoli tratti da periodici

(quotidiani e riviste)

Nota bene: in questa sezione si riportano, divisi per periodici (quotidiani e riviste) e in ordine cronologico, tutti gli articoli, anche quelli non citati nella tesi, relativi all'argomento trattato, reperiti durante la ricerca. In questo modo si intende offrire al lettore uno strumento per seguire, tappa per tappa, la storia e la cronaca degli eventi relativi alla mostra fiorentina del 1922.

- Quotidiani:

«Corriere della Sera»

- U. Ojetti, *Cubismo*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1912, p. 3.
- U. Ojetti, *Le mostre di Palazzo Pesaro a Venezia*, in «Corriere della Sera», 14 agosto 1919, p. 4.
- U. Ojetti, *Giovani. Carrà*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1920, p. 2.
- *Feste in Firenze nel 1921 pel sesto centenario dantesco*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1920, p. 2.
- U.O. [U. Ojetti], *Il pittore Mario Puccini*, in «Corriere della Sera», 23 giugno 1920, p. 3.
- U. Ojetti, *Giovani. Spadini*, in «Corriere della Sera», 28 luglio 1920, p. 3.
- U. Ojetti, *Dante nel 1865 Dante nel 1921*, in «Corriere della Sera», 7 agosto 1920, p. 3.
- U. O., *Dante e un'altra disgrazia del ministro Croce*, in «Corriere della Sera», 16 dicembre 1920, p. 3.

- U. Ojetti, *La mostra della pittura dal Caravaggio al Tiepolo in Palazzo Pitti*, in «Corriere della Sera», 21 febbraio 1922, p. 3.
- U. O., *Mostre d'arte. La Fiorentina primaverile*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1922, p. 3.
- U. Ojetti, *Esposizioni. La fiorentina primaverile*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1922, p. 3.
- U. Ojetti, *Cronaca d'arte. Due Biennali all'anno?*, in «Corriere della Sera», 21 giugno 1922, p. 3.

«Il Giornale d'Italia»

- *Per il centenario di Dante. La prima riunione*, in «Il Giornale d'Italia», 29 novembre 1918.
- C. Tridenti, *La “Primaverile Fiorentina”*, in «Il Giornale d'Italia», 2 aprile 1922, p. 3.
- *Il Vernissage alla “Primaverile” di Firenze*, in «Il Giornale d'Italia», 8 aprile 1922, p. 3.
- *La Mostra Primaverile di Firenze inaugurata dal Principe Ereditario*, in «Il Giornale d'Italia», 9 aprile 1922, p. 3.
- *La “Primaverile” di Firenze. Le visite del Principe ereditario*, in «Il Giornale d'Italia», 9 aprile 1922, p. 4.
- *Uno sfregio alla “Primaverile”*, in «Il Giornale d'Italia», 19 aprile 1922, p. 3.

«L'Idea Nazionale»

- C.E. Oppo, *L'inaugurazione della "Primaverile Fiorentina". Prima visita*, in «L'Idea Nazionale», 9 aprile 1922, p. 3.
- C.E. Oppo, *Alle Esposizioni di Firenze e di Venezia. Alcuni pittori*, in «L'Idea Nazionale», 14 giugno 1922, p. 3.
- C.E. Oppo, *All'Esposizione "Primaverile" di Firenze. Valori Plastici*, in «L'Idea Nazionale», 15 luglio 1922, p. 3.

«Il Messaggero»

- P. Scarpa, *Un'altra Biennale d'Arte. La Primaverile Fiorentina*, in «Il Messaggero», 9 aprile 1922, p. 3.
- P. Scarpa, *Le nostre esposizioni d'arte. I giovani alla Fiorentina primaverile*, in «Il Messaggero», 15 aprile 1922, p. 3.

«La Nazione»

- S. Alessandri, *Il Palazzo per le Belle Arti. Il progetto dell'ing. Tognetti e dell'arch. Dante Fantappiè*, in «La Nazione», 16 giugno 1914, p. 4.
- *Per il VI Centenario della morte di Dante*, in «La Nazione», 27 maggio 1920, p. 3.
- F. Paolieri, *L'improvviso crollo delle feste del '21*, in «La Nazione», 1 agosto 1920, p. 4.
- *L'aspra polemica politico-letteraria nel centenario dantesco*, in «La Nazione», 10 agosto 1920, p. 2.

- *La letteratura in armi pel Secentenario Dantesco*, in «La Nazione», 11 agosto 1920, p. 1.
- *Il R. Commissario di Firenze dal ministro Croce per il centenario dantesco*, in «La Nazione», 4 settembre 1920, p. 3.
- *Il centenario dantesco. La relazione Boselli per le onoranze al Poeta*, in «La Nazione», 10 febbraio 1921, p. 1.
- Clurgi [pseudonimo di Luigi Bonelli], *A colloquio con Benelli. Centenario Dantesco, Palazzo delle Esposizioni e la Grande Mostra della Società di Belle Arti*, in «La Nazione», 20 febbraio 1921, p. 1.
- *La veglia danzante degli Artisti al "Niccolini"*, in «La Nazione», 20 marzo 1921, p. 3.
- *Grande veglia degli Artisti al Niccolini*, in «La Nazione», 26 marzo 1921, p. 2.
- *Veglia Pro-Palazzo delle Esposizioni*, in «La Nazione», 31 marzo 1921, p. 3.
- *Gli ultimi tocchi dell'opera d'arte*, in «La Nazione», 2 aprile 1921, p. 3.
- *Le solenni onoranze per il secentenario di Dante*, in «La Nazione», 21 maggio 1921, p. 4.
- *Secentenario Dantesco. G. D'Annunzio parlerà ai legionari fiumani*, in «La Nazione», 22 maggio 1921, p. 4.
- *Le onoranze a Dante. La solenne cerimonia militare nel giorno dello Statuto*, in «La Nazione», 24 maggio 1921, p. 3.
- *Gabriele D'Annunzio conferma la sua decisione di non venire a Firenze*, in «La Nazione», 31 maggio 1921, p. 3.
- *Un'adunanza per il finanziamento della "Mostra Primavera Fiorentina"*, in «La

Nazione», 22 ottobre 1921, p. 3.

- *Per l'Esposizione Primavera Fiorentina*, in «La Nazione», 8 novembre 1921, p. 3.
- *Gli artisti fiorentini all'Esposizione primaverale*, in «La Nazione», 6 dicembre 1921, p. 5.
- *Per l'Esposizione Fiorentina Primaverale*, in «La Nazione», 15 dicembre 1921, p. 4.
- *Le Esposizioni fiorentine della prossima primavera*, in «La Nazione», 7 gennaio 1922, p. 3.
- *Un'importante adunanza alla "Leonardo" per la "Fiorentina Primaverale". Le prime indiscrezioni sulla Esposizione*, in «La Nazione», 17 gennaio 1922, p. 4.
- *Il Comitato pel finanziamento della "Fiorentina Primaverale" raggiunge le prime 100.000 lire*, in «La Nazione», 24 gennaio 1922, p. 4.
- *Per la "Fiorentina Primaverale"*, in «La Nazione», 26 gennaio 1922, p. 4.
- *C., Indiscrezioni sulla "Fiorentina Primaverale"*, in «La Nazione», 5 febbraio 1922, p. 4.
- *Gli artisti fiorentini e la "Primaverale"*, in «La Nazione», 7 febbraio 1922, p. 4.
- *Le elezioni della Giuria per la "Fiorentina Primaverale"*, in «La Nazione», 10 febbraio 1922, p. 3.
- *Il Duca d'Aosta visita i lavori della "Primaverale"*, in «La Nazione», 17 febbraio 1922, p. 4.
- *Cl., Arturo Dazzi e Nicolas De Corsi parlano della "Primaverale Fiorentina"*, in «La Nazione», 23 febbraio 1922, p. 5.

- *La visita di S.E. Calò al Palazzo della “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 12 marzo 1922, p. 4.
- F. Paolieri, *Firenze deve avere la sua Biennale d'arte italiana*, in «La Nazione», 21 marzo 1922, p. 5.
- *L'inaugurazione della “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 23 marzo 1922, p. 4.
- *Per la “Primavera Fiorentina”*, in «La Nazione», 26 marzo 1922, p. 4.
- *Il programma dei festeggiamenti primaverili. La costituzione dei Comitati*, in «La Nazione», 30 marzo 1922, p. 4.
- *Esposizione “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 31 marzo 1922, p. 3.
- *Per la “Fiorentina Primavera”*, in «La Nazione», 2 aprile 1922, p. 4.
- *La “Fiorentina Primavera”. Un manifesto di Sem Benelli*, in «La Nazione», 4 aprile 1922, p. 4.
- *Le sedi delle varie Esposizioni fiorentine*, in «La Nazione», 5 aprile 1922, p. 3.
- *Fervida attesa per la visita del Principe Ereditario. Il programma definitivo dei ricevimenti*, in «La Nazione», 6 aprile 1922, p. 3.
- F. Paolieri, *L'Esposizione Primavera Fiorentina d'Arte Moderna. Uno sguardo fugace alle sale*, in «La Nazione», 7 aprile 1922, p. 3.
- *Come Firenze inizierà domani le grandi feste di Primavera. Le ultime disposizioni per il soggiorno del Principe Umberto*, in «La Nazione», 7 aprile 1922, p. 4.
- *Firenze appresta un rito d'arte e d'affetto ad Umberto di Savoia*, in «La Nazione», 8 aprile 1922, p. 1.

