

Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre

---

ATTI DEL CONVEGNO  
Fondazione Ragghianti di Lucca  
Università di Pisa  
14-15 dicembre 2017

---

# Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre

Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967  
*Arte moderna in Italia 1915-1935*

*a cura di*

Paolo Bolpagni e Mattia Patti

*con la collaborazione di*

Livia de Pinto e Biancalucia Maglione



**Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre**  
**Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967**  
***Arte moderna in Italia 1915-1935***

ATTI DEL CONVEGNO

*a cura di* Paolo Bolpagni e Mattia Patti

*con la collaborazione di* Livia de Pinto e Biancalucia Maglione

*Saggi di*

Manuel Barrese	Martina Marolda
Paolo Bolpagni	Maddalena Oldrizzi
Sergio Cortesini	Maria Letizia Paiato
Livia de Pinto	Sibilla Panerai
Giorgia Gastaldon	Mattia Patti
Lorella Giudici	Elena Pontiggia
Emanuele Greco	Luca Quattrocchi
Biancalucia Maglione	Gianmarco Russo
Massimo Maiorino	Livia Spano

*Cura redazionale*

Angelica Giorgi  
Maria Francesca Pozzi

*Servizi editoriali*

Laura Bernardi

*Progetto grafico e impaginazione*

Marco Riccucci

*Stampa*

San Marco s.r.l.s., Lucca

*Volume pubblicato con il sostegno del*

Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa - Progetto del Dipartimento di Eccellenza

*Referenze fotografiche*

© Milano, Archivio Mosca Baldessari (fig. 7); © FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca, FOTOTECA CARLO L. RAGGHIANTI (figg. 3, 4, 17, 35, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 53); © Foto Marcella Galassi (fig. 10); © Vauro (fig. 12); © «Domus», Foto Santi Caleca (fig. 13); © Vercelli, Museo Borgogna (fig. 20); © Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (figg. 25, 29, 30, 38, 39, 40); © Firenze, Musei Civici Fiorentini, Museo Novecento (fig. 26); © Pisa, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa (fig. 28); © Verona, Comune di Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti (figg. 32, 33); © Verona, Fondazione Cariverona (fig. 34); © Courtesy Roma, Berardi Gallerie d'Arte (fig. 36); © Collezione Elisabetta e Franco Faldi (fig. 46)

© Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giacomo Manzù, Giorgio Morandi, Mario Schifano, Mario Sironi, by S.I.A.E. 2020

La Fondazione Ragghianti, scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

© 2020: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca

© 2020: per i testi gli autori

Vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

ISBN 978-88-89324-49-3

## Indice

- 7 **Prefazione** 5
- 9 **Paolo Bolpagni**  
La mostra di Ragghianti sull'arte moderna italiana tra il 1915 e il 1935: vicende, risvolti e (incerti) numeri di una travagliata impresa fuori dall'ordinario
- 17 **Mattia Patti**  
Un coro discorde di opinioni. Fortuna critica della mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*
- 25 **Giorgia Gastaldon**  
Carlo Ludovico Ragghianti: dall'effimero al permanente, dalla mostra al museo
- 33 **Luca Quattrocchi**  
Ripensare l'arte del ventennio fascista: scelte espositive, allestimenti e ricezioni critiche. Dalla mostra fiorentina del 1967 a «Gli annitrenta» a Milano nel 1982
- 45 **Manuel Barrese**  
L'orizzonte postmoderno e il contrastato recupero dell'arte italiana tra le due guerre
- 55 **Sergio Cortesini**  
Lo storicismo estetico di Ragghianti e altri miti critici nel 1967
- 67 **Martina Marolda**  
De Chirico, Sironi, Modigliani *prêt-à-porter*. La circolazione dei capolavori di *Arte moderna in Italia 1915-1935* in riviste, manifesti e pubblicità
- 77 **Maria Letizia Paiato**  
Giuseppe Cominetti: commenti critici prima del 1967. Con *Arte moderna in Italia 1915-1935* la ritrovata attenzione per l'artista
- 85 **Elena Pontiggia**  
Una rivoluzione critica. Sironi e la mostra di Ragghianti del 1967
- 93 **Emanuele Greco**  
«Un culto della realtà compresa come specchio di umana trasfigurazione». Ragghianti e la riscoperta di Edita Broglio, 1967-1971
- 103 **Maddalena Oldrizzi**  
*Arte moderna in Italia 1915-1935*: Realismo Magico in Veneto
-

- 6    **109 Livia Spano**  
Ferruccio Ferrazzi e Carlo Ludovico Ragghianti 1966-1977: dalle confessioni dell'artista alla revisione critica dello storico
- 121 Apparato iconografico**
- 153 Livia de Pinto**  
Dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. Uno sguardo alla Scuola romana prima, attraverso e oltre *Arte moderna in Italia 1915-1935*
- 165 Biancalucia Maglione**  
Carlo Ludovico Ragghianti e Osvaldo Licini. Verso *Arte moderna in Italia 1915-1935*
- 177 Massimo Maiorino**  
«Il più puro e maggiore artista del nostro secolo». Morandi nelle scritture espositive di Ragghianti
- 185 Gianmarco Russo**  
Ragghianti critico di Manzù
- 197 Sibilla Panerai**  
Carlo Levi e la cultura artistica durante il fascismo. Giustizia e Libertà e *Arte moderna in Italia 1915-1935*
- 207 Lorella Giudici**  
Carlo Ludovico Ragghianti e gli artisti di Corrente
- 217 Il programma del convegno**

## Prefazione

Il 26 febbraio 1967, nelle sale di Palazzo Strozzi a Firenze, fu inaugurata la mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, attraverso la quale Carlo Ludovico Ragghianti mise in evidenza la necessità di ripensare in termini nuovi la complessa situazione della pittura e scultura tra le due guerre nel nostro Paese. A suo dire, infatti, pregiudizi ideologici avevano impedito una lettura dell'arte di quel periodo basata su «un'autenticità di significato espressivo o poetico» e su un'analisi obiettiva dei linguaggi e dei processi formali. Al contempo, preoccupato da possibili dispersioni documentarie, insieme con un nutrito gruppo di collaboratori Ragghianti avviò un «censimento catalogico, il più vasto e capillare possibile», riuscendo ad accedere a innumerevoli raccolte e archivi privati. Fu anche grazie a tale enorme lavoro che la mostra contribuì in maniera rilevante al rilancio degli studi sull'arte italiana tra le due guerre.

A cinquant'anni da quell'evento, nel dicembre del 2017 si è tenuto un convegno, organizzato in due giornate alla Fondazione Ragghianti di Lucca e all'Università di Pisa, per proporre di tornare a riflettere sul contesto che portò all'ideazione della mostra, nonché sui dibattiti da essa scaturiti, sulle scelte compiute e sull'importanza che l'approccio del grande studioso toscano ebbe nella rivalutazione e nella revisione della magmatica temperie di un periodo cruciale del Novecento italiano. Per altro verso, facendo riferimento in modo diretto, ma non esclusivo, alle partecipazioni alla mostra, nel convegno sono stati esaminati alcuni rapporti intercorsi tra gli artisti e Ragghianti, il quale evidenziò l'esigenza di integrare la visione storica dominante con la lezione che le singole personalità sono in grado di fornire tramite il loro operato, in modo autonomo e spesso non incasellabile nella troppo stretta maglia di 'ismi' di cui il racconto delle vicende del xx secolo sembrava ormai intessuta in maniera inevitabile.

L'attività di Ragghianti critico d'arte contemporanea tese infatti ad affiancare all'analisi di episodi ben attestati e riconosciuti altri talvolta ugualmente originali e validi, ma rimasti in secondo piano, se non del tutto dimenticati, a causa di lacune documentarie o di difficoltà di inquadramento storico-critico. L'esposizione fiorentina esemplifica perfettamente questa tendenza, presentando, accanto ad autentiche piccole monografiche dedicate a conclamati protagonisti della scena d'inizio Novecento e a gruppi consolidati, esperienze di artisti fino ad allora trascurati. Alcune di tali personalità ebbero, nella mostra a Palazzo

Strozzi, una delle prime occasioni di riconoscimento della propria attività e un momento di snodo per la loro successiva fortuna critica, anche grazie all'imponente impresa organizzativa che Ragghianti e i suoi collaboratori seppero sviluppare, riuscendo tra l'altro a evidenziare i diversi problemi relativi al reperimento delle opere a causa di dispersioni o passaggi di collezioni.

Questo volume è la traccia dei due giorni di lavori che si svolsero il 14 e il 15 dicembre 2017 a Lucca e a Pisa, con la partecipazione di studiosi di differenti generazioni, e un ampio spazio volutamente lasciato ai giovani. Mancano purtroppo all'appello i contributi di alcuni che allora intervennero (ma che in ogni caso ringraziamo per l'apporto significativo che offrirono), ma in compenso si sono aggiunti i saggi di Livia de Pinto e di Livia Spano. Speriamo di offrire un valido contributo alle ricerche *intorno e a partire da* – come recitava già il titolo del convegno – quella monumentale ed eroica mostra che, nel 1967, costituì uno spartiacque nella considerazione storico-critica di un'importante fase dell'arte italiana del xx secolo, oltre che un segno della rinascita di Firenze dopo la terribile alluvione del novembre del 1966.

Paolo Bolpagni   Mattia Patti

Paolo Bolpagni

## La mostra di Ragghianti sull'arte moderna italiana tra il 1915 e il 1935: vicende, risvolti e (incerti) numeri di una travagliata impresa fuori dall'ordinario

*Arte moderna in Italia 1915-1935* fu al contempo una mostra importante dal punto di vista storico-critico, ponendo al centro di una rinnovata attenzione il periodo compreso tra la conclusione della prima stagione futurista e il momento culminante dell'epoca fascista, una coraggiosa iniziativa civile di rinascita culturale della città di Firenze dopo l'alluvione del novembre del 1966 e un'impresa sperimentale sotto il profilo museografico. Si svolse dal 26 febbraio al 28 maggio 1967 all'interno di Palazzo Strozzi, occupato dal sottotetto fino al pian terreno, cortile compreso (non le cantine, che erano ancora semiallagate e gravemente danneggiate).

