

Predella journal of visual arts, n°48, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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 Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La «biennale nata morta»: i verbali della Mostra d'arte italiana moderna della città di Firenze

Intended to take place in Florence during the summer of 1951, the Biennale fiorentina d'arte contemporanea was an exhibition project involving more than fifty living Italian artists with more than eight hundred works of art on show. Eventually, organizational and political issues prevented the Biennale from taking place. The minutes of the steering committee meetings, dating back to February 1951, are in part still preserved. They give the opportunity to take a closer look into the discussion on the contemporary Italian art scene involving some of the most relevant art historians of that period, such as Argan, Brandi, Wittgens, Marchiori, Ragghianti, Gnudi. After a brief introduction, this paper offers the whole transcription of the verbals.

I documenti di seguito trascritti sono di natura particolare. Si tratta infatti dei verbali delle riunioni del Comitato preposto all'organizzazione della Mostra d'arte italiana moderna della città di Firenze, riunitosi a Palazzo Strozzi in varie sedute nel corso del mese di febbraio del 1951. In quanto verbali, questi documenti non offrono la trascrizione esatta dei contenuti delle riunioni, ma nondimeno consentono di poter leggere, in forma riassuntiva, le posizioni dei presenti, il cui pensiero viene restituito in forma sì abbreviata, ma approvata dai partecipanti. Se è certo che molto di quel dialogo è andato perduto, è altrettanto sicuro che questi resoconti possono restituirci in parte l'immediatezza del confronto, nonché i lineamenti fondamentali della discussione.

La mia intenzione non è di fornire, in questa sede, un'analisi critica dei suddetti documenti, né una dettagliata ricostruzione storico-critica del contesto: tale è la ricchezza dei dati che vi si possono cogliere, data la natura di testimonianza diretta e discussione viva che conservano, che solo una ricerca approfondita può esaurirne il portato. Meglio dunque offrirli *sic et simpliciter*, perché non c'è dubbio che questi documenti rappresentano un materiale piuttosto significativo per lo studio della storia dell'arte in Italia negli anni Cinquanta. Il loro valore di fonte storiografica, sebbene di questa particolare natura, è indiscusso. Non solo perché essi fotografano un articolato confronto tra i massimi storici dell'arte del periodo (Argan, Brandi, Wittgens, Ragghianti, Gnudi, Parronchi, Marchiori, per citare alcuni nomi dei commissari, insieme a Dorfles, Arcangeli, Apollonio, Brizio, Savonuzzi che avrebbero dovuto essere coinvolti nei cataloghi) avente per oggetto artisti

italiani coevi (come Cagli, Carrà, De Pisis, Mirko, Guttuso, Birolli, Marini, Scialoja), ma anche perché dimostrano lo straordinario fermento organizzativo che animava gli eventi ruotanti attorno all'arte contemporanea e in particolare alla "madre" di tutte le esposizioni italiane, ossia la Biennale di Venezia, in particolare alla sua ripresa nel secondo dopoguerra. Aggiungono altresì una prospettiva, per dire così, interna, rispetto a un dibattito sul contemporaneo che trova nei carteggi oltre che, ovviamente, nelle pubblicazioni sui quotidiani, sulle riviste specialistiche e sui cataloghi delle esposizioni, le fonti principali, prima dell'avvio delle trasmissioni televisive e purtroppo nella desolante perdita di quelle radiofoniche che avrebbero potuto restituire molto del processo critico in atto.