- *Il “Vernissage” alla Primaverile*, in «La Nazione», 8 aprile 1922, p. 3.
- *Acclamando Umberto di Savoia Firenze inaugurerà oggi la sua festa d'arte e di primavera*, in «La Nazione», 8 aprile 1922, p. 4.
- *L'indimenticabile giornata fiorentina del Principe Ereditario*, in «La Nazione», 9 aprile 1922, pp. 1-2.
- *La “Fiorentina Primaverile”*, in «La Nazione», 9 aprile 1922, p. 4.
- *Profili di artisti espositori alla “Primaverile”* [caricatura], in «La Nazione», 11 aprile 1922, p. 3.
- *Gli Espositori della “Primaverile” ricevuti alla “Leonardo”*, in «La Nazione», 11 aprile 1922, p. 4.
- *Opere esposte alla “Primaverile”* [A. Discovolo, *Mia madre*; A. Minerbi, *Crisalide*], in «La Nazione», 12 aprile 1922, p. 3.
- *Una bella proposta del Sindaco*, in «La Nazione», 12 aprile 1922, p. 4.
- *Opere esposte alla “Primaverile”* [A. Salietti, *Paesaggio umbro*], in «La Nazione», 13 aprile 1922, p. 3.
- *Pareri discordi alla proposta del Sindaco intorno alla “Vittoria” del Minerbi*, in «La Nazione», 13 aprile 1922, p. 4.
- *I soci della “Leonardo” per la Vittoria del Minerbi*, in «La Nazione», 14 aprile 1922, p. 3.
- *Alla “Fiorentina Primaverile”*, in «La Nazione», 15 aprile 1922, p. 3.
- *Le Esposizioni Fiorentine e le riduzioni ferroviarie*, in «La Nazione», 16 aprile 1922, p. 3.

- *La Fiorentina Primaveraile*, in «La Nazione», 16 aprile 1922, p. 3.
- *Un quadro di G. De Chirico sfregiato all'Esposizione "Primaveraile"*, in «La Nazione», 18 aprile 1922, p. 4 (con lettera di de Chirico pubblicata sul giornale).
- *Dinanzi alla Maestà del Re d'Italia, Firenze celebrerà oggi un rito d'arte e di bellezza*, in «La Nazione», 20 aprile 1922, p. 4.
- *Sottoscrizione per la "Vittoria del Minerbi"*, in «La Nazione», 20 aprile 1922, p. 4.
- *Il Re a Firenze: Per la visita del Re alla "Fiorentina Primaveraile"*, in «La Nazione», 21 aprile 1922, p. 5.
- *Il Re parte da Firenze dopo un'altra indimenticabile giornata*, in «La Nazione», 22 aprile 1922, p. 2.
- *La "Vittoria" di Minerbi. Attacchi e difese*, in «La Nazione», 25 aprile 1922, p. 4.
- *Il Grande Concerto di questa sera all'Esposizione Primaveraile*, in «La Nazione», 26 aprile 1922, p. 3.
- F. Paolieri, *Alla Mostra Primaveraile Fiorentina. Compositori di quadri*, in «La Nazione», 16 maggio 1922, p. 3.
- *Il concerto d'oggi alla Fiorentina Primaveraile*, in «La Nazione», 17 maggio 1922, p. 3.
- *Due alte onorificenze all'ing. Tognetti ed all'architetto Fantappiè*, in «La Nazione», 20 maggio 1922, p. 4.
- *La "Fiorentina Primaveraile" per Pietro Fragiaco*, in «La Nazione», 20 maggio 1922, p. 4.

- *La Commemorazione di Pietro Fragiaco alla "Primaverile"*, in «La Nazione», 23 maggio 1922, p. 4.
- *I concerti alla "Primaverile"*, in «La Nazione», 26 maggio 1922, p. 3.
- *Alla "Primaverile Fiorentina"*, in «La Nazione», 30 maggio 1922, p. 4.
- *I Concerti alla "Fiorentina Primaverile"*, in «La Nazione», 31 maggio 1922, p. 4.
- C.L., *Un'intervista con Arduino Colasanti sulla "Primaverile Fiorentina"*, in «La Nazione», 2 giugno 1922, p. 3.
- *Esposizione Primaverile Fiorentina*, in «La Nazione», 4 giugno 1922, p. 4.
- *Alla "Primaverile Fiorentina"*, in «La Nazione», 7 giugno 1922, p. 3.
- *I Concerti alla "Primaverile"*, in «La Nazione», 8 giugno 1922, p. 4.
- F. Paolieri, *Alla "Primaverile Fiorentina". Pittori e scultori metafisici*, in «La Nazione», 9 giugno 1922, p. 3.
- *Alla "Fiorentina Primaverile"*, in «La Nazione», 10 giugno 1922, p. 3.
- *L'inaugurazione della Mostra Internazionale Futurista*, in «La Nazione», 17 giugno 1922, p. 4.
- F. Paolieri, *La Scultura alla "Primaverile Fiorentina"*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 3.
- *Il furto di un pregevole quadro alla Primaverile Fiorentina*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 3.
- *Le vendite alla "Fiorentina Primaverile"*, in «La Nazione», 20 giugno 1922, p. 4.

- *La giornata della Regina Margherita. La visita agli istituti dei grandi invalidi e tubercolotici di guerra*, in «La Nazione», 24 giugno 1922, p. 4.
- *Un ordine del giorno di artisti fiorentini*, «La Nazione», 12 luglio 1922, p. 3.
- *Il successo della “Primaverile Fiorentina”*, in «La Nazione», 18 luglio 1922, p. 3.
- *Sempre a proposito della “Primaverile”*, «La Nazione», 20 luglio 1922, p. 4.
- F. Paolieri, *L'Esposizione Primaverile Fiorentina (Convinzioni e propositi di Sem Benelli)*, «La Nazione», 22 luglio 1922, p. 3.
- *Alla Fiorentina Primaverile*, in «La Nazione», 22 luglio 1922, p. 4.
- *La polemica sulla “Primaverile”*, «La Nazione», 23-24 luglio 1922, p. 4.
- *Il Trittico del Battisti fu acquistato dal Re per il Principe Ereditario*, in «La Nazione», 25 luglio 1922, p. 4.
- L.B. [L. Bonelli?], *La biennale fiorentina*, in «La Nazione», 25 luglio 1922, p. 5.
- *Estrazioni di premi alla “Fiorentina Primaverile”*, in «La Nazione», 26 luglio 1922, p. 3.
- *La chiusura della “Fiorentina Primaverile”*, in «La Nazione», 1 agosto 1922, p. 4.
- *Una proposta per la “Primaverile”*, in «La Nazione», 5 agosto 1922, p. 5.
- *Il trittico del Battisti del Minerbi nel Museo di Trento*, in «La Nazione», 13 ottobre 1922, p. 5.

«La Nazione della Sera»

- *Il programma del Comitato Fiorentino in una lettera del R. Commissario*, in «La Nazione della Sera», 16 settembre 1920, p. 1.

«Il Nuovo Giornale»

- *Ciò che farà il Ministero della P.I. per onorare Dante*, in «Il Nuovo Giornale», 4 agosto 1920, s.n.p.

- R. Rocco, *Il concorso dello Stato per il centenario dantesco (Nostra intervista col Ministro della P.I.)*, in «Il Nuovo Giornale», 6 agosto 1920.

- M. Tinti, *Fervore di discussioni e palpiti di fede*, in «Il Nuovo Giornale», 8 agosto 1920.

- *Per le onoranze al Poeta: consensi e dissensi*, in «Il Nuovo Giornale», 10 agosto 1920.

- *Tutto il mondo politico e letterario d'Italia partecipa al dibattito sollevato dal "Nuovo Giornale" per le onoranze al Divino Poeta*, in «Il Nuovo Giornale», 11 agosto 1920.

- *I più chiari ingegni d'Italia partecipano alla nostra polemica dantesca*, in «Il Nuovo Giornale», 12 agosto 1920.

- *La polemica sulle onoranze dantesche appassiona sempre più l'Italia intellettuale*, in «Il Nuovo Giornale», 13 agosto 1920.

- *Le conclusioni della nostra inchiesta sulla celebrazione secentenaria di Dante*, in «Il Nuovo Giornale», 18 agosto 1920.

- *Echi del referendum Dantesco. Due risposte originali di Guido da Verona e F.T. Marinetti*, in «Il Nuovo Giornale», 25 agosto 1920.

- Per la *“Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 26 gennaio 1922.
- Cip. [Cipriano Giachetti], *L'importanza e gli scopi della “Fiorentina primaveraile”*. *Il gruppo dei pittori livornesi*, in «Il Nuovo Giornale», 5-6 febbraio 1922.
- *La visita di S.A.R. il Duca d'Aosta al Palazzo delle Esposizioni*, in «Il Nuovo Giornale», 17 febbraio 1922.
- *Una simpatica festa al Palazzo della “Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 7 marzo 1922.
- *Sem Benelli alla “Pro-Cultura” parla della “Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 11 marzo 1922.
- *L'interessamento del Governo per la “Fiorentina Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 11 marzo 1922.
- *S.E. Calò visita il Palazzo della “Fiorentina Primaveraile” e promette il maggiore appoggio del Governo*, in «Il Nuovo Giornale», 12-13 marzo 1922.
- C.G., *Una visita alla “Primaveraile”. Indiscrezioni e impressioni*, in «Il Nuovo Giornale», 29 marzo 1922.
- *Esposizione fiorentina primaveraile*, in «Il Nuovo Giornale», 31 marzo 1922.
- Cip., *La prima Esposizione Nazionale d'Arte a Firenze: L'inaugurazione del nuovo palazzo alla presenza del Principe Ereditario*, in «Il Nuovo Giornale», 8 aprile 1922.
- *Vibrante accoglienza di Firenze al Principe Umberto. L'inaugurazione solenne della “Mostra Primaveraile”*, in «Il Nuovo Giornale», 9 aprile 1922 (edizione straordinaria).
- *Il discorso di Sem Benelli*, in «Il Nuovo Giornale», 9 aprile 1922 (edizione straordinaria).