Fu il progetto più ambizioso realizzato da Carlo Ludovico Ragghianti nell'ambito dell'attività espositiva de La Strozzina, il cui Comitato Esecutivo, come noto, già nel 1963 aveva approvato un piano di tre mostre da dedicare all'arte italiana 'moderna', che, stando a quanto riportato in un verbale del 30 gennaio 1966, si sarebbero dovute articolare per lassi cronologici di ampiezza diseguale: dal 1885 al 1915, dal 1915 al 1935 e dal 1935 ai «nostri giorni».<sup>1</sup> Sul significato e sui limiti di una simile periodizzazione si può molto discettare. La decisione, in accordo con il principale ente finanziatore, ossia l'Azienda Autonoma di Turismo di Firenze, fu di partire con la retrospettiva sugli anni 1915-1935, cui sarebbero dovute seguire, nel triennio successivo, le altre due (il che non avvenne).

Fu costituito un Comitato Tecnico (con segretario generale Raffaele Monti), composto dagli stessi membri del Comitato Esecutivo de La Strozzina, con il compito di affiancare – nella preparazione scientifica della mostra – Ragghianti, che inizialmente pensò a un'esposizione strutturata in venti o trenta sale monografiche incentrate sui protagonisti, e rappresentative anche di centoventi-centocinquanta altri artisti fino ad allora dimenticati o sottovalutati. In totale, si prevedevano circa settecentocinquanta opere di pittura, scultura e grafica.<sup>2</sup>

La ricostruzione delle vicende connesse all'organizzazione della mostra è già stata compiuta da Gioela Massagli,<sup>3</sup> e non è il caso di ripetere nozioni già acquisite. Ciò che piuttosto mi pare utile è fare qualche puntualizzazione e rettifica e sottolineare il carattere di straordinarietà, in

---

\* Un ringraziamento particolare a Laura Macchi e a Sara Meoni.

<sup>1</sup> Estratto del verbale della seduta del Comitato organizzativo della Mostra "ARTE IN ITALIA DAL 1915 AL 1935" tenutasi il giorno 30 gennaio 1966 alle ore 10,30 presso la sede dell'I.F.A.S. – Piazza V. Veneto – Firenze, FONDAZIONE RAGGHIANI, Lucca, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANI (d'ora in poi FR, ACLR), *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 3, f. 1.

<sup>2</sup> Promemoria di Carlo Ludovico Ragghianti, datato 11 gennaio 1966, FR, ACLR, *La Strozzina*, b. 5, f. 3.

<sup>3</sup> G. Massagli, *Firenze, 1967: la mostra Arte moderna in Italia 1915-1935*, in «Luk», 16 (21), 2010, atti del convegno *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensiero e azione* (Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010), pp. 215-223.

ogni senso, che *Arte moderna in Italia 1915-1935* venne ad assumere, in ragione sia della complessità del progetto e della sua messa in atto, sia della particolare congiuntura – quella del post-alluvione – in cui venne a collocarsi, nonché della circostanza di legarsi alle donazioni di opere alla città di Firenze in vista del piano di costituzione di un museo d'arte contemporanea.<sup>4</sup> Ciò concorse a determinare una situazione a tratti caotica, di ardua gestione, che fu risolta e condotta in porto con successo grazie all'energia di Raghianti e di coloro che, a vario titolo, con lui collaborarono in maniera fattiva, *in primis* Nino Lo Vullo e Raffaele Monti, che tennero rispettivamente la segreteria organizzativa e quella tecnica. Nonostante il *budget* notevole (lo stanziamento totale da parte degli enti locali fiorentini e del Ministero della Pubblica Istruzione ammontò a cinquantacinque milioni di lire),<sup>5</sup> che fu poi comunque sfiorato, le risorse a disposizione per l'allestimento furono inferiori rispetto a quanto preventivato, perché la voce relativa alle assicurazioni si rivelò assai più onerosa del previsto. A prenderne le redini fu Emanuele Marcelli, architetto del Comune di Firenze, che riuscì a chiudere con vetri Saint-Gobain il loggiato rettangolare del secondo piano di Palazzo Strozzi, rendendolo idoneo all'esposizione anche di dipinti. Come ricordato nel suo *blog* da Francesco Raghianti, figlio di Carlo Ludovico, il montaggio vero e proprio della mostra fu un *tour de force*: nei tre giorni (e nelle notti) precedenti l'inaugurazione, lui stesso e alcuni assistenti dello studioso all'Università di Pisa, tra cui Antonino Caleca, Donata Devoti e Annarosa Garzelli, contribuirono infaticabilmente come volontari, accanto alle maestranze delle ditte, per appendere e collocare le opere.<sup>6</sup> L'ultimo chiodo fu martellato meno di mezz'ora prima dell'inizio della cerimonia ufficiale d'inaugurazione, che si svolse alle 11 del mattino del 26 febbraio 1967 a Palazzo Vecchio.

Può giovare ripercorrere in sintesi la concitata tempistica dei mesi precedenti. Il 30 gennaio 1966, durante la riunione d'esordio del sopraccitato Comitato Tecnico, Raghianti presenta il progetto di massima della mostra e una lunga lista di artisti che dovranno esservi rappresentati attraverso lavori significativi. È lui stesso, insieme con Raffaele Monti, a tenere i contatti con gli studiosi coinvolti nella veste di consulenti scientifici,<sup>7</sup> nonché con i proprietari delle opere. Nel mese di maggio è istituito un Comitato Esecutivo, presieduto dall'avvocato Raffaello Torricelli, che ha il compito principale di reperire le risorse finanziarie. Presidente della mostra, posta sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat, è il sindaco di Firenze Pietro Bargellini, che firma gli inviti ad aderire al Comitato d'Onore, che raccoglierà un numero impressionante di personalità della politica, delle istituzioni, della cultura, dell'arte, della musica e dello spettacolo (da Giovanni Gronchi ad Aldo Moro, da Giulio Andreotti a Ugo La Malfa, da Michelangelo Antonioni a Vittorio Gassman, da Norberto Bobbio a Carlo Bo, da Giuseppe Ungaretti a

<sup>4</sup> Cfr. A. Gioli, *Raghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», 28, Pisa, 2010, pp. 143-177; G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Raghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Edizioni Fondazione Raghianti Studi sull'arte, Lucca 2019.

<sup>5</sup> Schema di bilancio preventivo, FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 2, f. 6.

<sup>6</sup> F. Raghianti, *Arte in Italia, 1915-1935, 1*, in «Raghianti & Collobi. Acta et noscenda permixta», 30 dicembre 2017, <http://raghianticollobi.blogspot.com/2017/12/arte-in-italia-1915-1935-1.html> (URL consultato in data 4 gennaio 2020).

<sup>7</sup> Il Comitato Nazionale di Consulenza era formato da Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Carlo Belli, Fortunato Bellonzi, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Silvio Branzi, Leonardo Borgese, Palma Bucarelli, Giovanni Carandente, Luigi Carluccio, Raffaele Carrieri, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Antonio Del Guercio, Libero De Libero, Gian Alberto Dell'Acqua, Angelo Dragone, Dario Durbè, Italo Faldi, Ennio Francia, Alfonso Gatto, Virgilio Guzzi, Licisco Magagnato, Corrado Maltese, Franco Mancini, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol, Rodolfo Pallucchini, Guido Perocco, Agnoldomenico Pica, Attilio Podestà, Mario Rivosecchi, Franco Russoli, Alberto Sartoris, Antonello Trombadori, Marco Valsecchi, Marcello Venturoli, Giulia Veronesi, Vittorio Viale e Gino Visentini.

Leonardo Sciascia, da Gio Ponti a Gino Pollini, da Massimo Mila a Luigi Dallapiccola, da Gillo Dorfles a Luciano Caramel), i cui nomi si possono leggere nelle pagine iniziali, non numerate, del catalogo.<sup>8</sup> Nino Lo Vullo, già ricordato sopra, è il responsabile della segreteria generale organizzativa, che coordina il lavoro relativo al trasporto e all'assicurazione delle opere e all'allestimento e alla promozione della mostra; l'ufficio-stampa è invece gestito da Franco Nencini, Venturino Lucchesi e Massimo Di Volo.

L'inaugurazione era dapprima prevista il 18 settembre (obiettivo ambizioso, forse un po' troppo); fu poi spostata al novembre del 1966, ma, visto quanto accaduto a seguito della tragica alluvione del 4 di quel mese, fu sospesa. Più di trecento opere erano già arrivate a Palazzo Strozzi,<sup>9</sup> e non subirono danni, ma i locali della Strozzi non poterono più essere utilizzati. È bene rammentare che il disastro non investì soltanto Firenze, ma anche Venezia, che finì allagata sotto quella che è ricordata come l'acqua granda'. A titolo esemplificativo, una lettera dattiloscritta di Guido Perocco – direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro – del 14 novembre 1966, spedita a Ragghianti tramite raccomandata, ci offre un quadro della situazione, nei suoi risvolti legali, oltre che organizzativo-logistici, e negli aspetti conservativi legati allo stato delle opere:

Caro Professore,

so quanto Lei sta facendo in questi giorni per la rinascita di Firenze con un coraggio ed una fede che ci aiuta un po' tutti.

