

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066



Storia dell'arte e Accademie di Belle Arti Origini, sviluppi, prospettive

Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, Accademia di Belle Arti, 12-13 novembre 2025)

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE ETS
CONSETO UNIVERSITARIA

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

*La Storia dell'arte quale disciplina identitaria della cultura in Italia
e nell'ambito degli studi nel settore dell'alta formazione artistica:
la sua ridefinizione nei nuovi SAD del comparto AFAM*

23

Gerardo de Simone

*La Storia dell'arte come disciplina accademica.
Ragioni e propositi di un convegno*

45

Enrico Sartoni

*Le origini della didattica teorica della Storia dell'arte tra Giorgio Vasari
e Vincenzo Borghini nell'Accademia del Disegno*

61

Alexander Auf der Heyde

*«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»:
origini e sviluppi di una disciplina che disciplina*

69

François-René Martin

*La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire
de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)*

79

Rosa María Recio

*The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Sources and documents
of a pedagogical referent (1752-1967)*

91

Eduardo De Maio

*L'arte italiana fra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale
della Royal Academy di Londra*

105

Marco Ciampolini

*Gli insegnamenti teorici all'Accademia di Belle Arti di Carrara dall'origine
alla Restaurazione: docenti e materiale didattico*

125

Paolo Pastres

*Gli elogi annuali all'Accademia di Venezia dal 1808 al 1866:
una forma di Storia dell'arte, tra erudizione e celebrazione*

141

Cristina Frulli

*La Storia dell'arte all'Accademia di Firenze come storia educativa e civile:
una traccia negli anni postunitari e in Camillo Jacopo Cavallucci*

157

Francesca Lui

*«A lume aperto». Estetica, Storia dell'arte e prassi artistica a Bologna
tra due secoli. La figura del Segretario dall'Accademia Clementina
all'Accademia di Belle Arti*

171

Alberto Giorgio Cassani

*Dal Bello ideale al Vero (ideale?). La difficile conquista della Storia
nei "Discorsi parenetici" dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*

185

Federica De Rosa

*L'insegnamento storico-artistico nell'Accademia di Napoli.
Origini, pratiche e tracce materiali nella prima metà dell'Ottocento*

199

Roberto Sani

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti dall'Unità alla riforma Gentile del 1923*

219

Susanne Adina Meyer

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti (1923-1943)*

231

Nicoletta Leonardi

*Fotografia e Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera
nell'Ottocento: il caso di Giuseppe Mongeri*

243

Greta Plaitano

*Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive
per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

263

Edoardo Sala

«Parlare ad essi con linguaggio appropriato a pittori, a scultori, a decoratori». L'insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia di Brera: la docenza di Giulio Carotti (1902-1922)

275

Alessandro Botta

«Il professore [...] non deve essere il critico ma bensì lo storico dell'arte». Storia dell'arte all'Accademia Albertina, 1885-1900

291

Pietro Roccasacca

Notizie dei Professori di Storia dell'arte alle Belle arti di Roma reperibili nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma

309

Susanna Ragionieri

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle Biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

321

Francesco De Carolis

La Storia dell'arte e i corsi speciali istituiti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento all'Accademia di Belle Arti di Firenze

333

W. J. T. Mitchell

The Academy in a State of Siege: Pictures of an Institution

343

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

This essay examines how, in the postwar reconstruction of Italian contemporary art history at the 1948 and 1950 Venice Biennales, art historians such as Longhi, Venturi, Pallucchini and Ragghianti reshaped the exhibition's critical framework while simultaneously marginalising academy-trained artist-professors. Focusing on the Florentine case, it reconstructs the 1950 controversy sparked by the Biennale's decision to reduce invitations and abandon the practice of studio visits, which prompted a formal protest from the professors of the Accademia di Belle Arti di Firenze — including Colacicchi, Conti and Vagnetti — who denounced their treatment as demeaning to their standing as artists and teachers. Drawing on unpublished correspondence (notably the Longhi–Pallucchini exchange) and press reactions, the essay situates this episode within a broader shift that saw the Accademia's authority as an arbiter of contemporary art increasingly contested, and links it to the founding, that same year in Florence, of the Premio del Fiorino as an implicit institutional response.

Questo intervento non si occupa di didattica della storia dell'arte nelle accademie. Rovesciando la prospettiva ambisce a gettare una luce, o piuttosto a disegnare la forma dell'ombra che, all'indomani del secondo conflitto mondiale, lasciate momentaneamente le aule universitarie per misurarsi con la contemporaneità nella consapevolezza di un necessario legame antico-moderno¹, e tenendo come obiettivo la costruzione della storia dell'arte contemporanea italiana nell'allora più importante appuntamento internazionale -quello della Biennale veneziana-, alcuni storici dell'arte proiettano di fatto sull'istituzione accademia e sui suoi docenti artisti avviando una frattura che attraversa tutta la seconda parte del XX secolo e in parte arriva fino ad oggi².