È fuor di dubbio che l'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia del 1948 segnò un momento importante nella storia culturale italiana. È infatti la prima Biennale del dopoguerra, quella in cui si tentò di riavviare un percorso critico e culturale interrotto durante il Ventennio. Al di là delle competenze e degli interessi specifici, la presenza nella Commissione per le arti figurative di Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti, che avevano pagato la dittatura rispettivamente con l'esilio e col carcere, indicava una chiara discontinuità, una forma di rottura a prescindere dagli orientamenti critici e dal loro valore in quanto storici dell'arte. Allo stesso modo, la partecipazione di Longhi, Carrà e Morandi, tra gli altri, sotto la puntuale direzione del neoeletto segretario generale Rodolfo Pallucchini, garantiva invece un profilo scientifico ampio e, credo, tra i migliori possibili che si potessero ottenere in quel periodo in Italia, per esperienze, larghezza di vedute e varietà della formazione. Esperienza unica e difficilmente prorogabile, data la difficoltà di far convergere personalità molto forti, ciascuna portatrice di vedute spesso distanti sia in merito alla selezione degli artisti, sia per quanto concerne la struttura organizzativa della Biennale stessa¹.

Carlo Ludovico Ragghianti è il *trait d'union* tra la Biennale veneziana e questo tentativo, abortito, di realizzare una mostra d'arte contemporanea italiana con cadenza biennale nella città di Firenze, datato – si badi – solo ai primi anni Cinquanta. Papabile quale segretario generale per la prima edizione della Biennale del 1948, alla nomina di Pallucchini Ragghianti di buon grado entrò a far parte della Commissione per le arti figurative e lavorò alacremente per la selezione degli artisti e delle opere, mentre contestualmente aveva e avrebbe svolto un lavoro continuo per una riforma dell'Ente autonomo veneziano, al fine di marcare una distinzione rispetto alla gestione che aveva caratterizzato il precedente periodo fascista². Il rapporto di collaborazione, in effetti, durò per due sole edizioni: dopo la prima Biennale del 1948, Ragghianti partecipò anche a quella del 1950, per poi distaccarsene. Il suo allontanamento coincise

esattamente col tentativo dello stesso Ragghianti di dare vita a una Biennale dedicata all'arte italiana contemporanea ("Biennale fiorentina" era il nome con cui aveva cominciato a circolare nel febbraio del 1951, come si deduce dai verbali), da tenersi a Firenze a partire proprio nel 1951, anno in cui la Biennale di Venezia, uscita dal regime commissariale, tornò alla gestione ordinaria, con a capo un Presidente e un Consiglio di amministrazione nominati sulla base del vecchio statuto fascista.

Progettata per cadere negli anni dispari, al fine di non sovrapporsi a quella veneziana, la Biennale di Firenze, nelle intenzioni di Ragghianti, avrebbe dovuto proporre criteri espositivi, organizzativi e di selezione che, a suo giudizio, non avevano trovato a Venezia una compiuta realizzazione. Nello scorrere i verbali non si esiterà a intravedere una precisa idea di utilizzazione delle formule organizzative assodate nello svolgimento della Biennale veneziana (come ad esempio il sistema delle personali), sebbene mediate da una serie di correttivi, tra cui il primo e più importante fu quello di concentrare gli sforzi solo e unicamente sull'arte italiana. Un tratto che avrebbe distinto, in modo netto e inequivocabile, l'esperienza fiorentina da quella lagunare, marcando la sua originalità e indipendenza ed evitando possibili sovrapposizioni.

Ci sarebbe da dire molto su questa scelta, per un paese uscito dall'autarchia (anche artistica), che stava proponendo il suo artigianato artistico all'estero, anche e soprattutto tramite la Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato (CADMA), in particolare negli Stati Uniti. Tuttavia la possibilità di offrire agli artisti italiani un'ulteriore occasione espositiva nasceva anche con l'intento di integrare un'altra importante manifestazione, la Quadriennale di Roma. Da un punto di vista generale è infatti palese il tentativo di far guadagnare a Firenze, città moralmente e materialmente segnata dal conflitto, una posizione di preminenza tra le città italiane anche sul versante dell'arte contemporanea. La fondazione dello Studio italiano di storia dell'arte e l'incessante attività de La Strozziina, ente organizzatore di «mostre permanenti» che si rivelerà fecondo di iniziative espositive fino agli anni Ottanta, sono due esempi di questa volontà di reagire alla drammatica situazione del dopoguerra³. Le mostre dedicate nel giro del primo lustro post liberazione a *La casa italiana nei secoli*, all'*Arte fiamminga e olandese*, a *Lorenzo il Magnifico e le arti* costituiscono esempi sensibili di questa volontà di azione, che peraltro riprendeva una consolidata tradizione locale⁴. Si vuole qui tuttavia richiamare l'attenzione sull'esposizione, organizzata nel 1949, della collezione Peggy Guggenheim, che lega in modo diretto Firenze e Venezia, dove la raccolta era stata esposta nell'edizione della Biennale del 1948. Il coinvolgimento in questa iniziativa dell'Azienda Autonoma del Turismo di Firenze,