Lei sa già quanto è avvenuto a Ca' Pesaro mentre le opere già imballate stavano per partire per Firenze. Per fortuna ho potuto accorrere subito, disimballare tutto e fare in modo che i quadri avessero a subire i minori danni possibili. A Ca' Pesaro avevo n. 23 casse, di cui soltanto dodici sono state colpite dall'alta marea. Le accludo l'elenco delle casse con il loro numero relativo e con la specifica del contenuto. Delle opere contenute in questi [*sic*] dodici casse soltanto alcune hanno avuto qualche danno. Maggiormente colpite sono state le opere di proprietà della signora Maria Barbantini, (trattandosi di pitture su cartone) che è ricorsa in Tribunale. Tra le nostre opere risultano più colpite [*sic*] quelle di Gino Rossi e di Umberto Moggioni.

Il prof. Zampetti mi è stato di grande aiuto in questa circostanza e sono certo che gradirebbe una Sua lettera per il rinnovo del prestito.

Le suggerirei di far pervenire una lettera alla Ditta SATTIS (S. Marco, S. Moisè), corrispondente della Casa di Spedizione Ciolli di Firenze. La Ditta SATTIS riceve continuamente lettere di ricorso dei collezionisti e sarebbe opportuno che riallacciasse le fila della situazione per Suo incarico.

Le raccomando, infine, di insistere presso le Assicurazioni d'Italia perché agevolino il più possibile la cosa.

Mi è cara l'occasione per mandare a Lei e alla Sua gentile Signora il più cordiale saluto e augurio.

Guido Perocco [firma olografa]

Le raccomanderei l'urgenza di queste lettere. [aggiunta a mano dell'autore]<sup>10</sup>

Tra enormi difficoltà, ma con grande determinazione, il lavoro procede, e infine si riesce a fissare e a svolgere l'inaugurazione il 26 febbraio 1967, a nemmeno quattro mesi dal disastro: è il segno della volontà di Firenze di risorgere. Durante la cerimonia ufficiale, a Palazzo Vecchio, a tutti gli artisti viventi rappresentati in mostra è consegnata l'onorificenza municipale del Fiorino d'Oro.

<sup>8</sup> *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli, Firenze 1967, s.n.

<sup>9</sup> Ne abbiamo un elenco dettagliato, con tanto di valori assicurativi, FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 43, f. 1.

<sup>10</sup> FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 43, f. 7. Ragghianti scriverà a Maria Barbantini soltanto il 29 gennaio 1967, ricevendone risposta datata 1° febbraio 1967.

Nel periodo intercorso tra l'alluvione e l'apertura è davvero complicato seguire *in toto* le intricatissime vicende dell'organizzazione di questa colossale impresa. La Fondazione Ragghianti conserva una vasta messe di materiali documentari, recentemente riordinati, relativi alla preparazione e alla travagliata storia di *Arte moderna in Italia 1915-1935*: relazioni, schede di prestito, certificati assicurativi, elenchi, verbali e carte di amministrazione, corrispondenza con i proprietari di opere prestate, o talvolta negate per le più svariate ragioni, o proposte benché non richieste (e dunque non esposte), nonché lettere attraverso le quali erano sollecitate informazioni su artisti, sull'ubicazione di dipinti e sculture, e così via. I fascicoli relativi ai prestatori sono ben cinquecentocinquanta.

12 In riferimento al periodo intercorso tra il novembre del 1966 e il febbraio del 1967, in special modo, si può notare un frenetico susseguirsi di scambi di notizie, elenchi, certificati assicurativi (anche cumulativi) emessi o annullati. Opere attese non arrivarono, di alcune parve che si perdessero le tracce, altre che non erano state richieste furono consegnate a Palazzo Strozzi;<sup>11</sup> quindici subirono danni durante il trasporto o il periodo d'esposizione. Potrebbe sembrare una grande confusione. In parte lo fu. Bisogna però considerare che il momento era drammatico, la città e le sue strutture in ginocchio, che tutte le persone coinvolte lavorarono in condizioni proibitive, con una mole di incombenze quasi insostenibile, e che una mostra che, già di per sé, sarebbe stata di difficilissima gestione per la quantità smisurata di opere, per la novità dell'approccio (quell'archeologia del contemporaneo<sup>7</sup> ben rimarcata da alcuni)<sup>12</sup> e per il numero altissimo di artisti su cui raccogliere dati, informazioni e bibliografia, cadde in una congiuntura nella quale non sarebbero stati affatto implausibili il naufragare dell'intera iniziativa o un suo drastico ridimensionamento. Il che non avvenne in virtù, anzitutto, all'indomita volontà e alla tenacia ferrea di Ragghianti, che, se mi si concede la metafora, come un comandante dai nervi saldi e dallo smisurato carisma seppe mantenere dritta la barra di una grande nave non priva di falle, che era venuta a trovarsi nel mezzo di una terribile tempesta. A maggior ragione, perciò, pur non volendo scadere nell'agiografia, non ci si può esimere dall'affermare che furono veramente strumentali, ingiuste e ingenerosissime le critiche feroci che piovvero contro *Arte moderna in Italia 1915-1935* dai 'longhiani', soprattutto da Giovanni Previtali e Giuliano Briganti. In una lettera scritta nel novembre del 1967 a Raffaello Torricelli, è lo stesso Ragghianti a descrivere la maniera emergenziale in cui la mostra fu portata a compimento, anche per la mancata consegna, da parte di collezionisti impauriti, di opere già notificate e assicurate:

Da questa situazione, che ebbe per noi punte anche drammatiche, derivò la necessità, sempre nell'intento di realizzare la mostra a un livello degno, e di reale interesse per il pubblico, di procedere sovente alla sostituzione di opere, anche capolavori, che venivano a mancare malgrado le precedenti assicurazioni. [...] Purtroppo, com'è facilmente intuibile, gli spostamenti erano continui dovendosi procedere a richieste sostitutive, avere le risposte, acquisire o ricercare nuove opere. Verso l'apertura della mostra, quei collezionisti che già anteriormente al novembre 1966 avevano notificato il prestito di loro opere (e si trattava di opere non sostituibili o difficilmente sostituibili) ripresero fiducia ed inviarono le opere [...]. Alla vigilia della mostra le opere previste in circa 800 divennero oltre 1600, cioè il doppio. Procedetti allora, sotto la mia responsabilità, a una riduzione del numero delle opere da esporre operando le mo-

---

<sup>11</sup> Cfr. FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 43, f. 3 (contenente i certificati assicurativi delle opere assicurate in data 17 marzo 1967 e l'elenco delle opere assicurate ma non pervenute) e f. 4 (certificati assicurativi da annullare, perché riferiti a opere non pervenute, oppure emessi erroneamente).

<sup>12</sup> Carlo Sisi ha scritto, con ammirevole lucidità, che fu un'«occasione irripetibile per ridisegnare le vicende figurative della prima metà del Novecento secondo una concezione paritaria dell'agire artistico opposta agli allora vigenti principi della critica» (C. Sisi, *Ragghianti e gli artisti. Qualche nota e un'antologia*, in «Luk», 16 [21], 2010, atti del convegno *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensiero e azione* cit., p. 89).

difiche opportune ma trovandomi nella situazione di dover registrare almeno nel catalogo anche opere non esposte che provenivano dalle successive ricerche avvenute durante la crisi.<sup>13</sup>

Peraltro, nella sua *Presentazione* posta in apertura del catalogo, Ragghianti ammette onestamente che, dal punto di vista storico-critico, essendo «sortita da un ripensamento e da una revisione, questa mostra è sperimentale», e quindi «non pretende in nessun modo di aver chiuso, ma anzi di avere aperto un processo di conoscenza e di esperienza».<sup>14</sup> Certamente, prosegue, «si sono fatti errori», ma, lungi da ogni tentazione di dare una sistemazione alla magmatica materia affrontata, la «prima recapitolazione problematica» compiuta «si offre come terreno, si spera fertile, di ripensamento disinteressato»,<sup>15</sup> contro ogni ideologismo e commistioni tra valutazioni estetiche e giudizio politico.

I resoconti menzionati dalla storiografia parlano, a proposito della mostra, di un totale di due-milacentootto opere e di duecentoquaranta artisti rappresentati.<sup>16</sup> Si tratta di dati basati su ciò che è riportato nel catalogo, che non uscì in tempo per l'inaugurazione, ma che fu stampato a Cremona nell'aprile del 1967. Tuttavia, è bene dirlo subito, questa pubblicazione dell'editore Marchi e Bertolli non rispecchia ciò che effettivamente era esposto a Palazzo Strozzi; non certo per cattiva volontà o per dolo, quanto, appunto, per le condizioni proibitive nelle quali si erano svolti gli ultimi mesi di organizzazione. Non esiste – o, almeno, non è stato ancora ritrovato – un documento contenente l'elenco definitivo delle opere davvero presenti. Enumeriamo le testimonianze 'tipografiche' di cui disponiamo, essendo – soprattutto la prima e la terza – assai poco note:

- le *Bozze di stampa dei testi critici inclusi nel catalogo della Mostra "Arte Moderna in Italia 1915-1935"*,: una pubblicazione non editoriale, senza paginazione. Come recita quanto riportato sulla copertina, «la presente raccolta è incompleta e per gran parte non corretta. L'ordine degli Artisti non rispecchia quello che sarà adottato nel catalogo», e si tratta di una «tiratura fuori commercio, ad uso del Comitato Organizzatore della Mostra», insomma di uno strumento di lavoro, per fare il punto della situazione e cercare di trarne le fila. In pratica, sono le schede degli artisti – centonovantacinque –, messi in ordine alfabetico, da Evangelina Alciati ad Alberto Ziveri, senza l'indicazione delle relative opere;
- un estratto del catalogo della mostra,<sup>17</sup> con la *Presentazione* di Ragghianti (impaginata in maniera leggermente differente rispetto alla versione definitiva dell'aprile successivo), un elenco dei pezzi esposti, non numerati ma suddivisi in dieci sezioni e, secondo la medesima partizione, una selezione di illustrazioni a colori (in totale centododici), prima della quale si leggono le seguenti quattro righe in corsivo: «*L'Organizzazione della Mostra deve far presente che, a seguito delle varie difficoltà connesse all'alluvione del Novembre scorso, alcune opere, pur se qui elencate, non sono state definitivamente confermate all'Esposizione. Si è comunque provveduto, nella maggior parte dei casi, alla loro sostituzione, che è tuttora in corso e quindi non sempre è segnalata nell'elenco che precede.*»<sup>18</sup> Questa pubblicazione fu edita da Marchi e Bertolli nel febbraio del 1967, dunque in occasione dell'inaugurazione, e consta di centoquarantaquattro pagine non numerate;

<sup>13</sup> FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 3, f. 7.