Come tutti sanno, quella del 1948 è la prima biennale del dopoguerra, la prima dell'età libera dopo un'interruzione di sei anni cominciata nel 1944 con la fine del fascismo e con esso del segretariato ventennale (1928-1942) di Antonio Maraini (Roma, 1886 - Firenze, 1963), complessa figura di scultore (laureato in giurisprudenza), giornalista corrispondente, poi direttore della pagina artistica del quotidiano «La Tribuna» e collaboratore fra le altre di riviste quali «Domus» e «The Studio», intellettuale amico di Aldous Huxley e traduttore del testo sulla pura visibilità di Adolf Hildebrand, per lunghi anni vicino ad architetti come Gio Ponti, Marcello Piacentini, Tommaso Buzzzi³.

Dopo l'era Maraini, commissariata in attesa di un cambio di statuto⁴, la Biennale cambia volto. Il ruolo di Presidente è affidato a Giovanni Ponti, nominato Commissario straordinario; nella Commissione per le Arti Figurative, accanto a

cinque artisti -Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi, Pio Semeghini- nominati a discrezione e non scelti attraverso la rappresentanza del Sindacato Nazionale -questione che susciterà malcontenti-, trovano posto cinque teorici. Fra questi, oltre al critico d'arte Nino Barbantini (Ferrara, 1884 - 1952), già animatore dal 1907 delle mostre dei giovani di Cà Pesaro alla Bevilacqua la Masa (il che significa aver portato l'attenzione, fra gli altri, sui giovani Gino Rossi, Arturo Martini, Felice Casorati), si afferma la presenza di quattro storici dell'arte di generazioni diverse: i due più maturi, pressoché coetanei anche se su posizioni spesso antitetiche sono Lionello Venturi⁵ (Modena, 1885 - Roma, 1961) e Roberto Longhi (Alba, 1890 - Firenze, 1970); accanto a loro due quarantenni: Rodolfo Pallucchini (Milano, 1908 - Venezia, 1989), dal 1940 direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, già consigliere nella Biennale del 1942, e Carlo Ludovico Ragghianti (Lucca, 1910 - Firenze, 1987), fondatore dal 1935 della rivista «Critica d'arte», nel 1945 Sottosegretario alla Pubblica Istruzione del Governo Parri. A Pallucchini va il ruolo più impegnativo: quello di Segretario Generale, ricevuto, come ipotizza Maria Cristina Bandera, per due qualità che lo rendono preferibile a Ragghianti che pure si era candidato: il suo risiedere stabilmente a Venezia, e le innegabili, fondamentali doti di mediatore, utili per sedare i dissidi subito sorti fra Longhi e Venturi⁶.

L'ingresso degli storici dell'arte nella rassegna genera subito un primo risultato evidente, ovvero l'avvio di una sistemazione dei precedenti quattro decenni dell'arte italiana contemporanea, fatta attraverso una ripartizione per movimenti e figure. E, nonostante l'uso dichiarato da Pallucchini stesso, del criterio storico «l'unico -scrive nell'introduzione- scevro da ogni polemica»⁷, la scelta ricostruttiva appare subito improntata ad una finalità 'evoluzionistica', come Pallucchini stesso ammette nel prosieguo del discorso: «in modo che il pubblico, di sala in sala, sia condotto a seguire lo svolgimento del gusto dell'arte italiana contemporanea, dal realismo di Sciltian ai vari astrattismi»⁸. Ora, è evidente che citare Gregorio Sciltian⁹, pittore armeno affermatosi a Roma negli anni Venti, con frequentazioni berlinesi e francesi, come punto di partenza di una vicenda artistica collettiva, non significa davvero seguire un criterio storico, casomai prendere ad esempio un linguaggio che, nel recupero delle tradizioni caravaggesca -motivo per cui Longhi aveva scritto su di lui già nel '25¹⁰- e fiamminga, unite ad impressionanti accenti fotografici da *Neue Sachlichkeit*, sia considerabile come il facile e comprensibile punto d'inizio -dal punto di vista della riconoscibilità da parte del pubblico- di un viaggio nell'evoluzione del gusto contemporaneo; tema quest'ultimo, molto caro a Venturi¹¹. Fra l'altro, proprio nel 1947 Sciltian aveva aderito a Milano (dove si era formato anche il *Fronte Nuovo delle Arti*) al gruppo dei *Pittori moderni della realtà* a fianco di un Annigoni che, sdegnosamente critico nei confronti del concetto di

modernità, pensava all'arte come disciplina immutabile nei secoli¹², candidando così la figurazione all'equivoco del mimetismo allucinato e del conservatorismo.