- *Una giornata di fervido entusiasmo a Firenze. S.A.R. Il Principe Umberto inaugura la Esposizione d'Arte*, in «Il Nuovo Giornale», 9 aprile 1922.

- *L'inaugurazione della "Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 9 aprile 1922.

- *Alla "Primaverile" Fiorentina (S. Pucci, Paese toscano; E. Gola, Ritratto)*, in «Il Nuovo Giornale», 9 aprile 1922.

- *La "Vittoria" del Minerbi. La proposta del Sindaco per una sottoscrizione popolare*, in «Il Nuovo Giornale», 12 aprile 1922.

- *Una lettera di un gruppo di artisti*, in «Il Nuovo Giornale», 12 aprile 1922.

- *Continua la polemica attorno alla "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 13 aprile 1922.

- *Il dibattito per la "Vittoria" del Minerbi. Pro e contro la proposta del Sindaco-Il nostro referendum*, in «Il Nuovo Giornale», 15 aprile 1922.

- *Il nostro "referendum" sulla "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 18 aprile 1922.

- *G. Costetti, La polemica attorno alla "Vittoria" dello scultore Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 18 aprile 1922 (altra edizione).

- *Un brutale sfregio a un quadro di Giorgio De Chirico alla "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 18 aprile 1922.

- *Il nostro referendum sulla "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 19 aprile 1922.

- *Alla "Mostra Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 22 aprile 1922.

- *Il nostro referendum sulla "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 24 aprile 1922.
- *I concerti alla "Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 24 aprile 1922.
- *Il nostro "referendum" per la "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 26 aprile 1922.
- *Il nostro "referendum" intorno alla "Vittoria" del Minerbi*, in «Il Nuovo Giornale», 27 aprile 1922.
- *L'affluenza del pubblico e le vendite alla Primaverile Fiorentina*, in «Il Nuovo Giornale», 18 maggio 1922.
- *Il trittico di Minerbi acquistato da S.A.R. Il Princ. Ereditario*, in «Il Nuovo Giornale», 18 maggio 1922.
- *La commemorazione di Fragiacomò alla "Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 23 maggio 1922.
- *Il trittico di Battisti acquistato dal Re*, in «Il Nuovo Giornale», 23 maggio 1922 (altra edizione).
- *L'Esposizione Internazionale Futurista inaugurata da F.T. Marinetti*, in «Il Nuovo Giornale», 16 giugno 1922.
- *L'inaugurazione della Mostra Internaz. futurista*, in «Il Nuovo Giornale», 17 giugno 1922.
- *Concerto d'improvvisazione all'Esposizione futurista*, in «Il Nuovo Giornale», 21 giugno 1922.
- *S.M. La Regina Madre alla Fiorentina Primaverile. Un'affettuosa dimostrazione alla Sovrana*, in «Il Nuovo Giornale», 24 giugno 1922.

- *Un comunicato della Società di Belle Arti. Il successo della "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 18 luglio 1922.
- *A proposito della "Primaverile Fiorentina"*, in «Il Nuovo Giornale», 20 luglio 1922.
- *Alla "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 21 luglio 1922.
- *Polemiche sulla "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 23-24 luglio 1922.
- *Ancora la "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 25 luglio 1922.
- *La polemica della "Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 26 luglio 1922.
- *Estrazioni di premi alla "Fiorentina Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 26 luglio 1922.
- *L'ultimo concerto alla "Primaverile"*, in «Il Nuovo Giornale», 30 luglio 1922.
- *La chiusura della "Primaverile". L'ultimo Concerto*, in «Il Nuovo Giornale», 1 agosto 1922.
- *Premi d'incoraggiamento alle opere della "Primaverile Fiorentina"*, in «Il Nuovo Giornale», 1 agosto 1922 (altra edizione).
- C. Giachetti, *Insegnamenti di un'Esposizione*, in «Il Nuovo Giornale», 17 agosto 1922.

«Il Nuovo della Sera»

- Cip., *Il Concorso per il Premio Stibbert*, in «Il Nuovo della Sera», 19 dicembre 1922.

«Il Popolo d'Italia»

- M. Sarfatti, *La "Primaverile" a Firenze. Scultura e scultori*, in «Il Popolo d'Italia», 28 aprile 1922, p. 3.

- M. Sarfatti, *La "Primaverile" Fiorentina. Alcuni quadri*, in «Il Popolo d'Italia», 2 maggio 1922, p. 3.

«Il Resto del Carlino»

- *Mentre si inaugura a [sic] "Primaverile fiorentina"*, in «Il Resto del Carlino», 8 aprile 1922, p. 4.

- A. Soffici, *La "Primaverile"*, in «Il Resto del Carlino», 20 aprile 1922, p. 3.

- A. Soffici, *Pittori e scultori della "Primaverile"*, in «Il Resto del Carlino», 27 aprile 1922, p. 3.

«Il Telegrafo»

- Guta, *La "Primaverile Fiorentina"*, in «Il Telegrafo», 11 aprile 1922.

«Il Tempo»

- M. Biancale, *L'inaugurazione della "Primaverile fiorentina"*, in «Il Tempo», 9 aprile 1922, p. 3.

- M. Biancale, *L'arte della Primaverile Fiorentina*, in «Il Tempo», 18 aprile 1922, p. 3.

- *Un quadro sfregiato alla Primaverile Fiorentina*, in «Il Tempo», 19 aprile 1922, p. 3.

- M. Biancale, *Note d'arte. Valori...*, in «il Tempo», 2 luglio 1922, p. 3.

«Il Tevere»

- C. Pavolini, *La XVI Biennale veneziana. Tosi, Carrà, Morandi*, in «Il Tevere», 31 maggio 1928, p. 3.

«La Tribuna»

- L. Beltrami, *Per il centenario dantesco*, in «La Tribuna», 7 settembre 1920.

- A. Maraini, *L'inaugurazione della "primaverile" fiorentina alla presenza del Principe ereditario*, in «La Tribuna», 9 aprile 1922, p. 3.

- *Un quadro di de Chirico sfregiato all'Esposizione Fiorentina*, in «La Tribuna», 20 aprile 1922.

- A. Maraini, *All'Esposizione fiorentina primaverile. "I Valori Plastici"*, in «La Tribuna», 1 agosto 1922, p. 3.

«L'Unità Cattolica»

- *I festeggiamenti primaverili*, in «L'Unità Cattolica», 6 aprile 1922, p. 4.

- *I festeggiamenti primaverili*, in «L'Unità Cattolica», 7 aprile 1922, p. 4.

- *I festeggiamenti primaverili*, in «L'Unità Cattolica», 8 aprile 1922, p. 4.

- *L'inizio dei festeggiamenti primaverili. La giornata del Principe Umberto di Savoia*, in «L'Unità Cattolica», 9 aprile 1922, p. 4.

- *I festeggiamenti primaverili*, in «L'Unità Cattolica», 13 aprile 1922, p. 4.

- *La chiusura della "Fiorentina Primavera"*, in «L'Unità Cattolica», 23 luglio 1922, p. 4.

- **Riviste:**

«Arte Pura e Decorativa»

- C. Giachetti, *Il nuovo Palazzo delle Esposizioni a Firenze e la prossima Mostra primaverile*, in «Arte pura e decorativa», I, 1, 1922, p. 9.

«Belvedere»

- Anonimo [ma C. Carrà], *Per farsene un'idea*, in «Belvedere», II, 2 febbraio 1930, p. 10.

- C. Carrà, *Costumi di Ogetti*, in «Belvedere», II, 3, marzo 1930, ritaglio.

- C. Carrà, *I punti a posto*, in «Belvedere», II, 3, marzo 1930, ritaglio.

«Bollettino d'arte»

- *Cronaca delle Belle Arti: restauri, scoperte, acquisti, concorsi*, in «Bollettino d'arte», seconda serie, II, 2, agosto 1922, pp. 94-96.

«La Critica»

- B. Croce, *Il futurismo come cosa estranea all'arte*, in «La Critica», XVI, 1918, pp. 383-384.

«Cronache d'attualità»

- A.G. Bragaglia, *I misteri della Cabala*, in «Cronache d'attualità», VI, giugno-ottobre 1922, pp. 75-77.

«Dedalo»

- L. Pernier, *Antiche terracotte aretine*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 75-86.
- P. Jahier, *Arte alpina*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 87-103.
- C. Albizzati, *Il cratere di Amandola*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 153-161.
- F. Hermanin, *Sculture medievali romane*, in «Dedalo», I, vol. I, 1920, pp. 217-223.
- U. Ojetti, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», I, vol. II, 1920-1921, pp. 395-417.
- C.E. Oppo, *Il pittore Armando Spadini*, in «Dedalo», I, vol. II, 1920-1921, pp. 535-554.
- A. Della Seta, *Antica arte etrusca*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 559-574.
- C. Anti, *Scultura negra*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 592-621.
- G. Fiocco, *La mostra d'arte carnica*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 669-689.
- G.U. Arata, *Arte rustica sarda – I, Gioielli e utensili intagliati*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 698-722.
- E. Nicodemi, *Due statue romaniche nel duomo di Lodi*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 738-741.
- P. Egidi, *I capitelli romanici di Nazaret*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 761-776.
- G.U. Arata, *Arte rustica sarda – II, Tappeti e trine*, in «Dedalo», I, vol. III, 1921, pp. 777-802.
- M. Marangoni, *La raccolta Cecconi di pittura secentesca*, in «Dedalo», II, vol. II, 1921-1922, pp. 362-380.