<sup>14</sup> C.L. Ragghianti, *Presentazione*, in *Arte moderna in Italia 1915-1935* cit., p. x.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Per esempio la stessa Massagli, *Firenze, 1967: la mostra Arte moderna in Italia 1915-1935* cit. e S. Massa, *Scheda 142. Arte moderna in Italia 1915-1935*, in S. Massa, E. Pontelli, a cura di, «*Mostre permanenti*». Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2018, p. 269.

<sup>17</sup> *Arte moderna in Italia 1915-1935. Estratto del catalogo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli editori, Firenze 1967.

<sup>18</sup> *Ibi*, [p. 55].

– un piccolo catalogo, intitolato *Arte moderna in Italia 1915-1935. Firenze - Palazzo Strozzi. Febbraio-Maggio 1967*, che consiste in un elenco di centosettantaquattro opere, esposte nella mostra, di cui Alinari poteva «fornire fotografie in bianco e nero nel formato normale diretto 20×25 cm. circa, ed eventualmente ingrandimenti in qualsiasi formato, nonché diapositive per proiezione». <sup>19</sup> Qui gli artisti sono trentuno (Luigi Bartolini, Massimo Campigli, Felice Carena, Carlo Carrà, Giuseppe Capogrossi, Felice Casorati, Mario Cavaglieri, Arturo Checchi, Vincenzo Ciardo, Primo Conti, Giorgio de Chirico, Pericle Fazzini, Virgilio Guidi, Mario Mafai, Giacomo Manzù, Marino Marini, Daphne Maugham Casorati, Francesco Menzio, Giorgio Morandi, Plinio Nomellini, Enrico Paulucci, Guido Peyron, Fausto Pirandello, Antonietta Raphaël Mafai, Ottone Rosai, Gino Rossi, Bruno Saetti, Alberto Salietti, Pio Semeghini, Ardengo Soffici e Arturo Tosi); l'editore, nella penultima delle dodici pagine, ringrazia la «Direzione della Mostra» e «tutti gli Artisti e Proprietari delle opere esposte» che «hanno autorizzato ad eseguirne le fotografie e ad includerle nella collezione Alinari a disposizione di tutti i cultori ed amatori». <sup>20</sup>

14 Infine, appunto, c'è il grande catalogo 'ufficiale', pubblicato da Marchi e Bertolli, come si diceva, nel mese di aprile, stampato dalla Tipografica Cremona Nuova, dal quale risultano duecentoquaranta artisti e duemilacentootto opere.

Ulteriore documentazione è costituita da quanto conservato nell'archivio della Fondazione Ragghianti nella serie da cui stiamo citando: per esempio le bozze di schede di autori diversi, <sup>21</sup> o il comunicato-stampa con il resoconto dell'inaugurazione, <sup>22</sup> dove si parla di circa millecinquecento pezzi esposti, ai quali però si prevedeva di aggiungerne altri a mostra già aperta. Occorre arrivare alla conclusione che, pur allineando e incrociando meticolosamente tutte le informazioni a nostra disposizione, con tabelle, calcoli e confronti, è impossibile stabilire con precisione quante fossero le opere di *Arte moderna in Italia 1915-1935*, che si rivelò un autentico *work in progress* a configurazione variabile, non soltanto in fase preparatoria, ma anche lungo la sua durata da febbraio a maggio, per non dire del continuo mutare degli elenchi per via di inserimenti e sostituzioni. A ciò si aggiunga la perdita di parte del materiale fotografico e delle testimonianze scritte del lavoro preliminare, distrutto dall'acqua nell'alluvione del 4 novembre 1966.

Le incongruenze, insomma, sono molte, né poteva essere che così. Ce n'è di spiegabili, ma non mancano i cambiamenti difficilmente ricostruibili nelle loro ragioni. Facciamo alcuni esempi dell'uno e dell'altro caso. Il nome di Alberto Magnelli compare soltanto nella versione definitiva del catalogo, dove gli è dedicata una pagina con quattro illustrazioni. Tuttavia nessuna sua opera era esposta, qui per espressa volontà dell'artista stesso, come scritto in un breve corsivo in calce alla scheda dedicatagli. <sup>23</sup> Nella pubblicazione finale dell'aprile del 1967 spariscono invece nomi che erano presenti, con tanto di testi, nelle *Bozze di stampa* «ad uso del Comitato Organizzatore»: per Giuseppe Biasi <sup>24</sup> e Aroldo Bonzagni, <sup>25</sup> comunque documentati nel catalogo,

---

<sup>19</sup> *Arte moderna in Italia 1915-1935. Firenze - Palazzo Strozzi. Febbraio-Maggio 1967*, Elli Alinari S.p.A. Istituto di Edizioni Artistiche, Firenze 1967, p. [2]. Va ricordata anche la raccolta di ottanta diapositive a colori con «i capolavori dell'arte italiana» presenti nella mostra raccolte in «elegante volume raccoglitrice di facile utilizzazione» (fig. 15).

<sup>20</sup> *Ibi*, p. [11].

<sup>21</sup> FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 5, f. 5.

<sup>22</sup> FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 44, f. 7.

<sup>23</sup> *Arte moderna in Italia 1915-1935* cit., p. 221.

<sup>24</sup> «Non è stato possibile, malgrado ricerche, reperire le opere più significative di G.B.; che quindi qui si cita e si esemplifica per memoria» (*ibi*, p. 4).

<sup>25</sup> «Di A.B. non è stato possibile reperire le opere meglio rappresentative della sua attività; qui si illustra per memoria il Tram di Monza del 1914» (*ibi*, p. 8).

l'esclusione dalla mostra è esplicitata, dovuta all'impossibilità di trovare pezzi significativi; per Duilio Cambellotti, Farfa, Aldo e Gino Galli, Giandante X, Giovanni Emilio Malerba, Antonio Marasco, Nella Marchesini, Giovanni Prini, Guglielmo Sansoni, Carlo Socrate, Giovanni Tizzano e Luigi Trifoglio si tratta, al contrario, di una 'sparizione' completa e non motivata (che dispiace, soprattutto per alcuni di loro).

Sarebbe stucchevole proseguire nell'enumerazione degli artisti che entrarono e uscirono via via dall'elenco dei presenti nelle sale di Palazzo Strozzi. Si voleva soltanto sottolineare quanto sia infondato offrire come certi dati e numeri relativi alle opere che furono effettivamente esposte nella mostra. È onesto ammetterlo ed esserne consapevoli. Piuttosto, si può chiudere con una constatazione su cui è utile riflettere: dei duemilacentootto lavori citati nel catalogo, quelli provenienti da musei e istituzioni sono centottantacinque, ossia meno del nove per cento.<sup>26</sup> Ciò è dovuto anzitutto a un'ancora stentata storicizzazione del primo Novecento italiano, ed è una delle prova dell'opportunità e tempestività dell'iniziativa ragghiantiana; del resto, va detto che già all'epoca era più semplice e meno costoso ottenere prestiti dai privati.

Nonostante la sua tribolattissima preparazione, *Arte moderna in Italia 1915-1935* fu un successo straordinario, che ebbe anche un risvolto mercantile non secondario. Non c'è nulla di cui scandalizzarsi o stupirsi. È molto interessante il fatto che, su suggerimento dello stesso Ragghianti, in contemporanea con l'apertura della mostra fosse stato attivato un Ufficio Vendite, simile, del resto, a quelli operanti per la Biennale di Venezia e per la Quadriennale di Roma, la cui direzione fu affidata a un uomo che godeva della fiducia dello studioso lucchese, il gallerista di Milano Ettore Gian Ferrari, presidente della Federazione Italiana Mercanti d'Arte, il quale predispose una lettera su carta intestata («ARTE MODERNA IN ITALIA / 1915 - 1935 / Mostra in Palazzo Strozzi - Firenze / Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica / 26 Febbraio - 28 Maggio 1967 / La Segreteria Generale»), datata 7 marzo 1967, da inviare a tutti i prestatori, per assecondare, ove se ne presentasse l'occasione, la compravendita di opere tra gli artisti stessi, gli eredi e i collezionisti:

Egregio Signore,

non Le sarà sfuggito che la nostra mostra sta ottenendo un lusinghiero successo, documentato dalla stampa più qualificata e confermato dall'affluenza del pubblico.

L'interesse dei visitatori per le opere esposte è notevole; e siccome una gran parte di questo materiale proviene direttamente dagli artisti o dai loro congiunti, è sembrato opportuno organizzare un Ufficio Vendite che possa accogliere, e possibilmente soddisfare, le richieste che pervengono numerose.

Siccome qualche volta anche i collezionisti alienano un dipinto per acquistarne un altro, ciò che d'altronde consente di raggiungere quella selezione che distingue le più importanti raccolte, non si è creduto sconveniente il mettere l'Ufficio Vendite a disposizione di tutti gli espositori, siano essi artisti o prestatori.

Pertanto mi rivolgo anche alla Sua cortesia, pregandoLa di volermi eventualmente far sapere in via riservata quali opere sarebbe disposto a cedere e a quali condizioni.