È dunque la costruzione del percorso da Sciltian ai vari astrattismi, disegnato attraverso le sale di un padiglione italiano che desidera presentarsi pronto allo scrutinio internazionale¹³, che converrà seguire, lasciando affiorare le voci diverse. Quella di Longhi, come giustamente afferma ancora Maria Cristina Bandera nell'introduzione al carteggio Longhi-Pallucchini, è per esempio ben chiara nella scelta di unire nel focus dedicato alla *Pittura Metafisica*¹⁴ i nomi di Morandi e Carrà a quello di de Chirico. Con la conseguenza che un furibondo de Chirico avrebbe fatto causa alla Biennale¹⁵.

«È ormai consuetudine -scrive Arcangeli nella prefazione- chiamar 'metafisico' quel momento della nostra pittura che, inaugurato da de Chirico intorno al '10, si riflette nel '15 sull'opera di Carrà, tocca nel '18 quella di Morandi e si conclude sostanzialmente nel 1921. L'etichetta, anche se ambigua e generica, fa già storia. Anche non accogliendone di peso l'origine weiningeriana - 'determinazione del profondo senso delle cose'- che dovette pure agire sul de Chirico ventenne a Monaco di Baviera, la definizione può servire come elementare contrapposto a quel 'senso apparente delle cose' che parve incarnarsi nella felice naturalezza degli impressionisti. 'Pittura metafisica' è dunque, in breve, il più radicale mutamento di rotta del gusto europeo dall'impressionismo in poi»¹⁶.

Dunque la primogenitura di de Chirico nei confronti della *Metafisica* è salva (anche se Longhi, dai tempi della stroncatura *Al dio ortopedico* ostile a de Chirico, in una lettera a Pallucchini la definirà una priorità «soltanto inventiva»¹⁷), e comunque ciò non basta davvero a placare le ire dell'artista; privilegiare la sua produzione passata rispetto a quella attuale -che non è accolta in mostra (solo 10 litografie nella sala XXVIII¹⁸) a differenza peraltro di quella di Carrà (presente con cinque opere degli anni Quaranta nella sala XXIV¹⁹)- costituisce il vero *vulnus* di principio per de Chirico inaccettabile. Anche la sottolineatura di Arcangeli sull'essere stato de Chirico maestro dei surrealisti («per il metodo trascrittivo di sensazioni strane e d'accostamenti impensati»²⁰) è un altro elemento controverso, che mentre si avvia esso pure ad una storicizzazione perché già sostenuto in precedenza da André Breton, non sarà mai completamente accettato dall'artista. In compenso, la sua influenza *in primis* su Carrà e Morandi, poi -«per il suo contenuto archeologico»²¹- su tanta arte italiana degli anni Venti, sviluppatasi in termini di «classicismo pittorico»²² -qui indicato come «neoclassicismo», è soltanto accennata da Arcangeli e -nonostante l'interessante apertura nel riconoscimento dell'analogo periodo vissuto da Picasso²³-, trova riscontro a tutti gli effetti nel prosieguo dell'esposizione in una -potremmo chiamarla- lunga riga di cancellazione volutamente tracciata su tutto ciò che riguarda in via complessiva

pittura e scultura degli anni fra le due guerre. E questa cancellazione riguarda non tanto e non solo la comprensibile assenza in questo delicato momento storico di *Novecento*, movimento sostenuto da Margherita Sarfatti e pubblicamente appoggiato da Mussolini, ma di tutta quell'atmosfera di *Realismo Magico*, per dirla con l'espressione coniata da Bontempelli, nata dai frutti dello stupore metafisico combinato con la riflessione sulla pittura del Quattrocento, che aveva generato per esempio il Casorati dei ritratti Gualino o di *Silvana Cenni*, opere celebrate proprio da Lionello Venturi nella biennale del 1924²⁴, e formato il ricco terreno di coltura sul quale all'inizio degli anni Trenta si sarebbe sviluppata la *Scuola Romana* di Cagli, Capogrossi, Cavalli -tutti in mostra, ma separati in sale diverse²⁵-, e sarebbero fioriti gli idilli leopardiani delle terrecotte grandi e piccole di Arturo Martini.

Martini, morto nel 1946, è presente con una retrospettiva curata da Umbro Apollonio (nella rotonda d'ingresso); con lo stesso principio, retrospettive che riscuoteranno successo sono dedicate fra gli altri a Gino Rossi e a Scipione. Ma il disegno del percorso incalza - non senza aver reso tributo a Paul Klee²⁶, artista al quale anche in Italia si cominciava a guardare con attenzione dagli anni della guerra, come dimostra l'opera di Eduard Bargheer, presente nella sala successiva, dedicata agli artisti stranieri residenti in Italia²⁷-, conducendo agli spazi dedicati al *Fronte Nuovo delle Arti* che il curatore e critico militante Giuseppe Marchiori, firmatario nel 1946 del manifesto del gruppo, presenta come l'«unione dei più rappresentativi artisti italiani venuti dopo il Novecento»²⁸: Turcato, Santomaso, Corpora, Pizzinato, Guttuso, Vedova, Alberto Viani, Birolli, Morlotti, Leoncillo, Franchina. Accanto al *Fronte*, nelle sale successive trova posto una ampia orchestrazione dell'Astrattismo con opere che accostano generazioni e declinazioni diverse²⁹: da Alberto Magnelli, Osvaldo Licini, e i pittori vicini alla Galleria del Milione come Mauro Reggiani, Manlio Rho, Atanasio Soldati, ai giovani Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Mattia Moreni.