- M. Tinti, *Mario Sotgia Rovelli e i suoi cuoi*, in «Dedalo», III, vol. I, 1922-1923, pp. 124-136.
- U.O. [U. Ojetti], *Domenico Trentacoste e la statua del vescovo Bonomelli*, in «Dedalo», III, vol. II, 1922-1923, pp. 471-474.
- U. Ojetti, *Il pittore Felice Carena*, in «Dedalo», III, vol. III, 1922-1923, pp. 649-669.
- P. Fierens, *Lo scultore Joseph Bernard*, in «Dedalo», IV, vol. III, 1924, pp. 646-662.
- A. Maraini, *Il pittore Anselmo Bucci*, in «Dedalo», V, vol. II, 1924-1925, pp. 383-398.
- Anonimo [ma U. Ojetti], *Commenti: A Vado Ligure*, in «Dedalo», VI, vol. I, 1925-1926, pp. 270-272.
- U.O. [U. Ojetti], *Commenti: Il pittore Giuseppe Viner*, in «Dedalo», VI, vol. II, 1925-1926, pp. 480-482.
- E. Cecchi, *La raccolta Fiano*, in «Dedalo», VII, vol. III, 1926-1927, pp. 705-725.
- E. Cecchi, *Il pittore Cipriano Efisio Oppo*, in «Dedalo», VIII, vol. III, 1927-1928, pp. 696-717.
- W. Arlsan, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, in «Dedalo», IX, vol. I, 1928-1929, pp. 298-321.
- A. Maraini, *Un anno di mostre dei Sindacati regionali*, in «Dedalo», X, vol. III, 1929-1930, pp. 679-720.

«Emporium»

- S. Benelli, *Le ceramiche di Galileo Chini di Firenze*, in «Emporium», IX, 49, gennaio 1899, pp. 74-78.

- G. Guida, *La prima biennale d'arte a Napoli*, in «Emporium», LIV, 322, ottobre 1921, pp. 195-196.
- V.B., *La mostra Carlandi alla Galleria Pesaro di Milano*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 299-304.
- A. Carelli, *La 90ª Esposizione della Società "Amatori e Cultori" di Roma*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 291-298.
- J. Rusconi, *La mostra di pittura italiana del 600 e 700*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 259-274.
- F. Saponi, *La XIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia: introduzione con l'arte negra*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 275-280.
- N. Tarchiani, *La Fiorentina Primavera di Belle Arti*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 281-290.
- A. Vinardi, *L'Esposizione nazionale di arti figurative a Torino*, in «Emporium», LV, 329, maggio 1922, pp. 304-307.
- G.C. Polidori, *Lo scultore Domenico Rambelli*, in «Emporium», LXXVIII, 467, novembre 1933, pp. 266-281.

«L'Esame»

- E. Somaré, *Note sulla Primavera Fiorentina e sulla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia MCMXXII*, in «L'Esame», I, 4-5, luglio-agosto 1922, pp. 283-299.

«Firenze Futurista»

- I 14 [Jamar 14, alias Piero Gigli], *Intorno alla Primavera*, in «Firenze Futurista»,

I, 1, 26 marzo 1922.

- O. Fusetti, *s.t.* [editoriale], in «Firenze Futurista», I, 2, 26 maggio 1921 [ma 1922].

- *Marinetti inaugurerà a Firenze la grande Esposizione Internazionale d'Arte Futurista*, in «Firenze Futurista», I, 2, 26 maggio 1921 [ma 1922].

«Le Fonti»

- C. Pavolini, *La Primavera Fiorentina*, in «Le Fonti», IV, 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 193-198.

«L'Illustrazione Italiana»

- Clurgì, *La "Fiorentina Primavera"*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 11, 12 marzo 1922, pp. 313-314.

- R. Calzini, *La "Fiorentina Primavera"*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIX, 21, 21 maggio 1922, pp. 595-602.

«L'Italia letteraria»

- U. Ojetti, *Costumi*, in «L'Italia letteraria», II, 8, 23 febbraio 1930, p. 1.

- *Costumi*, con risposte di C. Carrà, P.M. Bardi, U. Ojetti, in «L'Italia letteraria», II, 9, 2 marzo 1930, p. 2.

- *Chiusura sui "Costumi"*, con risposte di C. Carrà e P.M. Bardi, in «L'Italia letteraria», II, 10, 9 marzo 1930, p. 2.

«Lacerba»

- G. Papini, *Contro il futurismo*, in «Lacerba», I, 6, 15 marzo 1913, pp. 45-48.
- G. Papini, *Contro Firenze*, in «Lacerba», I, 24, 15 dicembre 1913, pp. 284-286.
- A. Soffici, *Sulla soglia*, in «Lacerba», III, 20, 15 maggio 1915, pp. 155-157.

«Il Marzocco»

- S. Benelli, *L'Arte della Ceramica*, in «Il Marzocco», III, 37, 16 ottobre 1898.
- S. Benelli, *Alla "Società per l'Arte pubblica"*, in «Il Marzocco», IV, 10, 9 aprile 1899.
- E. Pistelli, *Commenti e frammenti. E il convegno degli studi classici del '21?*, in «Il Marzocco», XXV, 36, 5 settembre 1920, pp. 3-4.
- N. Tarchiani, *Pittura d'oggi alla Primavera fiorentina*, in «Il Marzocco», XXVII, 16, 16 aprile 1922, pp. 2-3.
- N. Tarchiani, *Scultura e bianco e nero alla Primavera*, in «Il Marzocco», XXVII, 17, 23 aprile 1922, p. 2.
- N. Tarchiani, *Signorini e Lega alla "Primavera"*, in «Il Marzocco», XXVII, 28, 9 luglio 1922, p. 2.

«Le maschere»

- Barth, *Cronache d'arte*, in «Le maschere», VI, 6, 12 febbraio 1922, pp. 3-4.

«Il Mondo»

- E. Somaré, *Galleria delle Mostre temporanee*, in «Il Mondo», VI, 11, 4 aprile 1920, pp. 9-10.
- R. Papini, *Gli artisti italiani nella “Fiorentina Primavera”*, in «Il Mondo», I, 8 aprile 1922, pp. 3-4.
- M. Bontempelli, *La vita rosea: il ritratto violato*, in «Il Mondo», I, 20 aprile 1922, p. 3.
- R. Papini, *Artisti d'oggi alla Primavera fiorentina*, in «Il Mondo», I, 30 aprile 1922, p. 3.

«Perseo»

- S. Benelli, *Una lettera di Sem Benelli*, in «Perseo», IV, 6, 1 aprile 1933, p. 1.

«Il Primato Artistico Italiano»

- Clurgì, *La Fiorentina Primavera*, in «Il Primato Artistico Italiano», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 64-65.

«Rassegna d'Arte Antica e Moderna»

- G. Ballardini, *Come sorse la Scuola di Ceramica di Faenza. Confessioni e...speranze*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IX, 2, febbraio 1922, pp. 66-71.
- M. Tinti, *Alcune opere d'arte alla “Primavera Fiorentina”*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IX, 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 232-237.

«La Rassegna Internazionale della Letteratura e dell'Arte Contemporanea»

- S. Benelli, *Per un monumento alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in «La Rassegna Internazionale della Letteratura e dell'Arte Contemporanea», II, 12, 1 novembre 1900, pp. 3-10.

«Rete mediterranea»

- A. Soffici, *Dichiarazione preliminare*, in «Rete mediterranea», I, 1, 1920, p. 3.

«Rivista d'arte»

- M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di Natura Morta*, in «Rivista d'arte», X, 1-2, 1917-1918, pp. 1-31.

«Rivista di Firenze»

- G. de Chirico, *Armando Spadini*, in «Rivista di Firenze», II, 1, maggio 1925, pp. 16-17.

«La Ronda»

- M.B. [M. Bacchelli], *I segni più recenti*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 271-274.

- *Florilegio primaverile fiorentino*, in «La Ronda», IV, 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 274-276.

«Sélection»

- P. Fierens, *Lettre d'Italie. La Fiorentina Primaveraile*, in «Sélection», 7-8, 1 settembre 1922, pp. 218-220.

«La Tempra»

- G. Costetti, *Pittura d'avanguardia*, in «La Tempra», IV, 4, agosto 1917, p. 6.

«Università Popolare»

- D. Tempestini, “*La Primaveraile Fiorentina*”, in «Università Popolare», maggio 1922, pp. 1-2.

«L'Uomo Nuovo»

- G. Costetti, *La Primaveraile Fiorentina (I)*, in «L'Uomo Nuovo», III, 20 [ma 22], 15 settembre 1922, pp. 1-2.
- G. Costetti, *La Primaveraile Fiorentina (II)*, in «L'Uomo Nuovo», III, 23, 15 ottobre 1922, pp. 1-3.
- R. Talamazzi, *R. Talamazzi a G. Costetti*, in «L'Uomo Nuovo», IV, 1, 15 gennaio 1923, p. 4.

«Valori Plastici»

- C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 1-2.

- G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, p. 10.
- R. Melli, *Prima rinnegazione della scultura*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 13-16.
- R. Melli, "*Casa d'Arte*". *Dichiarazioni*, in «Valori Plastici», I, 1, 15 novembre 1918, pp. 23-24.
- C. Carrà, *L'italianismo artistico*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 1-5.
- G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18.
- R. Franchi, *Avvenimento critico*, in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, p. 22.
- T. Däubler, *Nostro retaggio*, in «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 1-5.
- G. de Chirico, *Impressionismo*, in «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 25-26.
- R. Melli, *Mostre Romane*, in «Valori Plastici», I, 6-10, giugno-ottobre 1919, pp. 27-28.
- C. Carrà, *Il rinnovamento della pittura in Italia*, in «Valori Plastici», I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 1-3.
- T. Däubler, *Nostro retaggio (parte seconda)*, in «Valori Plastici», I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 6-9.
- G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», I, 11-12, novembre-dicembre 1919, pp. 15-19.