che tra l'altro finanziò i primi *critofilm* di Ragghianti, dimostra chiaramente che l'intenzione era quella di rivolgersi in primo luogo a un pubblico ampio, non strettamente specialistico, si direbbe quasi mondano, e che, con l'obiettivo della massima diffusione, si cercava al contempo di far (ri)guadagnare alla città un suo spazio nel panorama turistico internazionale. Non si trattò infatti della pur importante esposizione di una delle principali collezioni di arte contemporanea presenti sul territorio italiano, ma anche del tentativo di far sì che la stessa Peggy Guggenheim potesse donare le proprie opere alla città di Firenze. Sebbene tale donazione non si fosse poi concretizzata perché, come è noto, la Guggenheim scelse di acquistare il palazzo veneziano sul Canal Grande che tutt'oggi ospita la sua raccolta, la vicenda chiarisce una volontà di anettere porzioni di patrimonio culturale vitali per la ricostruzione, specialmente sul versante del contemporaneo. Aprire uno spazio verso questo settore delle arti figurative aveva la precisa finalità di far acquisire visibilità a una città troppo spesso ancorata al rinascimento, garantendo una ripresa più accelerata. Significava anche un accrescimento del patrimonio cittadino, con conseguenze positive in termini economici e di visibilità internazionale oltre ai circuiti antiquariali, centrali nella politica culturale promossa da Ragghianti sin dal semestre del suo sottosegretariato nel Governo Parri nel 1945. In questo stesso senso si spiegano le richieste rivolte a diversi artisti viventi (Levi, Morandi) di donazioni di opere allo Studio italiano di storia dell'arte, che si voleva centro di cultura storico-artistica con importanti dotazioni bibliografiche, fotografiche e appunto collezionistiche; e così si spiega perché larga parte dell'attività de La Strozzi fosse indirizzata proprio verso l'arte contemporanea, sia tramite esposizioni, sia soprattutto attraverso lo strumento delle "vetrine", piccole rassegne mirate dedicate ad artisti contemporanei⁵.

Il panorama italiano faceva il resto. Nella triade delle principali città d'arte, Firenze era l'unica priva di una seria manifestazione di arte contemporanea, mentre l'interesse, pur vivo, si disperdeva nel vitale mondo delle singole gallerie. Venezia con la Biennale e Roma con la Quadriennale si ponevano su un piano ormai consolidato, mentre la stessa Milano con la Triennale completava il quadro, rendendo se si vuole ancor più isolato il caso fiorentino. Che nell'immediato dopoguerra il tema delle mostre artistiche, specialmente se cadenzate regolarmente, fosse visto come un tratto identitario, lo dimostra il caso di Bologna. La città, infatti, proprio a partire dai primi anni Cinquanta, decise di attivare sì una Biennale, ma che andasse a coprire lo spazio lasciato libero da Venezia e dalle altre maggiori città italiane. Da qui l'idea di organizzare le Biennali d'arte antica (esempio ripreso più tardi anche da altre città, come Udine), che dettero il via a una serie di fondamentali mostre a partire dal 1951, e che dimostrano,

proprio per la loro continuità e la rilevanza delle esposizioni, la brillantezza della scelta⁶. Sicuramente questo tipo di soluzione culturale fu attentamente studiato e valutato da Ragghianti, il quale possedeva non solo una conoscenza diretta dell'ambiente bolognese, ma era fraterno amico di alcuni dei personaggi coinvolti in questa iniziativa, *in primis* Cesare Gnudi e Giuseppe Raimondi, nomi che, non per caso, ritroviamo nel Comitato della Biennale fiorentina. Tanto più che, come si legge in apertura del primo verbale, Firenze aveva in programma una manifestazione chiamata "Annuali di arte antica e moderna della Città di Firenze", che di fatto intrecciava mostre di arte antica e di arte moderna (rendendole ovviamente biennali).