Astrattisti e Fronte costituiscono così -anche nel percorso- la punta dell'arte italiana protesa verso due significativi approdi: la sala LI, nella quale si rende tributo agli artisti tedeschi oppositori del nazismo³⁰ -con fra gli altri, Dix, Pechstein, Schlichter, Heckel, Schmidt-Rottluff- e la vasta sala Picasso (la L), *climax* assoluto di una dimensione internazionale non solo estetica ma anche e soprattutto etica, come Guttuso sottolinea nell'introduzione:

«Nella compagine di un'arte che si è volontariamente e forse necessariamente privata del suo 'maggiore obiettivo', Picasso riporta questo obiettivo: egli entra in merito, con le sue tele, in un dibattito che non è più di astratto e concreto o di figurativo e non figurativo o di formalismo e di naturalismo ma tra uomini e antiuomini, addirittura tra 'buoni' e 'cattivi'»³¹.

Nonostante la dimensione di riscatto civile fosse già ben presente nelle parole di Pallucchini nell'introduzione quando considerava «doveroso che questa prima Biennale del dopoguerra rivolgesse l'invito a grandi artisti che hanno difeso, in tristi momenti, la libertà della cultura occidentale europea»³², la radicalizzazione della lettura politico-morale delle immagini compiuta da Guttuso appare senza precedenti. Rendendo così chiaro come un tema importante, legittimo e tuttavia delicato per la varietà delle posizioni in campo, si avvii a irrigidirsi in schieramenti polemicamente oppositivi maturati negli anni subito successivi.

La costruzione di alcuni capisaldi della storia dell'arte contemporanea, a corollario di quanto presente nel "Palazzo Centrale" noto anche come Padiglione Italia, continua nei padiglioni dedicati alle varie nazioni: quattordici nel 1948. Fra questi, due episodi spiccano sugli altri; la mostra sull'Impressionismo, rivelatrice ancora una volta della forte volontà di Longhi a considerarla «un necessario atto di contrizione»³³ da parte dell'Italia da opporre, per l'innegabile peso qualitativo, al crescente successo dell'Astrattismo; poi la collezione di Peggy Guggenheim presentata da Argan³⁴ e ricca della contemporaneità internazionale più radicale (anche italiana, con Balla, Severini, Campigli, de Chirico, Birolli) che da Kandinsky, Malevic, Brancusi, Magritte, Ernst, giunge fino a Pollock.

Legata alla costruzione di una storia dell'arte contemporanea appare la questione degli inviti.

Dal primo appuntamento del dopoguerra, infatti, essa risulta affrontata in modo radicalmente diverso rispetto alla gestione precedente. Ponti stesso nell'introduzione alla Biennale del 1950 è costretto ad ammettere che: «la preparazione di questa XXV Biennale si è compiuta in mezzo ad aspre polemiche quali forse non si ebbero durante il mezzo secolo di vita dell'ente»³⁵. E prosegue:

«Io sono convinto, senza per questo negare che pure tale manifestazione ha i suoi inevitabili difetti ed errori, che molti pregiudizi e molti timori espressi prima che fosse compiuta, verranno a cadere adesso che la si può vedere nella piena estensione del suo programma realizzato; programma che si fonda su due compiti ben distinti: uno culturale, per il quale si sono ordinate, sia direttamente che attraverso partecipazioni straniere, mostre storiche di alcuni movimenti [si riferisce ai focus su Cubismo, Futurismo, Fauves, Der Blaue Reiter], retrospettive di alcune personalità di maggior rilievo e che in diversi casi hanno avuto un ruolo di maestri, alcune 'personali' su figure di maggiore spicco: tutti motivi e argomenti utili per comprendere gli sviluppi dell'arte di questo secolo»³⁶.

Che cosa era successo? Attuando una drastica riduzione degli inviti - da 407 a 297, informa Pallucchini nell'introduzione-, la XXV Biennale aveva reso evidente

il completo cambio di paradigma. Venendo meno il tema della rappresentanza regionale, identificato peraltro come espressione del passato regime, era stata cioè abbandonata la prassi della visita agli studi degli artisti disseminati sul territorio italiano da parte della Commissione.