Nella certezza di ricevere comunque un gradito riscontro, La ringrazio in anticipo e Le porgo i migliori saluti

IL DIRETTORE DELL'UFFICIO VENDITE  
(Ettore Gian Ferrari)<sup>27</sup>

Tra le carte conservate nell'archivio della Fondazione Ragghianti c'è un prezziario per le opere esposte di Giacomo Balla, Cesare Breveglieri, Corrado Cagli, Massimo Campigli, Giuseppe Capo-

<sup>26</sup> È curioso notare che la definizione della provenienza delle opere di proprietà di Gianni Mattioli era «Raccolta privata italiana», e non «collezione privata»: una distinzione sottile ma significativa.

<sup>27</sup> FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 46, f. 4.

grossi, Giuseppe Cesetti, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Emilio Gola, Renato Guttuso, Moses Levy, Osvaldo Licini, Ottone Rosai, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Armando Spadini e Mario Tozzi.<sup>28</sup> Gian Ferrari, vantando, a pochi giorni dall'inaugurazione, il successo della mostra, non esagerava affatto. Il bilancio finale fu straordinario: una rassegna-stampa<sup>29</sup> e un'eco vastissime e internazionali, una campagna pubblicitaria capillare, strategie di *marketing* all'avanguardia per quegli anni in Italia, e un risultato, in termini di pubblico, di 78.050 ingressi totali.<sup>30</sup> Naturalmente, come si sa, ciò non costituisce una conferma della qualità della mostra, appurabile per altre vie, ma può spiegare alcune delle aspre critiche che essa suscitò, determinate forse anche dall'umano sentimento dell'invidia.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Una selezione è riportata nella già ricordata scheda sulla mostra redatta da Silvia Massa nel volume a cura di Massa, Pontelli, «*Mostre permanenti*». Carlo Ludovico Ragghianti in *un secolo di esposizioni* cit., p. 268.

<sup>30</sup> Tabella, non datata, con il conteggio dei visitatori e degli ingressi, FR, ACLR, *Arte moderna in Italia 1915-1935*, b. 2, f. 6.

Mattia Patti

## Un coro discorde di opinioni. Fortuna critica della mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*

A fronte del colossale sforzo organizzativo che l'immensa rassegna ordinata da Carlo Ludovico Ragghianti a Palazzo Strozzi richiese, un'altrettanto colossale e vivace discussione si accese sulla stampa. Per occhi, come quelli odierni, abituati a cogliere soltanto tenui accenti in mezzo a un'informe, fluida e ridondante messe di campagne di comunicazione, che hanno nel comunicato stampa la matrice di innumerevoli ciclostile che rimbalzano su social, siti web e – raramente – sui giornali, il ricco e lunghissimo dibattito nato attorno alla mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935* può risultare sorprendente, se non addirittura inspiegabile. Eppure si era all'inizio del 1967: Firenze era stata travolta dall'onda d'Arno pochi mesi prima e l'eco dei danni, degli aiuti, delle operazioni di recupero era ancora, sulla stampa, fortissima; la situazione politica italiana, a pochi passi ormai dai moti del 1968, si andava pian piano accendendo, così come – d'altro canto – fronti di scontro e aspri problemi caratterizzavano tutta quanta la scena internazionale. In campo artistico, in particolare, erano ormai in pieno fermento le nuove avanguardie: esplosa la Minimal Art a New York nella primavera del 1966, si attendeva imminente la nascita ufficiale dell'Arte Povera, che da tempo covava tra ricerche e mostre di giovani artisti italiani.

Sulle pagine culturali di quotidiani e riviste le penne correvano veloci, antenne attentissime a seguire giorno dopo giorno i fatti nuovi, a discuterli con passione. Le terze pagine erano spazi di vera e propria militanza e, così, la grande mostra di Ragghianti fu facilmente intercettata e travolta da un turbine di opinioni e commenti. I toni, come vedremo, furono talora molto accesi, quasi violenti; le posizioni critiche, diversissime le une dalle altre, anche se molte delle voci più autorevoli calcarono la mano sulle criticità della rassegna.

Elencare le recensioni che della mostra uscirono è impresa dura e forse inutile, poiché – a causa dell'ampissimo respiro del progetto espositivo – non solo i maggiori giornali nazionali, non solo le principali riviste di carattere culturale o specificatamente artistico, ma anche innumerevoli testate locali inviarono un proprio corrispondente a Palazzo Strozzi o, comunque, pubblicarono una nota su *Arte moderna in Italia 1915-1935*. Centinaia di articoli documentano insomma, in alcuni giganteschi quaderni conservati nell'archivio della Fondazione Ragghianti di Lucca, i frutti raccolti da «L'eco della stampa» tra l'autunno del 1966 e il mese di giugno del 1967.

Un dato importante deve comunque essere sottolineato, prima di avventurarsi nell'esplorazione dei commenti: la più parte delle recensioni uscì senza poter contare sul catalogo della mostra, che a un mese dall'inaugurazione non era stato ancora stampato. Oltre a contenere il lungo saggio introduttivo firmato da Ragghianti, il catalogo accoglie le numerose schede monografiche firmate dai molti collaboratori, schede che contribuiscono, pur nella loro brevità, a delineare collegamenti tra artisti, a mettere a fuoco i problemi che gli ideatori della mostra si erano prefissati come obiettivi. È il caso, a mero titolo d'esempio, del ripetuto riferirsi alla cultura secessionista che si trova in diverse

schede firmate da Ragghianti: un elemento, questo, che aveva evidentemente guidato la scelta di alcuni artisti in mostra, distribuiti soprattutto nella prima parte del percorso.<sup>1</sup> L'indisponibilità del catalogo, lamentata da molti recensori, affaticò senz'altro l'interpretazione della mostra, contribuendo, in qualche misura, a indurire i toni del dibattito che presto si scatenò sui giornali.

La stampa – a dire il vero – aveva iniziato a seguire con attenzione l'impresa fiorentina di Ragghianti già molto tempo prima dell'inaugurazione: la mostra, come noto, avrebbe dovuto aprirsi nei primi giorni del novembre 1966, ma l'alluvione bruscamente aveva interrotto ogni preparativo. Dopo il disastro, il progetto, invece di naufragare, fu da subito ripreso, e così sui giornali rapidamente si andò organizzando una massiccia campagna pubblicitaria, tesa a sottolineare il valore di riscatto, di improvvisa ed energica rinascita della cultura artistica nella Firenze post alluvione. Lo dimostrano le forti espressioni contenute in alcuni titoli e occhielli: «I miracoli di Firenze»,<sup>2</sup> «La risposta della città all'offesa dell'alluvione»,<sup>3</sup> «Splendide isole d'arte in un'alluvione»<sup>4</sup> ovvero, ancora, «Vent'anni d'arte cancellano i segni dell'alluvione».<sup>5</sup> Altro motivo ricorrente nei titoli e, spesso, anche negli articoli pubblicati già prima dell'apertura fu quello dei numeri della mostra, incredibili: oltre 1600 opere esposte e valori assicurativi altissimi (circa dodici miliardi di lire). Sorprendente, a dire il vero, fu anche il numero di collaboratori che avevano aiutato Ragghianti durante la fase preparatoria. La collegialità e la complessità del lavoro furono sottolineate d'altro canto da Ragghianti stesso, che in diverse occasioni si confrontò con la stampa: «Vorrei che fosse chiaro, e non tanto per una ragione di debita delicatezza, quanto perché risponde a verità, che la composizione della mostra, concepita e attuata appunto come una revisione criticamente controllata, non è dovuta a me personalmente e unicamente [...]. Sin da gennaio, e sino al giugno 1966, ha operato attivamente e assiduamente una commissione nazionale di studiosi e di critici, composta di oltre quaranta membri».<sup>6</sup>

18

Tra gli aspetti organizzativi che più spesso furono evidenziati è l'appartenenza di *Arte moderna in Italia 1915-1935* a un progetto più vasto, tripartito, che si sarebbe completato con le rassegne dedicate al periodo 1895-1915 e al 1935-1955. L'arco cronologico individuato fin nel titolo della rassegna è però problema anzi tutto critico e, infatti, diventò da subito oggetto di discussione. È forse proprio da qui che occorre partire: a essere contestati da molti recensori furono sia il termine iniziale che quello finale della mostra. Il 1915 venne ritenuto da molti anno assai poco significativo, coincidente soltanto con l'inizio della Prima guerra mondiale per l'Italia. Roberto Tassi, sulle pagine di «Paragone», si espresse in modo molto chiaro: «l'obbligo primo di una mostra che intenda illustrare un tratto di storia artistica, per poter avere una interna coerenza e pretendere alla storicità, è la chiarezza e l'assoluta specificazione dei suoi termini cronologici; poiché non si dà storia senza svolgimento nel tempo, senza anzi la formazione di una struttura nel tempo. Ma ciò che manca alla mostra *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, aperta da febbraio a maggio in Palazzo Strozzi, è proprio e anzitutto questa sicurezza dei suoi termini, di cui non si intende, a mostra faticosamente visitata, la

---

<sup>1</sup> Ai possibili collegamenti dell'arte italiana di primo Novecento con la cultura secessionista, problema tuttora poco esplorato, il critico lucchese avrebbe fatto poi più ampio riferimento in altri successivi contributi, fra cui il saggio *Bologna cruciale 1914*, pubblicato poco tempo dopo la chiusura della mostra.

<sup>2</sup> L. Borgese, *Vent'anni d'arte italiana esposti a Palazzo Strozzi*, in «Corriere della Sera», 2 marzo 1967.

<sup>3</sup> A. Dragone, *In una mostra a Firenze vent'anni d'arte moderna*, in «Stampa Sera», 25-26 febbraio 1967.

<sup>4</sup> L. Carluccio, *Una «alluvione» di pittura segna la rinascita di Firenze*, in «Gazzetta del Popolo», 26 febbraio 1967.