Mi pare quindi che non possa trattarsi di una semplice coincidenza il fatto che, proprio negli anni in cui Bologna iniziò a dare il via alla sua Biennale d'arte antica e Venezia tornava alla gestione ordinaria, Ragghianti si fosse mosso per organizzare su Firenze una Biennale d'arte contemporanea dedicata esclusivamente ad artisti italiani. Oltre a quanto è possibile rilevare dai discorsi introduttivi dei verbali del 1951 che qui si pubblicano, in cui si avverte forte la presenza delle istituzioni municipali fiorentine, una serie di documenti contribuiscono a chiarire le motivazioni di carattere culturale che spinsero Ragghianti a tentare di dar vita a questo esempio. In particolare, una lettera indirizzata a Roberto Longhi per sollecitarne adesione, racchiude *in nuce* tutte le motivazioni alla base di questa iniziativa: necessità di conferire una nuova centralità all'arte italiana contemporanea, necessità di garantire una adeguata diffusione e relativa conoscenza ad artisti affermati o in via di affermazione, convinzione nella ricchezza del panorama artistico coevo tale da garantire ampiezza e continuità all'iniziativa⁷. Non conosciamo la risposta di Longhi a questo invito, uno dei numerosi che Ragghianti gli aveva rivolto a partire dal dopoguerra, ad alcuni dei quali aveva pure aderito (ad esempio la mostra di Lorenzo Viani, la (ri)pubblicazione della monografia di Maccari per le Edizioni U), ma questi si tenne discosto dall'iniziativa, nonostante la convergenza del loro giudizio critico sugli artisti italiani coevi, in particolare i pittori.

Il ritrovamento dei verbali delle riunioni del Comitato della Biennale fiorentina permette ora di osservare dall'interno il meccanismo organizzativo di questo evento e al tempo stesso di motivare le ragioni del suo fallimento. Ragghianti aveva coinvolto nell'impresa un gruppo di storici dell'arte al fine di comporre un Comitato di prim'ordine, geograficamente bilanciato tra Nord e Centro Italia. Particolarmente rilevante risulta la presenza di Argan e Brandi⁸, che a Ragghianti erano stati legati da forte amicizia negli anni Trenta, poi lentamente sfiatati, senza tuttavia cancellare del tutto quella comunanza di vedute e di interesse, che si sarebbe affievolita di fatto solo nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

In questi casi le assenze, come le presenze, sono molto significative. Tre erano stati i rifiuti a partecipare all'iniziativa: quello di Pallucchini, quello già ricordato di Longhi, e quello di Lamberto Vitali. Come spiegava in una lettera a Raimondi, Ragghianti era stato molto chiaro nell'estensione degli inviti:

Il solo invitato è stato Marco Valsecchi. Il Vitali è stato interpellato soltanto personalmente da me, non a nome dell'Amministrazione, e ciò perché sapevo della sua repugnanza generale ad occuparsi di mostre etc. Quanto poi al Longhi (che del resto è una fortuna non avere, in quanto ne ho fatto l'esperimento a Venezia, e la sua faziosità è pari soltanto all'estrema incertezza e provvisorietà del suo gusto), egli fu egualmente interpellato da me, e per un naturale riguardo ai nostri maggiori d'età, e per il rispetto che da parte mia è sempre grande per l'opera speciale da lui compiuta. Preferì collaborare alle mostre d'arte antica, ed il suo desiderio è stato rispettato. In esse, sarà lieto di ritrovarsi con Bernardo Berenson. E comunque è da ritenere che, malgrado la bassura dei colleghi, non riuscirà a fare una mostra discutibile un po' troppo come quella belliniana (Bellini dal 400 all'800) o brutta affatto come quella bolognese. Personalmente, sono stato spiacente dell'assenza del Longhi: ma la sua ragione, e cioè che nell'arte italiana moderna non vi fossero nemmeno dieci artisti da mostrare, mentre molto mi sorprese da parte del difensore, a Venezia, della quantità in forma assai larga, d'altro canto era tale da non potere ovviamente coordinarsi con nessuna opinione critica altrui. Ho tentato di fare un calcolo delle personalità artistiche italiane moderne, sugli scritti del Longhi, ed ho trovato che sono un po' di più di una decina: Socrate, Sciltian, Ceracchini, Francalancia, Ruggeri, Donghi, Reyceud, Maccari, Morandi, Carrà, Magnelli, Pincherle, Leoncillo etc. Fuori scherzo, resta l'invito ufficiale a Pallucchini. Fatto, come chiarii a ragion veduta, proprio perché la presenza non del critico (che non c'è) ma del segretario della Biennale avrebbe servito allo scopo di evitare chiacchiere inutili od interpretazioni ed insinuazioni malevole; cosa che del resto non si è avverata. Sono sempre più convinto che abbiamo fatto bene, agito con equilibrio⁹.

Il punto su Pallucchini è preciso e intende chiarire come non ci fossero intenti polemici rivolti verso la Biennale di Venezia, almeno da un punto di vista formale. Se la presenza di un critico come Marchiori andava comunque a coprire il versante veneziano, la partecipazione di Sergio Solmi fu invece un'imbeccata di Raimondi, sempre solerte nell'aiutare Ragghianti, con cui peraltro appare in forte sintonia, e volta a bilanciare le diverse forze presenti all'interno del Comitato.

Che Ragghianti avesse le idee chiare sullo svolgimento dell'iniziativa lo dimostra una serie di testimonianze, tra cui ne scelgo due, una lettera a Carlo Levi e una a Giuseppe Marchiori, che servivano a correggere le prime, cattive impressioni che si erano levate attorno all'iniziativa fiorentina. Le due lettere provano anche la differenza di atteggiamento che Ragghianti adotta nel rivolgersi a un artista e a un critico. Scriveva dunque all'amico Carlo Levi, che era stato inizialmente escluso dalla prima edizione della Biennale:

La mostra non vuol essere una mostra secondo il solito modello: in questo caso, ce n'è tante, che era inutile farla. Il modello ordinario delle mostre d'arte è caratterizzato dalla volontà o