E proprio sulla legittimità e a difesa di un simile criterio si era scatenato, nei mesi precedenti l'apertura dell'esposizione, un aspro dibattito. Nel documento *Per una Biennale Democratica*, titolo della mozione della Giunta Esecutiva del Sindacato Nazionale degli Artisti riunitasi a Roma il 12 e 13 gennaio 1950³⁷, per esempio, la necessità della visita agli studi veniva rivendicata come fondamentale criterio democratico insieme alla denuncia del ritardo nella nomina dei rappresentanti del sindacato -gli scultori Leoncillo e Manzù- in seno alla Commissione avvenuto «quando i lavori erano già iniziati e già fissati i criteri essenziali dell'organizzazione»³⁸. La mozione, nonostante i molti riferimenti apparsi sulla stampa fra i quali un lungo articolo uscito su «L'Unità»³⁹, sarebbe stata respinta con la motivazione di essere impossibile da realizzare per ragioni di tempo.

Questo mutamento sia di paradigma critico che di modalità pratica di accertamento del lavoro degli artisti ha una ricaduta anche nei confronti degli artisti docenti nelle Accademie di Belle Arti le cui nomine, avvenute per la maggior parte verso la fine degli anni Trenta con la formula della chiara fama, già sospese e messe in discussione agli inizi del 1945 dal Ministero con l'avvio della controversa vicenda delle epurazioni⁴⁰, vengono considerate dal nuovo consiglio della Biennale come fondamentalmente politiche e dunque di nessun valore.

Spia di questa mancanza di considerazione è la lettera circolare diretta a tutte le Accademie italiane il 18 gennaio 1950 con la quale si demanda ai Presidenti:

«la facoltà di presentare alla prossima Biennale con un'opera ciascuno i titolari di pittura, scultura e incisione non direttamente già invitati, in considerazione della funzione didattico culturale delle Accademie di Belle Arti»⁴¹.

Questa lettera circolare ci porta dentro il caso fiorentino al quale si fa esplicito riferimento anche nel carteggio Longhi-Pallucchini.

Da Venezia scrive infatti quest'ultimo a Longhi il 4 febbraio 1950, facendo intendere una già avvenuta recezione della lettera di protesta del 23 gennaio da parte delle Accademie:

«Intanto desidero sottoporLe il tipo di lettera per le Accademie, compilata in base ai suggerimenti dati nella riunione: per le Accademie di Firenze e di Roma, che hanno usato un linguaggio un po' troppo forte, aggiungerei le frasi che segno nel foglio a parte [...]. Due casi restano ancora da decidere nei riguardi delle Accademie: quello di Giovanni Colacicchi di Firenze, che ha scritto meravigliato di non aver ancora ricevuto l'invito, ed accenna all'eventualità

di un disguido, e quello di Giovanni Romagnoli di Bologna, che non ha protestato, ma che evidentemente non possiamo dimenticare: tutti e due sono titolari di decorazione, titolo per il quale non abbiamo previsto e fatto cenno d'invito alle Presidenze. Non sarà il caso di invitarli in base a votazione della Commissione al di fuori delle Accademie?»⁴².

Risponde Longhi a Pallucchini in una lettera da Firenze del 7 febbraio 1950:

«approvo pienamente il tipo di lettera, sottopostami, da inviare alle Accademie. Per il caso Colacicchi e quello di Giovanni Romagnoli io credo che si possa procedere direttamente per invito. Si tratta di casi molto delicati la cui soluzione favorevole può evitare polemiche troppo aspre sia a Firenze che a Bologna»⁴³.

La «risposta troppo forte» -almeno nel caso fiorentino cui si fa riferimento- risulta essere quella affidata alla già citata lettera indirizzata il 23 gennaio 1950 dai professori dell'Accademia di Belle Arti di Firenze al Commissario straordinario della Biennale Ponti e per conoscenza alla Presidenza del Consiglio dei ministri, al Ministro della Pubblica Istruzione, al Direttore Generale Antichità e Belle Arti, al Segretario Generale della Biennale, a tutte le Accademie di Belle Arti, a tutti i membri della Commissione Artistica della Biennale, all'Accademia di San Luca, all'Accademia delle Arti del Disegno, al Sindacato di belle Arti di Firenze. In essa

«mentre si fa presente che proprio attraverso i grandi organi professionali e culturali degli artisti, quali la Biennale Veneziana e le altre grandi esposizioni nazionali e internazionali essi hanno raggiunto quella notorietà e sono venuti in possesso di quei titoli che hanno reso possibile la loro assunzione alle cattedre che attualmente ricoprono, constatata nella Commissione artistica della Biennale una inammissibile mancanza di conoscenza della più recente storia delle arti figurative e delle vicende della Biennale stessa, [per cui] dichiarano all'unanimità di sentirsi da tale lettera menomati nella loro dignità di artisti e di maestri; e pertanto protestano vivamente e pregano il Presidente di respingere la facoltà a lui deferita»⁴⁴.

La lettera è firmata da Celestino Celestini, Italo Griselli, Primo Conti, Giovanni Colacicchi, Gianni Vagnetti.