- E. Cecchi, *Giovanni Fattori*, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 1-7.
- C. Carrà, *Il rinnovamento della pittura in Italia (parte II)*, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 8-10.
- T. Däubler, *Nostro retaggio (parte III)*, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, pp. 14-19.
- G. Raimondi, *La pittura di Primo Conti*, parole di Corrado Pavolini, a cura della rivista *Il Centone*, Firenze 1919, in «Valori Plastici», II, 1-2, gennaio-febbraio 1920, p. 24.
- C. Carrà, *Rinnovamento della pittura in Italia (parte III)*, in «Valori Plastici», II, 3-4, marzo-aprile 1920, pp. 33-35.
- T. Däubler, *Nostro retaggio (parte IV)*, in «Valori Plastici», II, 3-4, marzo-aprile 1920, pp. 36-38.
- C. Carrà, *Il rinnovamento della pittura in Italia (parte IV)*, in «Valori Plastici», II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 53-55.
- T. Däubler, *Nostro retaggio (parte V-fine)*, in «Valori Plastici», II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 56-58.
- G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici», II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 59-61.
- C. Carrà, *Noterelle polemiche*, in «Valori Plastici», II, 5-6, maggio-giugno 1920, pp. 67-68.
- C. Carrà, *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 69-73.
- C. Carrà, *Previati*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 81-83.

- L. Zahn, *George Grosz-Paul Klee*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 88-89.
- L. Zahn, *Alexei di Jawlesky*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 89-90.
- C. Carrà, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in «Valori Plastici», II, 7-8, [1920], pp. 91-92.
- C. Carrà, *Canova e il neoclassicismo*, in «Valori Plastici», II, 9-12, [1920], pp. 93-95.
- T. Däubler, *Henri Rousseau*, in «Valori Plastici», II, 9-12, [1920], pp. 98-100.
- C. Carrà, *Picasso*, in «Valori Plastici», II, 9-12, [1920], pp. 101-107.
- C. Carrà, *Canova e il classicismo (parte II)*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 1-5.
- T. Däubler, *Marco Chagall*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 11-13.
- A. Soffici, *Giovanni Fattori*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 13-16.
- C. Carrà, *Conconi*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 17-21.
- C. Carrà, *Mostre d'arte a Milano*, in «Valori Plastici», III, 1, [1921], pp. 23-24.
- C. Carrà, *Canova e il neoclassicismo*, in «Valori Plastici», III, 2, [1921], pp. 30-35.
- T. Däubler, *Marc*, in «Valori Plastici», III, 2, [1921], pp. 40-41.
- C. Carrà, *Note in taccuino. Considerazioni generali sulla vita contemporanea dell'arte e degli artisti*, in «Valori Plastici», III, 2, [1921], pp. 42-45.
- C. Carrà, *Prima risposta al "Purismo e la logica" di Raynal*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 58-59.
- G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 60-62.

- C. Carrà, *André Derain*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 63-68.
- M. Raynal, *Ossip Zadkine*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 68-70.
- C. Carrà, *Ancora della monumentomania italiana*, in «Valori Plastici», III, 3, [1922], pp. 71-72.
- C. Carrà, *Il seicento e la critica italiana*, in «Valori Plastici», III, 4, [maggio 1922], pp. 77-80.
- C. Carrà, *Gli insegnamenti di Venezia*, in «Valori Plastici», III, 5, [estate 1922], pp. 97-102.
- A.S. [A. Savinio], *L'arte italiana e la critica*, in «Valori Plastici», III, 5 [1922], pp. 106-109.
- C. Carrà, *Ardengo Soffici*, in «Valori Plastici», III, 5, [estate 1922], p. 110.

«Vita Artistica»

- R. Longhi, *Storia di Carlo Socrate*, in «Vita Artistica», I, 3-4, marzo-aprile, pp. 47-53.

«La Voce»

- G. Papini, *Sincerità*, in «La Voce», I, 50, 25 novembre 1909, p. 209.
- A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze*, in «La Voce», II, 22, 12 maggio 1910, pp. 317-318.
- A. Soffici, *Giovanni Fattori*, in «La Voce», V, 13, 27 marzo 1913, pp. 1042-1043.
- R. Longhi, *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, in «La Voce», V, 41, 9 ottobre 1913, pp. 1171-1175.

- C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce», VIII, 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174.

- C. Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce», VIII, 9, 30 settembre 1916, pp. 375-384.

Non identificati

- Cl., *Gli artisti italiani e la "Esposizione fiorentina primaverile"*, ritaglio.

- *Il programma delle onoranze della "Dante Alighieri"*, ritaglio.

b) BIBLIOGRAFIA GENERALE

Testi a stampa

(monografie e cataloghi)

- B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994.
- B. Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibition that Made Art History*, vol. I 1863-1959, Londra 2008.
- B. Altshuler, *Biennals and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*, Londra 2013.
- *Amerigo Bartoli*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 18 giugno-30 settembre 1994), a cura di G. Appella, Milano 1994.
- *Amerigo Bartoli e l'Umbria: opere dal 1903 al 1970*, catalogo della mostra (Terni, Palazzo Montani Leoni, 28 giugno-25 ottobre 2008), a cura di G. Appella, Roma 2008.
- F. Amico, "La immane e preziosissima esposizione fiorentina del 1922", in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», numero dedicato a *Ugo Ojetti (1871-1946) critico tra architettura e arte*, a cura di F. Canali, XIV, 2005, pp. 105-114.
- F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al Contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010, pp. 57-68.
- F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-59.

- *Angelo Landi da Salò 1879-1944: "pittore vagabondo" dal Garda alle capitali d'Europa; inediti e nuove ricerche tra Brescia, Roma, Milano, Parigi, Pompei*, catalogo della mostra (Salò, Palazzo della Magnifica Patria e Gardone Riviera, Museo Dannunziano del Vittoriale, 23 settembre- 5 novembre 2006), a cura di L. Anelli, con un saggio di M. Riccioni e schede critiche di B. D'Attoma, Roccafranca 2006.

- S. Antonini, *Sem Benelli: Vita di un poeta dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova 2008.

- *Armando Spadini, 1883-1925. Tra Ottocento e Avanguardia*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa Medici, 16 settembre-31 ottobre 1995), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1995.

- *Armando Spadini. Al tempo di "Valori Plastici"*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiore, ottobre 1994), a cura di F. Matitti e M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1994.

- *Art Déco in Italia*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico, 7 dicembre 2003-13 aprile 2004), a cura di R. Bossaglia e A. Fiz, Milano 2003.
- *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, a cura di M. Picone Petrusa, Milano 2000.

- *Arte, economia e territorio. Architetture e collezioni delle Camere di Commercio*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2008.

- *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010.

- *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997), a cura di E. Crispolti, D. De Angelis, M. Masau Dan, Milano 1997.

- *Arte moderna a Firenze. Cataloghi di Esposizioni, 1900-1933*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 aprile-6 novembre 1988), a cura di

A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 1988.

- *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

- *Arturo Checchi*, catalogo della mostra (Massa, Castello Malaspina, 14 luglio-31 agosto 1975), a cura di C. Marsan, Massa 1975.

- *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza 1998.

- *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline-Museo della Permanente, 5 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007), a cura di F. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano-Ginevra 2006.

- *Baccio Maria Bacci*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, novembre 1982), con testi di A. Bonsanti, G. Colacicchi, A.M. Fortuna, Firenze 1982.

- P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919: la metafisica*, Milano 1997.

- P. Barocchi, *La storia della Galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, pp. 49-150.

- A. Bellanca, *La Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti di Firenze. Dai Macchiaioli a quelli della Casa di Dante*, in *Firenze immagine. Memorie e prospettive*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti "Casa di Dante", 18 novembre-1 dicembre 1994), a cura di A. Bellanca e V. Giacomelli, Firenze 1994, pp. 102-115.

- M. Bencivenni, *Il "Parterre" fuori Porta a San Gallo e lo stradone interno alle mura*, in M. Bencivenni, M. de Vico Fallani, *Giardini Pubblici a Firenze: dall'Ottocento a oggi*, Firenze 1998, pp. 115-124.

- F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.
- E. Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese. Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, s.l. 2015.
- C. Borgia, s.t. [Introduzione], in Id., *L'archivio della Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti. "Casa di Dante" di Firenze*, a cura di C. Borgia, Firenze 2014 (dattiloscritto), pp. I-VIII.
- R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano 1968, nuova ed. Milano 1997.
- R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano": storia, documenti, iconografia*, Milano 1979.
- M. Bressan, *Der Sturm e il Futurismo*, Mariano del Friuli 2010.
- G. Briganti, *Quirino Ruggeri*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 1956), Venezia 1956, pp. 28-33.
- M. Broglio, *Dove va l'arte moderna?*, Spoleto, s.d. [1950].
- F. Cagianelli, *Le ragioni ideali del Gruppo Novecentesco Toscano: un'aura di vita legittima, figliuola della vita quotidiana*, in *La Toscana e il Novecento*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 6 ottobre-18 novembre 2001), a cura di F. Cagianelli e R. Campana, Ospedaletto (Pi) 2001, pp. 79-120.
- R. Campana, *I "toscani" e Cézanne: percorsi*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano 2007, pp. 183-199.
- F. Canali, *Lecture benelliane. Sem Benelli critico e promotore delle arti*, (Firenze, Istituto d'arte di Porta Romana, 10 maggio 2003), Firenze 2003.
- Carlo Carrà, *Ardengo Soffici. Lettere 1913-1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Milano 1983.