dall'intenzione che esse siano "complete": e naturalmente non lo possono mai essere, come sperimentalmente è noto. La mostra di Firenze invece vuole essere incompleta. Perché? Perché il problema che sembra da risolvere in Italia anche per l'estero (e che Venezia non ha potuto risolvere, per troppe ragioni) è quello di far conoscere veramente ed efficacemente gli artisti moderni. Per farli conoscere adeguatamente, farli quindi apprezzare, sia in senso critico che pratico, occorre finalmente presentarli in maniera tale, da escludere ogni approssimazione, ogni provvisorietà, ogni arbitrarietà. E soprattutto renderne possibile una esperienza ed un giudizio che – come giustamente è stato detto e ripetuto – a fini nazionali ed esteri non si può conseguire se non presentando gli artisti con un numero di opere sufficiente a rendersi conto della loro ricerca. Ci sono maestri ormai sessanta-settantenni, la cui opera deve ancora trovare quell'apprezzamento pubblico (anche da parte delle più giovani generazioni), i quali possono e debbono essere esposti come maestri antichi, con la stessa esauriente capacità di conoscenza: 100-130 opere scelte, dalla formazione all'attuale maturità. Ci sono artisti già di grande carriera, pure parzialmente, direi saltuariamente noti, che in grandi rassegne collettive non trovano mai modo di affermare la propria personalità in modo adeguato, ed anche di fare loro stessi il punto della propria attività, veduta per la prima volta nel tempo. E dopo ciò vi sarà un accertamento ed una sicurezza più obiettivi, e più larghi. Ci sono, infine, tanti artisti, soprattutto giovani, problematici, vivi, significanti: di quelli che nelle mostre ordinarie hanno da una a tre opere. Vogliamo incoraggiarli veramente? Vogliamo portarli all'attenzione critica e pubblica? Una decina di opere almeno potranno rivelarli in forma non labile. Qui, entro questi termini, è tutto il programma. S'intende che, presentando ogni anno appena 50 artisti, anzi meno di 50, le assenze saranno, magari, molto superiori alle presenze, se si bada al valore degli artisti stessi. Nel 1951 mancheranno a Firenze Morandi, Carrà, Semeghini, Casorati, Magnelli, Campigli, Sironi, Tosi e tanti altri. E questo fra i maestri. Mancheranno anche molti altri Maestri più giovani, i quarantenni e già maturamente in possesso della loro espressione. E mancheranno tanti giovani. Ma altri 50 saranno presentati, finalmente bene, come si deve, nel 1953; altri 50 nel 1955; e così via. E se tu vedi questa Mostra nella sua prospettiva, nella sua successione, non potrai fare il corrente ragionamento per inviti ed esclusioni: trattandosi di scelte successive e tutte provvisorie, i componenti delle quali risultano sia da un incentivo di interesse, sia da un equilibrio, certo instabile, ma che diviene solido nella successione. Credo che, chiariti questi punti, potrai orientarti diversamente nel giudizio. Se avessimo a disposizione un palazzo dell'arte capace di cinquemila opere d'arte, si potrebbe fare, su questo piano, una mostra "completa" (non ci crederei lo stesso, alla completezza). In queste condizioni, potendo esporre – anche per ragioni di capacità del pubblico – soltanto circa ottocento opere, ritengo preferibile che la sistemazione nazionale ed internazionale del giudizio sull'arte italiana contemporanea derivi da una successione di mostre bene organizzate, bene scelte, bene presentate. So bene che nel tuo animo non c'è niente di personale, e perciò posso anche dirti che il nome tuo, come quello di molti altri, è e resta – com'è del resto naturale – in primissima fila. Puoi scommettere che se la tua presentazione non potrà avvenire nel 1951, avverrà nel 1953, ma allora bene, direi definitivamente, in qualche modo. Il punto critico si farà¹⁰.

Nel giustificare l'esclusione di Levi da questa prima edizione, la lettera di Raggianti tradisce una visione ampia, e fors'anche ottimistica, dell'arte italiana contemporanea. Ampia rappresentatività sia in termini di personalità coinvolte (cinquanta maestri), sia in termini di opere (circa ottocento); la selezione, che non voleva significare esclusione, si reggeva piuttosto su un processo molto calibrato

di forze, laddove i *senior* dovevano affiancare e lentamente lasciare emergere figure “intermedie” o *junior* che si facevano a loro volta maestri, in un processo di oculato calibro nel numero oltre che nella scelta delle opere, a seconda delle diverse fasi della carriera dei singoli.

Sulla medesima linea, ma con un diverso grado di penetrazione rispetto alle intime ragioni che avevano mosso la sua iniziativa, Ragghianti si rivolgeva a Marchiori:

Il fatto è che osservo sperimentalmente come la cosa più difficile da far capire sia proprio questa: che la Mostra di Firenze non ha alcuna pretesa di essere definitiva, cioè di presentare tutti i valori, ma soltanto una selezione di valori, che potrà mutare di anno in anno, cioè di biennio in biennio. L'essere presenti nel 1953 o nel 1955; con la differenza che la volontaria limitazione ha il vantaggio che non si può porre il problema delle esclusioni, in una mostra a puntate, e l'altro vantaggio, credo veramente considerevole, che una volta avvenuta la presentazione a Firenze, con la consistenza e l'ampiezza che le riserviamo, si tratterà di un'acquisizione durevole, stabile, veramente significativa sia per la cultura, che per gli stessi artisti. Io ti prego anzi di chiarire bene questo aspetto della Mostra. Dato che l'abitudine mentale in fatto di mostre è diversissima, è difficile, se non si spiega bene l'indole ed il proposito di quella di Firenze, sfuggire altrimenti a obiezioni od a lamenti, che in sostanza sono senza oggetto, superflue. Allarme. Ho il piacere di dirti che la reazione suscitata dagli ambienti sindacali si è risolta, almeno a Firenze, nel migliore dei modi. Gli artisti faranno la loro mostra, coi criteri che crederanno più opportuni, con loro regolamento; soprattutto con piena responsabilità. Tutti contenti, ed è finito in peana ed embrassements. Manca che ora comincino sul piano “nazionale”. Questione del Premio. Io stesso avevo riflettuto nel medesimo senso, e perciò ho domandato al sindaco se si poteva portare la cifra disponibile a due milioni, cioè due premi da un milione. Pare che ciò non sia conseguibile; ed allora io ho sostenuto più opportuno tornare al progetto di due premi di mezzo milione ognuno, più quattro premi di 250mila, più 10 premi di 100mila; tutti del Comune, ed escludendo gli altri che sicuramente vi saranno. Veggo che anche tu ricadi nella terminologia usuale: dicendo per esempio che ci si meraviglia del “mancato invito” a Viani, quasi che fosse una discriminazione. Ora io vorrei che fosse ben chiaro e senza equivoci che due sono i casi: o si tenta di fare la solita mostra “completa”, che per forza non è mai completa (e provoca risentimenti, confronti, polemiche, etc.), o si fa volontariamente una mostra incompleta: una selezione di valori che è del tutto provvisoria, nient'affatto esclusiva, perché per esempio mancheranno i maggiori artisti (Morandi, Carrà, Sironi, Campigli, De Chirico, Casorati, Semeghini, etc. etc.), e tanti artisti notevolissimi e non discussi. La Mostra del 1951 è la prima puntata di una mostra che vuol servire a far conoscere bene, e cioè adeguatamente, l'arte italiana moderna, in una prospettiva che comprende per forza almeno cinque o sei anni, prima di esaurire il lotto degli artisti o sicuri o problematici, ma comunque vivi e significativi. Alla seconda mostra, già non avremo queste obiezioni, perché ai primi 50 saranno aggiunti altri 50 artisti; e così di seguito. Quanto al fare fin dal 1951 il piano della Mostra per il 1953, io non lo ritengo opportuno, sia perché gli eventi potrebbero vanificare le intenzioni manifestate due anni avanti, sia perché in questo modo veramente la Mostra perde quel carattere sperimentale, critico e di verifica, per cui si antepone al numero la qualità e soprattutto la documentazione valida per un giudizio. [...] io credo che, oltre ogni unilateralità di giudizio, noi ci siamo mostrati equilibrati e sereni, come si addice ai critici, i quali cercano di tutto comprendere, ma non sposano né gli artisti né le loro particolari poetiche. Come già ti dissi, personalmente io sento simpatia per ogni espressione autentica, quale che sia la sua “tendenza”, cioè la sua condizione e la sua giustificazione di cultura. Ma è una questione di carattere generale: per cui il critico o storico non può come tale essere un “mili-

tante”, cioè compartecipe delle sempre esclusive convinzioni degli artisti; e del resto il problema del critico è quello della qualificazione, cioè quello dell’intendere e caratterizzare la forma o l’ispirazione, o ciò che da essa sia diverso¹¹.