<sup>5</sup> M. Valsecchi, *Venti anni d'arte cancellano i segni dell'alluvione*, in «Il Tempo», 21 marzo 1967.

<sup>6</sup> C.L. Ragghianti, *Lettere al direttore. Un chiarimento di Ragghianti*, in «La Fiera Letteraria», 30 marzo 1967. Ragghianti fa qui riferimento ai membri del Comitato Nazionale di Consulenza, composto effettivamente da quarantuno membri, secondo quanto indicato nel colophon del catalogo (vedi *Arte moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio – 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli, Firenze 1967, senza indicazione di pagina).

scelta. Né si hanno maggiori illuminazioni dalla *Presentazione* di Ragghianti [...]. Sembra arbitraria la scelta del 1915, anno in cui non si vede nessun grande episodio che possa caratterizzarlo se non l'inizio per l'Italia della Guerra, cioè di un avvenimento che avrebbe, per molto tempo, resa impossibile, o almeno ridotta al minimo, qualsiasi attività artistica. Forse si voleva fissare come punto di partenza la fine del futurismo. Ma perché la fine? E non piuttosto il principio, quando comincia davvero qualcosa di nuovo per l'arte italiana?».<sup>7</sup>

La voce di Tassi fa parte di un nutrito, per quanto eterogeneo gruppo di critici che lessero la linea di partenza della rassegna come una vera e propria «mutilazione», termine usato insistentemente da Duilio Morosini a Vito Apuleo. Vittima principale di tale inquadramento cronologico fu il Futurismo, che agli occhi di molti avrebbe meritato di inaugurare il percorso dell'esposizione. Contraddittorio apparve, ad alcuni, aver comunque inserito Boccioni, che del primo Futurismo era stato protagonista e che sarebbe morto soltanto nel 1916. Guido Giuffrè, fra tutti, sottolineò con forza questa incongruenza: «Un errore, a mio avviso, è stato l'includere Boccioni. Aver posto il 1915 come data di inizio della mostra significava lasciar fuori dell'indagine il futurismo vero e proprio, e sicuramente il suo massimo rappresentante, il quale in quell'anno era già nella fase di crisi e di nuova ricerca, di pausa comunque, dalla quale la morte gli impedì d'uscire. Se poi si voleva che, a reggere tanto futurismo di secondo piano (ma con piacere ho visto delle opere di Baccio Maria Bacci o, ancor più, di Mario Nannini, sottratto troppo presto ad un lavoro di sicuro avvenire), fosse presente proprio Boccioni, allora per lui a maggior ragione si doveva operare quella forzatura dei limiti cronologici della rassegna – compiuta in innumerevoli altri casi senza alcun motivo – e partire dalle opere del '13, che sono i suoi raggiungimenti forse maggiori».<sup>8</sup>

19

L'anno finale della mostra fu tuttavia oggetto di contestazioni più severe: «Ancor più arbitraria», scrive sempre Tassi su «Paragone», «risulta la scelta dell'anno terminale; non si può capire che cosa indichi il 1935. È l'anno della II Quadriennale, ed effettivamente solo in quel contesto si vide un'altrettanto caotica e spesso mediocre adunata di opere; quella mostra era però organizzata da Cipriano Efisio Oppo e non si proclamava 'storica'. Ma i vari movimenti di reazione al 'Novecento', che determinano un nuovo corso nell'arte italiana contemporanea, sono sorti tutti intorno al '30, e sezionarli al '35 vuol dire rendere poco comprensibile il loro significato e soprattutto il rapporto tra l'uno e l'altro, che si può cogliere solo a una certa distanza».<sup>9</sup>

Il nodo centrale di questa seconda «mutilazione» era legato proprio all'esclusione, di fatto, delle prove maggiori dei movimenti di reazione alla cultura novecentista. Duilio Morosini, che di Corrente era stato uno dei promotori, impugnò con forza questo argomento, scrivendone su «Paese Sera» pochi giorni dopo l'inaugurazione della mostra: «Si tratta di una 'mutilazione' della storia, civile e culturale da cui è scaturito tutto un ciclo della nostra arte. Di una mutilazione che, dunque, non lede solo i pittori o scultori, allora più giovani, ma anche tutti quelli di cui ho citato più su le sale, i quali hanno avuto un loro, particolare, drammatico momento di espressione proprio nel cuore degli avvenimenti storici che precedono la Seconda guerra mondiale. Perché non si è pensato ad una antologia, che, partendo dal 1910 andasse almeno sino al '40? Tra i vari interrogativi che pone la grande mostra fiorentina, questo è certamente il maggiore».<sup>10</sup> A pagarne le conseguenze, precisa Morosini, erano soprattutto artisti come Renato Guttuso, «che non può figurare – ovviamente – con le sue maggiori opere fra il '38 ed il '40 (*La fuga dall'Etna*, *la Crocifissione*, *Le ragazze di Palermo*, ecc.)».<sup>11</sup>

<sup>7</sup> R. Tassi, *Arte italiana a Firenze*, in «Paragone», maggio 1967.

<sup>8</sup> G. Giuffrè, *Difetti a parte vederla è utile*, in «L'Avvenire d'Italia», 6 aprile 1967.

<sup>9</sup> Tassi, *Arte italiana* cit.

<sup>10</sup> D. Morosini, *Visita alla grande Mostra fiorentina dell'arte italiana fra il 1915 e il 1935*, in «Paese Sera», 4 marzo 1967.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Antonio Del Guercio, su «Rinascita», espresse un'opinione pressoché identica: «C'è da dubitare forte [...] che il 1935 sia effettivamente discriminante, poiché nella maggior parte dei casi delle generazioni dette anti-novecentesche quella data ne tronca il discorso sin dal primo avviamento, e non consente di misurare validamente quelli che furono i nuclei culturali, espressivi e morali del loro situarsi di fronte al contesto rispetto al quale presero autonoma coscienza dei fatti e dei problemi. Penso che si sarebbe dovuto andare alla data del 1945, poiché sino a quel momento – in linea generale – il corso di quelle nuove generazioni si sviluppa lungo linee che solo nel dopoguerra prenderanno a disporsi diversamente». <sup>12</sup> Il 1945 sarebbe stato il termine giusto anche per Garibaldo Marussi: «Il periodo presentato avrebbe dovuto essere contenuto nei limiti 1915-1943 o '45, fino al momento in cui è avvenuta l'altra grande frattura, con la riscoperta dell'arte europea, con gli scambi, gli influssi, gli apporti piccoli e grandi e le svolte di un'arte che da noi fino all'immediato dopoguerra aveva risvolti provinciali, contrazioni, introflessioni, rimuginamenti di un recente passato italiano ed europeo». <sup>13</sup> Una delle conseguenze di questa 'balorda' scelta, per Marussi, è che Corrente sarebbe finita, con la successiva mostra dedicata agli anni 1935-1955, per sembrare un fatto in ritardissimo sulle avanguardie, anziché costituire la più vivida risposta alle ombre gravi che il regime fascista, verso la fine del suo lungo corso, aveva definitivamente fatto calare sul nostro paese.

Il taglio conclusivo della mostra fu accolto positivamente soltanto da Luigi Lambertini, su «L'Avvenire d'Italia» («resta invece valida la scelta del 1935 come anno di chiusura poiché, se si fosse scesi fino al 1940, si avrebbe per forza di cose costretto quella generazione, quanto mai valida e vitale, che prese l'avvio nel quinquennio precedente all'entrata in guerra dell'Italia a presentarsi in maniera insufficiente») <sup>14</sup> e da Ranieri Varese, autore di uno dei più entusiastici interventi sulla mostra. Ma è necessario sottolineare che Varese fu anche tra i più vicini collaboratori di Ragghianti nell'organizzazione della rassegna fiorentina e non può essere considerato, pertanto, osservatore imparziale.

I contrasti più aspri tuttavia si scatenarono sulla valutazione complessiva della mostra: da un lato sulle scelte compiute nell'articolazione del percorso, da un altro sulle scelte di metodo compiute da Ragghianti. L'altissimo numero di opere esposte e, insieme, l'ampiezza del territorio esaminato ovviamente sembrarono agli occhi dei più causa di confusione o debolezza, ma le posizioni si differenziarono poi molto. Vi fu chi, come Franco Nencini che scrisse subito dopo la vernice una recensione per il «Carlino Sera», esaltò con entusiasmo la capillare ricognizione compiuta in una miriade di raccolte private: «il comitato della mostra», osserva Nencini, «ha effettuato per oltre un anno una sorta di vera e propria "ricerca dell'arte perduta". Hanno parlato con decine e decine di collezionisti noti e meno noti, sempre sul filo della ricerca diretta: si trattava di portare alla luce opere sparite dall'attenzione, dimenticate o nascoste o scarsamente valorizzate. Un materiale enorme e disperso. Sembra strano che per opere create trenta o quarant'anni fa si debba svolgere una ricerca quasi di tipo archeologico, ma così in effetti è stato». <sup>15</sup>

Da più parti si elogiò l'aver superato le strette catene di raggruppamenti e movimenti, entro cui la modernità è incasellata troppo facilmente. Ennio Francia su «L'Osservatore Romano» scrisse un giudizio piuttosto positivo sul complesso della mostra: «N'è venuto fuori un quadro storico, in quanto esso non è mitologico, secondo le mitologie dei teoreti della storia dell'arte le quali, feconde anche tra il '15 e il '35 (le mitologie del futurismo, del postcubismo, del novecentismo, del dadaismo, del tonalismo), qui sono state travolte, obliterate e annullate per sempre. È la rivincita che si prendono

<sup>12</sup> A. Del Guercio, *Pittura tra il '15 e il '35*, in «Rinascita», 3 marzo 1967.

<sup>13</sup> G. Marussi, *Morti e vivi a Firenze*, in «Le Arti», aprile 1967.