La questione era certo imbarazzante per tutti gli artisti-professori; ma la verità, ribadiva Colacicchi in una lettera personale a Giovanni Ponti del marzo 1950,

«la verità è che alcuni Professori sono stati invitati in quanto artisti e con diverse opere, altri solo in quanto professori con un'opera sola, e cioè con l'esplicita dichiarazione che se non fossero stati professori non sarebbero stati invitati. [...]. Questa è la ragione per cui nella quasi totalità i professori hanno protestato, e non solo i colpiti, ma anche quelli in gran parte che avevano ricevuto un invito personale; affinché non si affermasse un principio che, nel futuro e con il mutamento delle direttive, potesse rivolgersi anche contro di loro»⁴⁵.

In questo senso, l'accusa rivolta dai professori dell'Accademia di Firenze alla Commissione veneziana, di mancata conoscenza delle vicende della Biennale, -traducibile nell'accusa di abbandono del criterio di visita agli studi-, offre a Colacicchi l'appoggio ideale per un affondo teso a denunciare il prevalere nella Commissione di giudizi aprioristici. Se per difendersi da un'accusa di disinformazione sarebbe bastato infatti rendere noto il numero di studi di artisti visitati su base nazionale, «Lei -incalza ancora Colacicchi nella medesima lettera a Ponti-, non poteva rispondere così, perché nulla di questo è stato fatto; e i giudizi sono stati portati sulla base di documentazioni assolutamente insufficienti o nulle». Segno chiaro non solo di «arroganza, scortesia, ignoranza», ma di una ben più grave «disonestà intellettuale» ribadisce Colacicchi; «perché infatti è disonesto colui che, avendo in mano una certa pratica possibilità di decidere a suo modo, si serve del suo potere per far prevalere una sua idea personale, o piuttosto il suo gusto, col mezzo sbrigativo di impedire che vengano alla luce prodotti e fatti diversi da quelli che egli preferisce»⁴⁶.

Né Colacicchi, benché alla fine avesse ricevuto l'invito, né Conti parteciparono alla Biennale del 1950; furono invece presenti fra gli allora docenti di Pittura, Emanuele Cavalli con un'opera, Ugo Capocchini con tre e Ottone Rosai con cinque.

Le Accademie ne uscivano umiliate e divise, come la stampa non mancò di sottolineare. Scrive per esempio Leonardo Borgese:

«la Biennale prossima non sarà una ma trina: 1) la Biennale degli eletti, degli invitati, di quanti cioè piacciono o convengono ai membri della commissione per le arti figurative 2) la Biennale autonoma, quella dei poveri, dei non invitati che hanno da pensare a se stessi e da eleggersi cinque artisti 3) la Biennale automatica cioè quella dei professori d'Accademia che vengono offesi perché non ritenuti degni d'invito e offesi di nuovo perché invitati 'd'ufficio'. In considerazione della funzione didattico-culturale delle accademie»⁴⁷.

In una simile situazione di attrito e coincidente con la progressiva sfortuna dell'istituzione Accademia alla Biennale di Venezia, sembra non essere un caso ma una risposta polemicamente pensata per rivestire un ruolo antitetico e finora non sottolineata, la fondazione proprio a Firenze, a partire dallo stesso 1950, di una manifestazione come la Mostra Nazionale Premio del Fiorino⁴⁸, tenutasi per alcune edizioni negli spazi prossimi all'istituzione Accademia di Belle Arti, della Galleria dell'Accademia. Come sarà apertamente dichiarato da Piero Santi nell'introduzione al catalogo della IX edizione, quella del 1958:

«una mostra che voglia essere lo specchio di una cultura non deve forzare la mano in un senso o nell'altro [...]. Abbiamo un esempio del modo opposto di comportarsi che non è davvero consolante: ed è l'esempio della Biennale di Venezia»⁴⁹.