- *Carlo Socrate (1889-1967). Opere dal 1910 al 1946*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 3 novembre-3 dicembre 1988), a cura di M. Quesada, con testi di G. Briganti e A. Trombadori, Roma 1988.
- C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano 1978.
- C. Carrà, *La mia vita (1943)*, ed. cit. Milano 2002.
- M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano 1967-1968, vol. I (1900-1930).
- M. Carrà, *Alfredo Casella tra musica e pittura*, in *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), Milano 1988, pp. 111-119.
- L. Cavallo, *Ardengo Soffici e Valori Plastici. La corrispondenza di Mario Broglio*, in *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e "Valori Plastici", a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998, pp. 113-136.
- G. Cefariello Grosso, *Umberto Pinzauti*, in *Scultori italiani negli anni Trenta. Forme e miti tra città e provincia*, catalogo della mostra (Riolo Terme, Rocca sforzesca, 1988) a cura di G.C. Bojani, Riolo Terme 1988, pp. 61-70.
- *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano 2007.
- *Cézanne, Fattori e il '900 in Italia*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 7 dicembre 1997-13 aprile 1998), a cura di R. Monti ed E. Spalletti, Firenze 1997.
- *Cipriano Efisio Oppo. Pittura, Disegno, Scenografia*, catalogo della mostra (Roma, Casino dei Principi, Musei di Villa Torlonia, 20 maggio-4 ottobre 2015), a cura di

F.R. Morelli e V. Rivosecchi, Roma 2015.

- E. Coen, *Carrà e i "Valori Plastici", arcaismo e realtà*, in *Carrà. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 15 luglio-16 settembre 1987), a cura di M. Carrà e G.A. Dell'Acqua, Milano 1987, pp. 36-40.

- N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di "Novecento" (1920-1932)*, in *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, Milano 2003, pp. 31-54.

- P. Conti, *La gola del merlo*, memorie provocate da G. Cacho Millet, Firenze 1983.

- M. Cozzi, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Firenze 1993.

- C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Firenze 1978.

- C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze 1986.

- C. Cresti, *Architetture raccontate da Emilio Salgari e Sem Benelli*, Firenze 2007.

- E. Crispolti, *Le esposizioni "sindacali" in Italia, fra le due guerre*, in *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di D. Lacagnina, Palermo 2011, pp. 19-32.

- E. Crispolti, *Primo Conti dal Fauvismo al Futurismo e alla Metafisica*, in *Primo Conti*, cura di AA.VV., Milano 1974, pp. 16-26.

- *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, 13 luglio-12 ottobre 1997), a cura di E. Pontiggia, Milano 1997.

- *D'Annunzio e la promozione delle arti*, catalogo della mostra (Gardone Riviera, Villa Alba, 2 luglio-31 agosto 1988), a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Milano 1988.

- *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), a cura di C. Spadoni, Milano 2003.
- D. De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti: una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Roma 1999.
- *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Venezia 2007.
- *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Ferrara 2015.
- *De Chirico: gli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 7 marzo-18 aprile 1987), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1987.
- G. de Chirico, *Il monomaco parla* (1922), poi in Id., *Scritti/1: Romanzi e Scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, pp. 786-793.
- G. de Chirico, *Scritti/1: Romanzi e Scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008.
- G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano 1928.
- E. Dei, *Giuseppe Viner e Lorenzo Viani, pittori apuani*, in *L'oro delle Apuane: cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Otto e del Novecento*, catalogo della mostra (Seravezza, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 14 luglio-7 ottobre 2007), a cura di E. Dei, Pontedera 2007, pp. 59-73.
- *Deiva De Angelis, 1885-1925: una "fauve" a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 3 febbraio-5 marzo 2005), a cura di L. Djokic e D. Trombadori, con la collaborazione di M. Titonel, Roma 2005.

- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e la polemica sulla "nazionalità" della letteratura italiana contemporanea*, in *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, atti del III Congresso nazionale dell'ADI-Associazione degli Italianisti italiani (Lecce, Otranto, 20-22 settembre 1999), tomo II, a cura di G. Rizzo, Galatina 2001, pp. 205-211.
- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004.
- G. De Lorenzi, *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano 2007, pp. 239-255.
- A. Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata 2012.
- *Die Kunst der Ausstellung. Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, a cura di B. Klüser e K. Hegewisch, Francoforte sul Meno-Lipsia 1991, trad. fr. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Parigi 1998.
- *Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di M. Tamassia, Firenze 2005.
- E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Venezia 2003.
- G. Di Natale, *La (s)fortuna di Matisse in Italia, 1910-1954*, in *Matisse la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 febbraio-15 giugno 2014), a cura di I. Monod-Fontaine, Ferrara 2014, pp. 67-85.
- M. di Scòvolo [sic], *Antonio Discovolo, mio padre pittore. Lettere, cronache, memorie dal 1894 al 1956*, Piacenza 1983.

- A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze 1988.
- F. Donzelli, *Pittori livornesi: 1900-1950. La Scuola Labronica del Novecento*, Bologna 1979.
- *Edita Walterowna Broglio*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 15 giugno-29 settembre 1991), a cura di G. Appella, M. Quesada, A.M. Sauzeau Boetti, Roma 1991.
- S. Evangelisti, *Morandi e la stagione dei "Valori Plastici"*, in *Morandi e il suo tempo. Quaderni morandiani n. 1. I Incontro Internazionale di Studi su Giorgio Morandi*, atti dell'incontro (Bologna, 16-17 novembre 1984), Milano 1985, pp. 44-53.
- M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico al tempo di «Valori Plastici». Note iconografiche e documenti inediti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1983, pp. 916-923.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di «Valori Plastici» 1918/1922*, Roma 1980.
- M. Fagiolo dell'Arco, *La scrittura dechirichiana*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, pp. 483-491.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Lo stupore del primordiale. Carlo Carrà tra primitivismo e metafisica* (1987), poi in Id., *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, I ed. Genova 1991, II ed. cons., Milano 2006, pp. 43-63.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, I ed. Genova 1991, II ed. consultata, Milano 2006.
- M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico, 1908-1924*, Milano 1984.

- F. Fergonzi, *Martini e l'esperienza di "Valori Plastici"*, in *Arturo Martini. Il gesto e l'anima*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint Benin, 7 luglio-1 ottobre 1989), a cura di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Milano 1989, pp. 38-48.
- F. Fergonzi, *Filologia del 900: Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013.
- R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015.
- L. Finicelli, *Le Biennali Romane. Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma, 1921-1925*, Roma 2010.
- P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922, Torino 1981.
- P. Fossati, *Giorgio Morandi e gli anni di "Valori Plastici"*, in *Morandi e il suo tempo. Quaderni morandiani n. 1. I Incontro Internazionale di Studi su Giorgio Morandi*, atti dell'incontro (Bologna, 16-17 novembre 1984), Milano 1985, pp. 35-46.
- P. Fossati, *La «pittura metafisica»*, Torino 1988.
- *Francalancia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di S. Luca, 18 dicembre 1986-17 gennaio 1987), a cura di V. Rivosecchi, con contributi di G. Giuffrè, J. Recupero, A. Trombadori, Roma 1986.
- *Francalancia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 22 ottobre 2005-20 gennaio 2006), a cura di F. D'Amico, Conegliano 2005.
- M.A. Fusco, *La formazione della società promotrice di belle arti di Napoli, 1860-1866*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di F. Haskell, Bologna 1981, pp. 157-162.
- *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, voll. I-II, a cura di C. Sisi e A. Salvadori, Livorno 2008.

- *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni; il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2005.
- *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni; il XIX secolo*, a cura di E. di Majo e M. Lanfranconi, Milano 2006.
- *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 18 aprile-19 ottobre 2014), a cura di M. Ruffini e S. Ragionieri, Firenze 2014.
- *Giuseppe Viner*, catalogo della mostra (Seravezza, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 11 luglio-13 settembre 1992), a cura di G. Bruno ed E.B. Nomellini, Ospedaletto (Pi) 1992.
- L. Giusti, *Secentismo e modernità nella pittura di Primo Conti (1924-1930)*, in *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento* (Siena, 21 maggio; Casciana Terme, 24-25 maggio 2005), a cura di P. Carofano, Pontedera 2009, pp. 347-384.
- G. Grasso, *Nell'archivio Sem Benelli della Società Economica di Chiavari: le lettere di Marinetti e i libri futuristi*, in *Marinetti. Futurismo in Liguria*, a cura di F. Ragazzi, Genova 2006, pp. 133-139.
- E. Greco, *De Chirico alla Fiorentina Primaverile (1922)*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 159-208.
- E. Greco, *L'attività culturale di Mario Vannini Parenti (1887-1983)*, ricerca promossa tramite borsa di studio dal Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze, anno 2010-2011.
- V. Guzzi, *Riccardo Francalancia*, Roma 1978.
- F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1985.

- F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa 2001.

- F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Londra 2000, trad. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, a cura di F. Armiraglio e R. D'Adda, Milano 2008.

- L. Iamurri, *L'azione culturale di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino, 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino 2000, pp. 81-105.

- *Il Futurismo attraverso la Toscana: architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 25 gennaio-30 aprile 2000), a cura di E. Crispolti, Livorno 2000.

- *Il Gruppo Labronico tra le due guerre*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Granai di Villa Mimbelli, 14 maggio-2 luglio 2011), a cura di V. Farinella e G. Schiavon, Ospedaletto (Pi) 2011.

- «*Il Marzocco*». *Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 novembre 1983-14 gennaio 1984), a cura di C. Del Vivo e M. Assirelli, Firenze 1983.

- *Il Museo Primo Conti*, a cura di G. Dalla Chiesa, Milano 1987.

- *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a cura di E. Pontiggia, N. Colombo e C. Gian Ferrari, Milano 2003.

- *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923*, a cura di M. Picone Petrusa, Milano 1986.

- Intervista a E. Broglio raccolta da D. Fonti (febbraio 1976), in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio-18 luglio 1978), con testi di M. Fagiolo dell'Arco, D. Fonti, P. Vivarelli, Roma 1978, p. 16.

- G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, a cura di M. Cozzi, Firenze 1994.

- *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Pittura e scultura*, Cinisello Balsamo 1993.

- M.M. Lamberti, *Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti ed alcuni esempi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hausmann e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 179-198.

- *La Metafisica: museo documentario*, a cura di M. Calvesi, E. Coen, G. Dalla Chiesa, Ferrara 1981.