<sup>14</sup> L. Lambertini, *L'utilità di distinguere*, in «L'Avvenire d'Italia», 4 marzo 1967.

<sup>15</sup> F. Nencini, *Oltre duemila persone in poche ore alla 'Mostra d'arte moderna in Italia'*, in «Carlino Sera», 27 febbraio 1967.

gli artisti quando rimandano in archivio teorizzatori e mistificatori, per presentarsi da soli alla ribalta, quando cioè dimostrano di esser loro la storia e spazzano via la cronaca. Una lezione, e non ultima, della rassegna».<sup>16</sup>

Da questo punto di vista lesse la rassegna fiorentina anche Virgilio Guzzi, su «Il Tempo»:<sup>17</sup> «Finalmente qualcosa di nuovo è sottoposto all'esame degli studiosi e degli artisti: dopo anni di progressismo eversore, di internazionalismo preconcepito ed indiscriminato, di negazioni d'ogni coscienza di continuità storica». Guzzi cercò di contrapporre la posizione di Ragghianti al panorama critico attuale, a suo dire tendenzioso nel far leva su categorie, poetiche, movimenti: «il discorso fitto di Ragghianti arriva – è chiaro – come una tempestivamente ripetuta lezione idealistica; e il gran corale della sua esposizione è la viva testimonianza di quelle enunciate verità. Ma certa critica 'fluviale' dell'attualità ha pochi scrupoli storici. Scivola sui binari delle poetiche (quante volte l'abbiamo scritto?) e presume così di fare la storia». Guzzi inoltre, come altri autori di commenti positivi, evidenziò anche la dimensione europea di molte esperienze maturate in Italia fra le due guerre: «Si è molto fatto, dopo il Futurismo, in Italia; e questa mostra ha il merito di allineare testi talvolta commoventi, perché al di fuori del luogo comune e posti a riscontri spesso inaspettati [...]. Noi vediamo un assieme di poetiche e di temperamenti per nulla esterni al cerchio della cultura europea [...]. Piuttosto», conclude Guzzi, «c'è da chiedersi se non ci sia oggi una forma di provincialismo peggiore di quello che marginalmente afflisse l'arte del ventennio: e cioè il provincialismo dell'allineamento alle avanguardie internazionali».

21

Sono comunque rari i giudizi totalmente positivi, quale è quello di Virgilio Guzzi. Tra questi è senz'altro il commento di Umberto Baldini, pubblicato su «La Nazione» in un articolo dal titolo eloquente: *Stagione splendida*.<sup>18</sup> In molti casi gli aspetti positivi della mostra prevalsero su quelli negativi, sulle criticità. Ne dà prova Renzo Biasion, che sul settimanale «Oggi» dichiara: «La rassegna qui non è, a parere non solo nostro, priva di difetti. Però, diciamolo subito, ha un pregio grandissimo, che fa passare in seconda linea ogni difetto. Ed è quello di presentare al pubblico, e ai giovani, un periodo della nostra recente storia artistica che molti vorrebbero dimenticare, o declassare, e che è invece assai ricco e vivo; e di presentarli non appena coi soliti nomi e quadri visti e rivisti, ma nella sua complessità e vastità, con aggiunta di opere egregie, e di artisti recuperabili, e talvolta perfino rivoltanti non inferiori ai considerati maestri».<sup>19</sup>

Uno degli aspetti cruciali della mostra fiorentina, da un punto di vista metodologico, stava proprio nel porre l'attenzione prevalentemente sugli artisti, e non sui movimenti. Ed è proprio attorno alla scelta degli artisti, allo spazio loro riservato, che la critica espresse i giudizi più complessi e sfaccettati. La questione dei grandi e più famosi maestri non poneva significativi problemi, e l'alto numero di capolavori chiamati entro le sale di Palazzo Strozzi rese memorabili alcune sale monografiche. Luigi Carluccio, che per la «Gazzetta del Popolo» scrisse una tempestiva corrispondenza, le elencò con precisione: «Le posizioni acquisite si sa quali sono, e, per chi non lo sapesse, la mostra di Palazzo Strozzi torna a dirlo con l'allestimento di sale personali di ampio respiro: Morandi, Carrà, Casorati, Campigli, Rosai, Severini, De Pisis, De Chirico, Sironi, Arturo Martini, Giacomo Manzù e Marino Marini che pur sono ancora, in quegli anni, alle soglie della loro maturità espressiva. Sale fatte di capolavori noti e arcinoti, ma sovente anche di opere che da anni non tornavano in pubblico, o addirittura inedite [...]».<sup>20</sup>

Ma se non vi furono dubbi sulle presenze dei protagonisti celebrati, il confronto si accese intorno alle figure meno note, circa le possibili rivalutazioni. L'ampio spazio garantito ad artisti ancora poco

<sup>16</sup> E. Francia, *L'arte italiana contemporanea a Palazzo Strozzi*, in «L'Osservatore Romano», 4 marzo 1967.

<sup>17</sup> V. Guzzi, *Venti anni d'arte italiana*, in «Il Tempo», 8 marzo 1967.

<sup>18</sup> U. Baldini, *Stagione splendida*, in «La Nazione», 11 marzo 1967.

<sup>19</sup> R. Biasion, *Quattro lustri di pittura italiana*, in «Oggi», 30 marzo 1967.

<sup>20</sup> Carluccio, *Una «alluvione»* cit.

studiati, quale era Galileo Chini, destò da un lato riscontri favorevoli. Lo testimonia un divertente articolo di Giorgio Mascherpa, pubblicato su «Gente»: «Due ragazzi *beat* si fermarono stupiti davanti ai grandi pannelli di Galileo Chini che aprono la grande mostra di Palazzo Strozzi dedicata all'arte moderna in Italia e, dopo aver guardato le losanghe, i ghirigori geometrici e i fiori stilizzati che si intersecano, s'inseguono per metri e metri in quei dipinti, sbottarono: "Ma guarda, già nel 1914 si facevano anche in Italia i quadri astratti". Questa scena l'abbiamo colta noi ma, a stare ai custodi, è un fatto consueto, quasi giornaliero, sia nelle sale del "liberty" sia in altre sale di quell'enorme esposizione che sta riscuotendo un successo veramente inaspettato».<sup>21</sup>

Di contro il nome di Ubaldo Oppi fu oggetto di forti critiche. Valsecchi ne parlò in termini assai duri: «Oppi fu a Parigi negli anni eroici del secolo, è anzi intimo amico di Picasso, di Braque, di Severini; era, come si dice, sul filo della corrente. E tuttavia appare fermo, rispetto a Picasso, di almeno un decennio, ne rifà i modi 'azzurri' mentre lo spagnolo ha già esaurito le esperienze cubiste. Sarebbe come un giovane che rifacesse oggi le esperienze di Fautrier».<sup>22</sup> E di analogo tenore è la nota di Lorenza Trucchi su «Paese Sera»:<sup>23</sup> «Ma ci si domanderà a questo punto se c'è a Palazzo Strozzi qualche scoperta, qualche vera sorpresa. A mio avviso no; anche se fa piacere vedere riproposta l'intima poesia e la sicura eleganza del Marussig giovanile (un vero pittore allora), o il favoloso vigore espressionista del primo Ferrazzi, o il trepidante luminismo di Bocchi [...]. Ma d'altro canto, quel continuo incontrarsi, in ogni piano, con l'algido Ubaldo Oppi o con i troppi pittori toscani davvero minori, non è eccessivo?»

Contro l'eccessivo spazio garantito ad alcuni artisti toscani, segnatamente Primo Conti, si era scagliato duramente anche il già citato Del Guercio: «Se nella testa d'uno specialista tutto ancora può riordinarsi in qualche modo, non vedo bene cosa riusciranno qui a intendere i molti visitatori, di fronte a un materiale allestito secondo un principio per il quale Primo Conti ha più opere di Boccioni, Mario Tozzi più di Balla, ecc; e per il quale, soprattutto, i diversi livelli e le diverse situazioni culturali e storiche si snodano lungo segmenti espositivi indifferenziati, anonimi».<sup>24</sup>

Sulla rassegna di Palazzo Strozzi piovvero però anche terribili stroncature, che investirono la totalità del progetto e, soprattutto, l'impostazione metodologica di Ragghianti. La più feroce fu firmata da Giuliano Briganti sulle pagine de «L'Espresso», poco oltre la metà di marzo, quando ormai una fitta serie di commenti aveva già visto la luce: «Se ne è già detto abbastanza male di questa mostra fiorentina dedicata all'arte italiana dal 1915 al 1935», scrive Briganti, «di questa nuova triste alluvione sub specie di squallida pittura che, trascinando nel suo corso lutulento alcuni valori ormai stranoti insieme a pochissimi meno noti e pur qualche capolavoro, ha dilagato per le grigie sale di Palazzo Strozzi giungendo al livello del terzo piano; se ne è detto male un po' ovunque (tranne che su «La Nazione») e con buoni argomenti, ma non se ne è ancor detto, forse, tutto il male che merita. Perché il suo più grave difetto, che investe un'altrettanto grave responsabilità d'ordine culturale, non consiste tanto nella scelta dell'argomento che poteva, anzi doveva condurre ad un severo giudizio critico e storico, ad una verifica e, sia, anche ad una ricostruzione sostanziale dei movimenti e degli ambienti artistici che dal conchiudersi del futurismo sino all'inizio della polemica anti-novecentesca si avvicendarono in Italia, ma consiste piuttosto nel modo, non voglio nemmeno dire nel metodo, con cui l'argomento è stato affrontato. Un modo che per la presentazione confusa, per l'inaudito squilibrio di molte scelte numeriche delle opere dei singoli artisti, per alcune ingiustificate assenze, ingiustificate almeno nel confronto di tante inutili presenze, per gli arbitrari superamenti cronologici del tema prefisso ammissibili in qualche caso ma che in molti casi invece falsano il corso reale degli avvenimenti, per la totale mancanza

<sup>21</sup> G. Mascherpa, *Il re del Siam copri di tesori il fiorentino*, in «Gente», 29 marzo 1967.