- 1 M.C. Bandera, *Prefazione*, in *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra. 1948-1956*, a cura di ead., Milano, 1999, p. 11.
- 2 Questo intervento ripropone ampliando un tema già trattato da chi scrive in: S. Ragionieri, *La Scuola di Pittura 1948-1970*, in *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1948-2000*, a cura di V. Bruni, S. Ragionieri (in corso di stampa).
- 3 Per un approfondimento su Maraini: F. Bardazzi, *Antonio Maraini scultore*, Firenze, 1984. Vedi anche: M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, 2006; V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 38, Venezia, Fondazione G. Cini, Firenze, 2014, pp. 135-151.
- 4 Su questo argomento rimando all'ampio saggio di: E. Bassetto, *Contro la Biennale di Stato: la riforma dello statuto della Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra (1945-1973)*, Roma, 2024 (con bibliografia precedente).
- 5 M.G. Aurigemma, *Lionello Venturi tra «Commentari» e la Biennale*, in «Storia dell'Arte», 101, gennaio-aprile 2002, pp. 130-137.
- 6 M. C. Bandera, *Pallucchini segretario generale della Biennale e il suo carteggio con Longhi*, in *Una vita per l'Arte Veneta. Atti della Giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*, 10 novembre 1999, a cura di G.M. Pilo, Venezia, 1999, pp. 134-135. Inoltre: G. Dal Canton, *Fra attiva partecipazione al "rinnovamento della cultura artistica italiana" e "collaudo della propria sensibilità": Pallucchini e l'arte contemporanea*, in *Ivi*, pp. 119-127. Sul rapporto Pallucchini-Ragghianti attraverso il carteggio: E. Pellegrini, «Un'ottima occasione per studiare una decadenza: dal carteggio Pallucchini-Ragghianti», in *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Atti del Convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine, Forum, 2019, pp. 79-98. Sulla questione della candidatura Ragghianti: E. Bassetto, *Contro la Biennale di Stato*, cit., pp. 61-64.
- 7 R. Pallucchini, *Introduzione*, in XXIV Biennale di Venezia, Catalogo, Venezia, 1948, p. XIV.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Per un approfondimento sull'artista: *L'illusione di Sciltian. Inganni pittorici alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 aprile – 6 settembre 2015), a cura di S. Sbarbaro, Firenze, 2015.
- 10 Nella presentazione in catalogo alla mostra personale di Sciltian presso la Casa d'Arte Bragaglia a Roma.
- 11 M. G. Aurigemma, *Lionello Venturi tra «Commentari»*, cit., pp. 132-133. Fra le sue varie affermazioni al riguardo: «Quanto poi al pubblico, bisogna elevarlo a poco a poco verso un livello di gusto, di cui non ha attualmente la menoma idea».
- 12 P. Annigoni, *Contro il perdurare del malcostume fascista nel campo delle arti*, Firenze, opuscolo fuori commercio e senza data [dicembre 1944], p. 2.
- 13 S. Fuso, L. Poletto, *La XXIV Biennale di Venezia 1948*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III, 7-8, 2012, pp. 137-143.
- 14 M.C. Bandera, *Prefazione*, cit., p. 13. *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, presentazione di Francesco Arcangeli; commissari: Carrà, Longhi, Marchiori, Ragghianti, Vitali, in XXIV Biennale di Venezia, Catalogo, Venezia, 1948, sale III, IV.
- 15 È questo il primo atto di una clamorosa rottura fra l'artista e l'istituzione veneziana che sarebbe continuata nelle edizioni successive. Cfr. E. Biondi, *Giugno 1950: l'“Antibiennale” di Giorgio de Chirico. Breve storia di una contro-esposizione*, in «Studi on-line», I, n. 2, 1 luglio-31 dicembre 2014, pp. 43-63.

- 16 F. Arcangeli, *Tre pittori italiani*, cit., p. 29.
- 17 Lettera di Longhi a Pallucchini, datata «Firenze, 2 ottobre 1947», in M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi Pallucchini...*, cit., p. 47.
- 18 XXIV Biennale di Venezia cit., p. 118, nn. 38-47.
- 19 *Ivi*, p. 104, nn. 10-14.
- 20 F. Arcangeli, *Tre pittori italiani*, cit., p. 29.
- 21 *Ibidem*.
- 22 G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in «La Ronda», n. 7, Roma, luglio 1920, pp. 506-511.
- 23 F. Arcangeli, *Tre pittori italiani*, cit., p. 30.
- 24 L. Venturi, *Mostra individuale di Felice Casorati*, in XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Catalogo, Venezia, 1924, pp. 88-89.
- 25 Cagli è in mostra nella sala XLI con tre opere del 1946-47; Capogrossi nella XLII con tre opere del 1948, Cavalli nella XXI con tre opere del 1948: cfr. XXIV Biennale di Venezia, cit., pp. 172, 175, 97.
- 26 La sala XXXVII, dedicata alla personale di Klee e allestita su progetto di Carlo Scarpa, presenta un'antologia di 18 opere: cfr. XXIV Biennale di Venezia, cit., pp. 154-155.
- 27 Bargheer è presente con due opere recenti: cfr. XXIV Biennale di Venezia, cit., p. 157. Per l'influenza di Klee su Bargheer ed altri artisti stranieri residenti a Firenze, vedi: S. Ragionieri, M. Amedei, *Kopač e Firenze: dall'Accademia di Belle Arti a "Campi Elisi"*, in *Slavko Kopač. Il tesoro nascosto*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 13 settembre – 13 novembre 2025), a cura di R. Trapani, P. Nocita, Milano, 2025, pp. 91-92.
- 28 G. Marchiori, *Il Fronte nuovo delle Arti*, in XXIV Biennale di Venezia..., cit., pp. 166-167. Le sale sono la XXXIX e la XL. Sull'argomento: E. Di Martino, *Il Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948*, in XLIII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Catalogo Generale, Venezia, 1988, pp. 125-129.
- 29 Cfr. sale XLVI, XLVII, XLVIII, in XXIV Biennale di Venezia, cit., pp. 183-188.
- 30 XXIV Biennale di Venezia, cit., pp. 192-196.
- 31 R. Guttuso, *Picasso*, in XXIV Biennale di Venezia, cit., p. 190.
- 32 R. Pallucchini, *Introduzione*, cit., p. XV.
- 33 R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, Prefazione alla *Storia dell'Impressionismo* di J. Rewald, Firenze, 1949, pp. 1-24.
- 34 *La Collezione Peggy Guggenheim*, presentazione di G.C. Argan, XXIV Biennale di Venezia, cit., pp. 336-350.
- 35 G. Ponti, *Prefazione*, in XXV Biennale di Venezia, Catalogo, Venezia, 1950, p. VII.
- 36 *Ivi*, p. VIII.
- 37 M. Penelope, F. Vignoli, L. Venna, G. Filosa, G. Fumagalli, *Per una Biennale democratica. Mozione della Giunta esecutiva*, in C.G.I.L., Sindacato Nazionale Artisti Pittori e Scultori, Comunicazioni della Segreteria, n. 2, 1950, Firenze, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, Fondo Silvio Branzi.
- 38 *Ibidem*.
- 39 *Riforma della Biennale*, in «L'Unità», 16 febbraio 1950.