- *La pittura metafisica*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 1979), a cura di G. Briganti ed E. Coen, con la collaborazione di A. Orsini Baroni, Venezia 1979.

- *La Società delle Belle Arti di Firenze e la Grande Guerra. Catalogo della Mostra documentaria "La Bellezza e l'orrore". La Società delle Belle Arti di Firenze durante la Grande Guerra*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti "Casa di Dante", 29 settembre-25 ottobre 2012), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2012.

- *La Toscana e il Novecento*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 6 ottobre-18 novembre 2001), a cura di F. Cagianelli e R. Campana, Ospedaletto (Pi) 2001.

- *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli 1988.

- *Le lettere di Arturo Martini*, con testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano 1992.

- A. Lepik, *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana? "Valori Plastici" e il dialogo artistico Italia-Germania*, in *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione

Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998, pp.155-164.

- *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 8 ottobre-31 dicembre 1992), a cura di E. Pontiggia e M. Quesada, Milano 1992.

- *L'officina del colore. Diffusione del “fauvisme” in Toscana*, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 23 settembre 29 ottobre 2000), a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pi) 2000.

- F. Lombardi, *Maria Grandinetti Mancuso, pittrice romana. Dalla “Secessione” al secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli 2002.

- G. Lomonaco, *La collezione Chiarandà: un'emblematica raccolta di opere meridionali*, in *Ottocento*, vol. 19, Milano 1990, pp. 51-58.

- *L'opera di Arturo Checchi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 30 novembre-31 dicembre 1974), a cura di U. Baldini, Firenze 1974.

- *L'oro delle Apuane: cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Otto e del Novecento*, catalogo della mostra (Seravezza, Museo del Lavoro e delle Tradizioni Popolari della Versilia Storica, 14 luglio-7 ottobre 2007), a cura di E. Dei, Pontedera 2007.

- *Luci sul '900: il centenario della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 1914-2014*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 28 ottobre 2014-8 marzo 2015), a cura di S. Condemi ed E. Spalletti, Livorno 2014.

- A. Martini, *Le lettere 1909-1947*, prefazione di G. Comisso, a cura di N. Mazzolà, Firenze 1967.

- F. Mazzocca, *Il dibattito sui macchiaioli nel Novecento*, in *I Macchiaioli: prima*

dell'impressionismo, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004), a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, Venezia 2003, pp. 21-40.

- F. Messina, *Poveri giorni*, Milano 1974.

- M.G. Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

- M.G. Messina, *Valori Plastici, il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo nel primo dopoguerra*, in *Il futuro alle spalle. Italia-Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 aprile-22 giugno 1998), a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 19-35.

- M.G. Messina, *Tra pittura e musica. Da «Ars Nova» a «Valori Plastici» e ritorno*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. de Santis, Firenze 2003, pp. 249-274.

- M.G. Messina, *L'espressionismo nell'area di Valori Plastici*, in *L'expressionnisme: une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme*, a cura di D. Jarrassé e M.G. Messina, s.l. 2012, pp. 61-75.

- A. Minerbi, *(Pensieri, confessioni, ricordi)*, Milano 1955.

- R. Montanari, *La Società ferrarese Benvenuto Tisi da Garofalo: le promotrici italiane nel sistema dell'arte dell'800*, Vicenza 1999.

- G. Montani, *Le promotrici come momento propedeutico all'istituzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1883*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza Ferraris, Roma 2011, pp. 27-37.

- *Mostra del Novecento italiano (1923-1933)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 12 gennaio-27 marzo 1983), a cura di R. Bossaglia, Milano 1983.

- A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano 2011.

- *New York Collects. Drawings and Watercolors 1900-1950*, catalogo della mostra

(New York, The Pierpont Morgan Library, 20 maggio-29 agosto 1999), a cura di E. Braun, con testi di C.E. Pierce e W.M. Griswold, New York 1999.

- M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016.

- L.P. Nicoletti, *La ricezione critica di de Chirico tra il 1918 e il 1922*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 143-158.

- *Norberto Pazzini, pittore*, a cura di P.G. Pasini, con una testimonianza di A. Pazzini, Rimini 1979.

- *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1 maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Firenze 2010.

- A. Orvieto, *Storia e cronaca della "Leonardo"*, a cura di N. Maggi, con un testo di C. Del Vivo, Firenze 2007.

- T. Paloscia, *Accadde in Toscana. L'arte visiva dal 1915 al 1945*, Milano 1991.

- G. Papini, *Stroncature* (1916), ed. cit., Firenze 1978.

- M. Pasquali, *Morandi. Acquerelli. Catalogo generale*, Milano 1991.

- *Patria nostra maestra nelle arti. Da Firenze all'Italia. Promozione e produzione artistica nelle esposizioni della Società delle Belle Arti (1843-1861): mostra di documenti e materiali iconografici dall'archivio della Società delle Belle Arti di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Società delle Belle Arti-Circolo degli Artisti "Casa di Dante", 11 giugno-9 luglio 2011), a cura di M. Nocentini e C. Borgia, Firenze 2011.

- A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Milano 2012.

- *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del*

Novecento, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007.

- M. Picciau, “*Un Direttore che s'occupi ogni giorno, e diremo, ogni ora...*”. *L'epoca Fleres (1908-1933)*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia, 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza-Ferraris, Roma 2011, pp. 101-111.

- M. Picone Petrusa, *Napoli all'insegna della Bella époque: dalla crisi della Società promotrice di Belle Arti alla Secessione dei Ventitré*, in *L'altro Ottocento*, a cura di I. Valente, Napoli 2016, pp. 21-27.

- F. Pirani, *Le Biennali Romane*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Roma 1990, pp. 183-197.

- F. Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma 2010.

- R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

- E. Pontiggia, *Carlo Carrà. I paesaggi degli anni venti. Il realismo mitico*, in *Carlo Carrà: il realismo lirico degli anni Venti*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Bénin, 22 giugno-3 novembre 2002), a cura di M. Carrà, E. Pontiggia, A. Fiz, Milano 2002, pp. 21-28.

- M. Pratesi, *Thayaht e Ram: un'idea universale di bellezza*, in *Futurismo e Bon Ton. I fratelli Thayaht e Ram*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 16 giugno-18 settembre 2005), a cura di M. Pratesi, Firenze 2005, pp. 19-57.

- M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991.

- *Primo Conti: un enfant prodige all'alba del Novecento*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Medici, 9 luglio-2 ottobre 2016), a cura di N. Marchioni, Ospedaletto (Pi) 2016.

- *Quaderno del Seminario di Storia della critica d'arte*, n. 1, 1981, intitolato *Istituzioni espositive in Italia*.
- M. Quesada, *Museo d'Arte Italiana di Lima*, Venezia 1994.
- C.L. Ragghianti, *Edita Broglio*, in *Edita Broglio*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozzi, marzo 1971), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1971.
- S. Ragionieri, *Giovanni Colacicchi e il sogno della pittura*, in *Giovanni Colacicchi. Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900* cit. 2014, pp. 19-46.
- S. Ragionieri, *Sbisà a Firenze*, in *Carlo Sbisà: "ai quadri miei non dan libero passo"*, atti del convegno di studi (Trieste, Palazzo Economo, Salone Piemontese, 22-23 maggio 2014), a cura di L. Caburlotto e M. De Grassi, Trieste 2014, pp. 97-144.
- *Ram, la realtà metafisica*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 22 marzo-2 giugno 2014), a cura di S. Ragionieri, Viareggio 2014.
- *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1988.
- *Roberto Melli, 1885-1958*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, 13 giugno-15 ottobre 1992), a cura di G. Appella e M. Calvesi, Roma 1992.
- *Roberto Melli, opere dal 1905 al 1956*, catalogo della mostra (Assisi, Museo Pericle Fazzini, 27 maggio-15 luglio 2007) a cura di L. Mattarella, Roma 2007.
- *Roma 1934*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo dei Musei, 19 aprile-18 maggio 1986), a cura di G. Appella e F. D'Amico, Modena 1986.
- G. Romanelli, *Wildt 1922: tra Canova e l'arte negra*, in *Adolfo Wildt 1868-1931*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 8 dicembre 1989-4 marzo 1990), a cura di P. Mola e V. Scheiwiller, Milano 1989, pp. 38-41.

- O. Rosai, *“Nient'altro che un artista”*: lettere e scritti inediti, a cura di V. Corti, Piombino 1987
- F. Rovati, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011.
- F. Rovati, *«Pittura senza aggettivi»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici»*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci e G. Roos, Ferrara 2015, pp. 143-151.
- *Ruggero Alfredo Michahelles, Ram. Dipinti e sculture dal 1922 al 1935*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Damiano Lapicciarella, 24 settembre-30 ottobre 1997), con introduzione di E. Crispolti e schede di S. Lucchesi, Firenze 1997.
- *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, C.I.H.A. (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di F. Haskell, Bologna 1981.
- S. Salvagnini, *Il sistema delle Arti in Italia (1919-1943)*, Bologna 2000.
- R. Salvini, *Per una definizione di «Valori Plastici»*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. 2, Roma 1956, pp. 215-222.
- G. Scarpa, *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di M. e N. Mazzolà, Milano 1968.
- G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, ed. cit. Torino 2006.
- M. Servadei Morgagni, *Arturo Martini. Il disegno*, Treviso 2013.
- G. Severini, *La vita di un pittore*, a cura di F. Menna, Milano 1983.
- R. Siligato, *Le due anime del Palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991), a cura di R. Siligato, M.E. Tittoni, M. Riposati, Roma 1990, pp. 165-181.