<sup>22</sup> M. Valsecchi, *Splendide isole d'arte in un'alluvione*, in «Il Giorno», 26 febbraio 1967.

<sup>23</sup> L. Trucchi, «*Mitzzati* a Firenze maestri e discepoli», in «Momento Sera», 28 febbraio 1967.

<sup>24</sup> Del Guercio, *Pittura tra il '15* cit.

di spirito selettivo e, a mio vedere, anche per scarsa conoscenza dell'argomento, esclude sia il giudizio che la ricostruzione storica e approda solo alla più informe confusione».<sup>25</sup>

Briganti non lascia un attimo di pausa al lettore, ma lo assedia con critiche pesanti, attaccando in particolare l'idea di una «stagione splendida dell'arte italiana», professata in catalogo. Se splendida fu – egli sostiene – non fu certo per tutti gli autori rappresentati, per i bordi sfrangiati che caratterizzavano il percorso. In mostra regnava la confusione e la divisione in sezioni – secondo Briganti – non faceva che accrescere questo caos.

Una critica ancor più rigida uscì dalla penna di Filiberto Menna, che recensì la mostra per «Il Mattino». Menna impugnò dapprima le parole di Briganti, citandole alla lettera, poi si scagliò con forza contro l'opera di Ragghianti: «la rassegna fiorentina costituisce senza dubbio uno dei momenti più tristi della cultura artistica italiana di questo dopoguerra con la sua proposta neo-novecentesca, con la assunzione (assolutamente infondata) che il periodo dell'arte italiana tra le due guerre è stato un periodo di splendide fortune, tale da non scadere di fronte ai fatti artistici verificatisi in altri paesi durante gli stessi anni».<sup>26</sup>

Quella di Menna è una battaglia contro qualsiasi ipotesi di sdoganare la cultura novecentista, il ritorno all'ordine di cui era imbevuta larga parte della cultura artistica ufficiale 1915-1935: «l'arte italiana tra le due guerre si salva (se si salva) per pochi episodi singolari e per alcuni movimenti, quali l'astrattismo milanese, certi aspetti del secondo futurismo, la scuola romana che son proprio quelli che escono maggiormente sacrificati dalla mostra fiorentina, impostata ancora su una metodologia idealistica, ferma alla contemplazione di mitiche personalità avulse e indipendenti da poetiche, movimenti, problemi di linguaggio e simili. [...] Il fatto», conclude Menna, «è che le preferenze critiche degli organizzatori mostrano chiaramente il loro debito verso la cultura novecentesca accanto a una invincibile diffidenza nei confronti dei movimenti di avanguardia. La conseguenza è che, visitando le sale di Palazzo Strozzi, si ha la sensazione di sfogliare certi vecchi cataloghi di quadriennali o, peggio, sindacali, allestite dalla cultura ufficiale del passato regime, mostre in cui riuscivano a passare anche opere degne che finivano però con il trovarsi spaesate e come per caso in mezzo ad altre alluvioni di brutta pittura e brutta scultura».

Ed è ancora Roberto Tassi, in chiusura della sua già indicata stroncatura uscita su «Paragone», a sottoscrivere questa accusa, a condannare la linea tenuta da Ragghianti, che egli giudica deprecabile sia per l'ampio spazio lasciato alla parabola novecentista, sia – soprattutto – per il modo con cui la dimensione politica è tenuta in second'ordine: «Quando si legge nella citata *Presentazione* che in quel periodo esistevano "... forze morali che hanno reso il ventennio fascista tra i più ricchi della nostra storia" oppure che "la stessa imponenza del fenomeno artistico ricapitolato, la sua irrecusabile potenza come la sua complessità e diversità di voci autentiche potranno contribuire [...] all'assunzione dell'arte nel contesto storico in quanto fattore originario, originale di storia poetica, etica, intellettuale, tale che la sua considerazione può comportare una modifica anche notevole, come qui si vede, del giudizio storico avvalorato", si rimane tanto sconcertati da non riuscire più a capire quali siano gli scopi della mostra».<sup>27</sup>

La più estesa e articolata riflessione sulla mostra fiorentina, tuttavia, non è una vera e propria recensione, ma una lunga pagina di diario, scritta subito dopo aver visitato la rassegna da Marcello Venturoli.<sup>28</sup> Membro anch'egli del Comitato Nazionale di Consulenza, Venturoli attraversò i tre piani di Palazzo Strozzi da semplice visitatore, poiché il suo ruolo, come emerge chiaramente dal suo scritto, si era di fatto esaurito ben prima dell'allestimento. Con lucidità, Venturoli concentra su Rag-

<sup>25</sup> G. Briganti, *Buonanotte signor Fattori*, in «L'Espresso», 19 marzo 1967.

<sup>26</sup> F. Menna, *L'arte italiana a Palazzo Strozzi*, in «Il Mattino», 12 aprile 1967.

<sup>27</sup> Tassi, *Arte italiana* cit.

<sup>28</sup> M. Venturoli, *Firenze, marzo 1967*, in M. Venturoli, *Tutti gli uomini dell'arte*, Rizzoli, Milano 1968, pp. 42-58.

ghianti il proprio pensiero, sostenendo che la mostra «è prima di tutto il ritratto di uno storico dell'arte, Carlo Ludovico Ragghianti: un ritratto non abbellito, realistico, dalle molte ombre e sfumature, aggressivo e tuttavia pieno di amichevole pressappoco [...]. La mostra rispecchia in uno spaccato tutto quanto Ragghianti», prosegue Venturoli, «l'antischema, per esempio: aver cominciato scremandolo quasi tutto il futurismo, dal 1915, distaccando perciò anche i furori europei della 'scuola di Parigi' dai primi passi italiani di inserimento nelle avanguardie; un antischema che poi ingurgita, senza quella prima ineguagliabile e fondamentale spinta 'astratta' (il futurismo), tutti i quietismi della nostra provincia, tutti i languori post impressionisti della patria boria ed ignoranza; e mentre, lasciando da parte il futurismo, quasi vorrebbe passar oltre, calamitar la scelta verso il 'poi', la affossa nelle finenze naturalistiche, nella cafoneria tardo romantica di quei pittori che non seppero neppure essere novecentisti».<sup>29</sup>

24

Anche Venturoli, come Tassi, nutre dei sospetti circa l'impostazione ragghiantiana nei confronti del ventennio 1915-1935, dubita della possibilità di sostenere, entro questo giro di anni, «un movimento non represso, una circolazione attiva e spesso insofferente», per citare le parole del critico lucchese. Si oppone, Venturoli, al «discorso così euforico, addirittura apologetico» che Ragghianti formula in favore di un'epoca dominata indubabilmente dal novecentismo. «Tanto più all'interno di questa mostra, di questa scelta, che dimostra invece proprio tutto il contrario e cioè, che malgrado l'altezza di pochi ingegni e temperamenti, l'Italia artistica fra le due guerre fu carente, prima della lezione impressionista, e poi – dopo la meteora futurista dai più male appresa e messa subito in gran diffidenza – di quella delle avanguardie».<sup>30</sup>

Addentrando nel percorso della mostra, Venturoli riprende e mette a fuoco con precisione un discorso affrontato anche da altri critici: il grande limite di avere scelto la «saracinesca del 1935, a 'chiusura' dei movimenti antinovecenteschi in chiave realistica e in chiave astratta»;<sup>31</sup> insieme, l'aver tenuto fuori tutto il gruppo della generazione nuova della Scuola romana, al pari invero dei maestri come Scipione, che è stato «relegato nella più infame delle salette», osserva con sdegno Venturoli, mentre avrebbe dovuto «esser collocato al posto d'onore come un Morandi e come un Modigliani».

Il giudizio di Venturoli non si risolve tuttavia in una condanna: «Questa caotica e incredibile rassegna, dopo tutto, non è stata dipinta e scolpita da Ragghianti. La sua palude, i suoi alti e bassi, le sue smemorataggini di cultura sono di una parte dell'epoca presa in esame, e non soltanto, ovviamente, il frutto di uno straordinario 'tiro birbone'. E se è vero», egli prosegue, «che tracciando un disegno dell'arte nostra fra le due guerre così tortuoso e sovrapposto Ragghianti ha finito per uscire dalla storia (la via maestra delle cose e delle personalità, dei movimenti e del gusto che han contato qualcosa in Italia e nel mondo in quegli anni), nella storia ha coinvolto un mucchio di interessantissimo ciarpame, per la storia, appunto, della nostra incultura».<sup>32</sup>

Detto questo, Venturoli sente l'esigenza di registrare le reazioni dei visitatori dell'inaugurazione. Reazioni da cui egli, giustamente, intuisce che la mostra è riuscita a smuovere qualcosa di profondo, innescando riflessioni, sollecitando ricerche che avrebbero avuto importanti sviluppi: «Ed ora voglio tracciare il quadro delle discussioni, delle opinioni, delle ripulse, delle adesioni che artisti, critici e amatori d'arte han contribuito a mettere insieme nei giorni di 'vernice' della mostra; un coro così discorde, una interpretazione così varia e singolare da far concludere che la scelta sia stata comunque stimolante».<sup>33</sup> Da qui, dalla mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, sappiamo oggi bene che partirono in effetti numerosi studi, indagini che avrebbero radicalmente rinnovato il modo di studiare e interpretare l'arte italiana della prima metà del secolo.

<sup>29</sup> *Ibi*, p. 42.

<sup>30</sup> *Ibi*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 45.

<sup>32</sup> *Ibi*, p. 46.

<sup>33</sup> *Ibi*, p. 50.