- 40 Su questo argomento mi permetto di rimandare a: S. Ragionieri, *1944-1948: la presidenza di Giovanni Colacicchi*, in *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1900-1948*, a cura di V. Bruni, M. Pratesi, S. Ragionieri, G. Semeraro, vol. II, Mandragora, Firenze, 2021, pp. 132-142.
- 41 Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Biennale di Venezia, b.1, f.1, lettera di Luigi Biagi, direttore dell'Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Firenze a C.L. Ragghianti, 23 gennaio 1950, con allegata circolare datata 18 gennaio 1950: si tratta del documento in cui, oltre alla presa di posizione, si citano le parole pronunciate il 18 dicembre 1949 dalla Commissione della Biennale. Come si vede, dall'invito restano esclusi a prescindere i titolari di Decorazione senza considerare la loro qualità di artisti. Cfr. E. Bassetto, *Contro la Biennale di Stato*, cit., p. 76, nota 155.
- 42 Lettera di R. Pallucchini a R. Longhi datata «Venezia, 4 febbraio 1950», in *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., p. 109.
- 43 *Ivi*, Lettera di R. Longhi a R. Pallucchini datata «Firenze, 7 febbraio 1950», p. 110.
- 44 Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Biennale di Venezia, b.1, f.1, lettera di Luigi Biagi, cit. Presso l'Archivio storico dell'Accademia di Firenze non rimane traccia della lettera.
- 45 Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, Fondo Colacicchi-Arlotta, lettera di G. Colacicchi a G. Ponti, datata «Firenze, 9 marzo 1950».
- 46 *Ibidem*.
- 47 Le parole di Borgese si leggono anche riportate in: S. Branzi, *Biennale senza argomenti*, in «Minosse», 29 gennaio 1950.
- 48 Per un approfondimento: E. Bottinelli, *Un Premio dimenticato. La collezione del Fiorino alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (1950-1978)*, Firenze, 2007.
- 49 P. Santi, *Introduzione*, in IX Mostra Premio Nazionale del Fiorino, Catalogo, Firenze, 1958, p. 4.

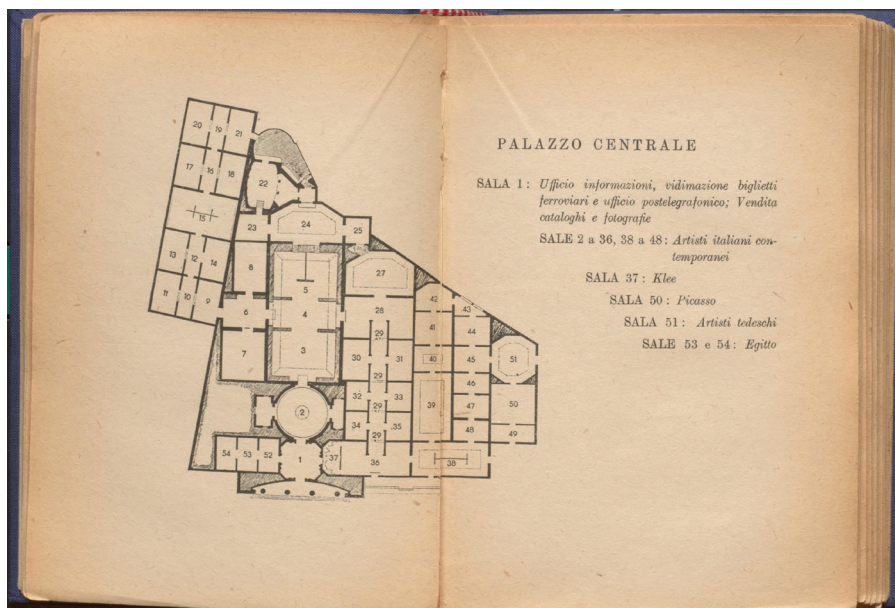


Fig. 1: Pianta del Paglione Italia, dal Catalogo della XXIV Biennale, Venezia 1948.