- *Società promotrice delle Belle Arti, 1842-2002*, Torino 2002.
- A. Soffici, *Passi tra le rovine. Autobiografia d'artista italiano nel quadro del suo tempo. II Adolescenza*, Firenze 1952.
- A. Soffici, *Scoperte e massacri* (1919), ed. cons., Firenze 1976.
- P. Spadini, *Società degli Amatori e Cultori fra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- *Spadini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 novembre 1983-22 gennaio 1984), a cura di P. Rosazza Ferraris e L. Titonel, con introduzione di D. Durbé, Milano 1983.
- E. Spalletti, *Giovanni Fattori e la critica del Novecento*, in *Cézanne, Fattori e il '900 in Italia* cit. 1997, pp. 54-65.
- S. Storchi, *Valori Plastici 1918-1922. Le inquietudini del nuovo classico*, supplemento a «The Italianist», 26, 2006.
- F. Taddei, *Le forze politiche a Firenze alla vigilia del fascismo*, in *La Chiesa del concordato, anatomia di una diocesi, Firenze 1919-1943*, vol. I, a cura di F. Margiotta Broglio, Bologna 1977.
- *Tecnica ed elegia: L'atelier di Norberto Pazzini (1856-1937)*, catalogo della mostra (Rimini, Sala delle Colonne, dicembre 1982-maggio 1983), a cura di G. Milantoni, Rimini 1982.
- *Thayaht futurista irregolare*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 11 giugno-11 settembre 2005), a cura di D. Fonti, Milano 2005.
- *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, a cura di A. Scappini, Milano 2005.
- A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze 2010, e versione aggiornata 2014.

- C. Toti, *Collezioni fiorentine nella prima metà del Novecento: gli “acquirenti amici”*, in *Toscana '900: da Rosai a Burri: percorsi tra le collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di L. Mannini e C. Toti, Firenze 2015, pp. 134-147.

- C. Toti, *Non solo musei. Firenze e le sue raccolte d'arte novecentesche tra pubblico e il privato*, in *Toscana '900: da Rosai a Burri. Percorsi inediti tra le collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 ottobre 2015-10 gennaio 2016), a cura di L. Mannini e C. Toti, Firenze 2015, pp. 19-29.

- L. Ughetto, *La voce dei tempi. Il giovane Francesco Messina nei primi anni Venti*, in *Francesco Messina: sculture, disegni e poesie, 1916-1993*, catalogo della mostra (Genova, Stazione marittima di Ponte dei Mille e Palazzo Ducale, 24 novembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di M.T. Orenco e F. Ragazzi, Milano 2002, pp. 25-34.

- *Valori Plastici*, catalogo della mostra (XIII Esposizione Quadriennale Nazionale d'arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani; e mostra documentaria su Mario Broglio e “Valori Plastici”, a cura di M. Fagiolo dell'Arco ed E. Gigli, Ginevra-Milano 1998.

- L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, Milano 1977.

- L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, seconda versione ampliata, Milano 1983.

- H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, ed. cit. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze 1988.

Saggi e articoli
(quotidiani e riviste)

- M. Albera, *Le arti figurative in Piemonte nell'età giolittiana, 1882-1914*, in «Studi Piemontesi», XXXIX, 2010, pp. 135-142.
- G.C. Argan, *Le polemiche di Lionello Venturi*, in «Studi Piemontesi», I, marzo 1972, pp. 118-124.
- A. Banti, *Una pittrice del Nord*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1981.
- G. Bianchi, *1926: la prima volta dei Futuristi alla Biennale; strategie e retroscena della marcia su Venezia*, in «Venezia arti», XVII-XVIII, 2003-2004 (2006), pp. 119-134.
- E. Broglio, *L'esordio della rivista "Valori Plastici"*, in «Strenna dei romanisti», 1977, pp. 68-70.
- U. Carpi, *1922: «Firenze Futurista» e un gruppo di futuristi trentini*, in «Inventario», nuova serie, 2, maggio-agosto 1981, pp. 70-84.
- B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 18, 1982, pp. 21-36.
- G. Colacicchi, *Incontro di correnti artistiche alla "primaverile" del 1922*, in «La Nazione», 19 luglio 1959, p. 42.
- G. De Lorenzi, *Su alcune sculture di Domenico Trentacoste*, in «Artista», II, 1990, pp. 192-207.
- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e l'Ottocento*, in «Artista», VI, 1994, pp. 104-127.
- G. De Lorenzi, *1920: Ojetti, "Dedalo" e l'arte contemporanea*, in «Ricerche di

Storia dell'arte», 67, 1999, pp. 5-22.

- F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche nella terracotta nei primi anni Trenta*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, serie III, XVI, 3, 1986, pp. 895-930.

- F. Fergonzi, *Storia e fonti del Figliuolo prodigo di Arturo Martini*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, serie III, XX, 2-3, 1990, pp. 603-646.

- F. Fergonzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni nelle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», vol. 26, 2002 (2003), pp. 459-515.

- M.A. Fusco, *La Società Promotrice di Belle Arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CVI, III serie, 20, 1981, pp. 281-313.

- E. Greco, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, in «Annali. Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», Università degli Studi di Firenze, nuova serie, XI, 2010, pp. 356-372.

- E. Greco, *Un collezionista fiorentino*, in «Artista», XXV, 2013, pp. 166-171.

- *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita* della rivista «Ricerche di Storia dell'arte», 18, 1982.

- N. Maggi, *Ugo Ojetti e il bianco e nero: quattro esposizioni fiorentine (1910-1914)*, in «Arte musica spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università degli studi di Firenze, V, 2004, pp. 251-274.

- R. Marcuccio, *Giovanni Costetti cercatore d'infinito nella corrispondenza e negli scritti del pittore ed incisore reggiano un viaggio attraverso i territori della mistica e della spiritualità*, in «Strenna del Pio Istituto Artigianelli», 14, 2, 2005, pp. 83-102.

- F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, V, 2, 1975, pp. 837-901.
- M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908-1922)*, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 411-474.
- C. Olceste Spingardi, *La Società Promotrice di Genova: artisti, critica e pubblico nel primo trentennio della sua attività*, in «Studi di Storia dell'Arte», 8, 1995-1996, pp. 203-218.
- G. Orefice, *Firenze, dal Palazzo delle Esposizioni alla sede della Mostra dell'Artigianato*, in «Quasar. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle Strutture Architettoniche, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 17, gennaio-giugno 1997, pp. 57-72.
- S. Orienti, *Valori Plastici: le mostre in Germania negli anni Venti*, in «Qui Arte Contemporanea», 16, marzo 1976, pp. 16-21.
- E. Piccini, *Opere e progetti di Enrico Dante Fantappiè (1869-1951). Indagini e osservazioni per la conoscenza e il restauro*, in «Bollettino ingegneri», 7, 2007, pp. 18-26.
- M. Pratesi, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, in «Prospettiva», scritti in ricordo di Giovanni Previtali, vol. II, 57-60, aprile 1989-ottobre 1990, pp. 401-408.
- L. Presilla, *Alcune note sulle mostre di Valori Plastici in Germania*, in «Commentari d'arte», V, 12, gennaio-aprile 1999, pp. 51-67.
- G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'affaire delle "Muse Inquietanti"*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 5-6, 2005-2006, pp. 221-276.

- G. Uzzani, *Firenze primavera 1922*, in «Antichità viva», XXVIII, 4, maggio-giugno 1989, pp. 40-46.
- G. Zuliani, *Un giovanissimo esponente del Futurismo giuliano a Firenze (luglio 1922): Giorgio Carmelich e l'apprezzamento per l'esposizione artistica la "Primaverile Fiorentina"*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 18-19, 2009-2010, pp. 180-181.

Voci enciclopediche

- R. Catini, ad vocem *Gian Giuseppe Mancini*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 68, Roma 2007, pp. 495-497.
- G. Contini Bonacossi, ad vocem *Umberto Morra di Lavriano e della Montà*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, pp. 194-197.
- M. Cozzi, ad vocem *Dante Enrico Fantappiè*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, vol. 44, Roma 1994, pp. 620-622.
- F. Fergonzi, ad vocem *Giorgio Morandi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma 2012, pp. 448-458.
- S. Frezzotti, ad vocem *Ruggero Focardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, pp. 402-404.
- C. Gabanizza, ad vocem *Mario Broglio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, pp. 439-440.
- I. Gorini, ad vocem *Giuseppe Mazzetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma 2008, pp. 567-569.
- M. Grasso, ad vocem *Maria Grandinetti (Grandinetti Mancuso)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, Roma 2002, pp. 521-523.

- A. Imbellone, ad vocem *Rubaldo Merello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Roma 2009, pp. 634-637.
- D. Lacagnina, ad vocem *Vittorio Pica*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma 2015, pp. 122-127.
- F. Marotti, ad vocem *Sem Benelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1966, pp. 472-476.
- P. Nicita Misiani, ad vocem *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 158-171.
- M. Patti, ad vocem *Cipriano (Efisio) Oppo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, pp. 388-391.
- G. Peruzzi, ad vocem *Antonio Garbasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 254-257.
- M. Picciau, ad vocem *Arturo Martini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71, Roma 2008, pp. 199-206.
- J. Tognelli in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 55-56.
- G. Zapperi, ad vocem *Ugo Giannattasio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma 2000, pp. 429-430.

Tesi

- F. Amico, *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti nel 1922: documenti, dibattiti e rivisitazioni su due secoli "resuscitati" dell'arte italiana*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, XIX ciclo, Università degli Studi di Firenze, 2007, tutor G. De Lorenzi.
- F. Michelacci, *Lo scultore Arrigo Minerbi (1881-1960)*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, 2007, relatore C. Del Bravo.

c) SITOGRAFIA

- liberty.beniculturali.it

- www.mart.tn.it/fondi

- www.galileochini.it

- www.fondazioneprimoconti.org/cataloghi/catalogo-ragionato-delle-opere-pittoriche-del-maestro.html

- storia.camera.it