L’idea di base, in sostanza, era quella di offrire al pubblico una prospettiva al possibile solida sulle tendenze dell’arte italiana contemporanea, il tentativo di costante messa a fuoco delle diverse personalità e, in seconda istanza, dei gruppi, sempre subordinati alla definizione della personalità singola dell’artista. Ed emerge altresì chiaramente la volontà di fornire un appoggio deciso agli artisti, soprattutto attraverso il sistema dei premi, con una forma di mecenatismo pubblico, in questo caso a carattere municipale, che intendeva soprattutto proporsi come forma di incentivo e supporto alla produzione artistica contemporanea. Inoltre, le due lettere lasciano intravedere quello che è forse l’aspetto – o uno degli aspetti – più significativi dei resoconti delle riunioni organizzative della Biennale e cioè il corpo a corpo che si registra tra gli studiosi coinvolti e tra questi e gli artisti, in un complicato intreccio di preferenze e gusti personali, il giudizio che si intravede sui sindacati degli artisti, il tutto giocato sullo sfondo di diverse concezioni del problema “mostra”. Alla base di tutto un’convinta e comune azione per la conoscenza e la diffusione del contemporaneo nel contesto italiano dei primi anni Cinquanta.

Riguardo alle ragioni del fallimento, oltre a contrasti interni tra i membri del Comitato organizzativo, comunque ampiamente preventivabili, ci sarà molto da indagare specialmente dal punto di vista della storia politica e istituzionale, in particolare del Comune di Firenze. Si deve infatti registrare una certa resistenza da parte dell’istituzione comunale fiorentina, che pure era stata ampiamente coinvolta – e con un ruolo non secondario – sin dall’inizio in questa iniziativa. Come scriveva in un duro articolo Corrado Maltese pubblicato su «L’Unità», pur tra iniziali difficoltà, l’amministrazione comunale aveva appoggiato l’idea di una Biennale che ricordasse la passata esperienza della Primavera fiorentina, ma:

Subentrati i democristiani al comune, ecco che il nuovo Sindaco La Pira [eletto il 6 luglio del 1951], in una intervista, dichiara, or sono cinque o sei giorni, che la “biennale” non si farà, che Firenze ha “una sua fisionomia e una sua storia che va difesa” e che perciò mostre d’arte antica si continueranno a fare, ma mostre d’arte moderna non se ne faranno. Alla sollevazione indignata degli artisti fiorentini di tutte le parti, un corsivo ufficioso su un quotidiano del mattino cerca di rispondere annunciando che mostre d’arte moderna non se ne faranno più, è vero, ma che in compenso si commetteranno ad artisti anziani famosi o ad artisti giovani meritevoli, importanti lavori da eseguire per opere di pubblico decoro cittadino”, proprio come si faceva ai tempi del Trecento e del Quattrocento.

Continuava Maltese:

Questi i fatti. Quali le considerazioni da trarne? In primo luogo è evidente che i gruppi che dominano oggi la cultura ufficiale italiana tendono a smobilizzare gli artisti, a "ridimensionarli", proprio come si cerca, nel campo economico, di ridimensionare l'Ansaldo, le Reggiane, la Breda, ecc.: si lasciano soffocare i vivi dai morti a Roma, si nega l'esistenza di forze nuove e ignorate a Venezia, si sopprime una larga iniziativa a Firenze. La ragione è che gli artisti rappresentano la perenne creatività della vita, il rinnovarsi e il crescere dell'umanità. È dunque logico e spiegabile che le forze clericali e regressive che sono oggi al potere si aggrappino disperatamente al passato cercando di recidere i legami con il presente e tentando anzi di sopprimerlo. In secondo luogo è evidente che per attuare questo programma occorre adottare metodi antidemocratici e antisindacali: si eludono perciò Parlamento e opinione pubblica; si riducono all'impotenza o si eliminano le rappresentanze sindacali, a qualsiasi colore appartengano; si liquidano le manifestazioni culturali favorevoli allo sviluppo delle forze nuove, convogliando appoggi e denaro verso le manifestazioni clericali e conservatrici completamente ordinate dall'alto. Accade così che l'on. La Pira e i suoi tirapiedi difendano a parole la "fisionomia e la storia" di Firenze e dimentichino per esempio, nella realtà, che la presenza del comando aereo "alleato" del "Sud-Europa" installato proprio Firenze, minaccia l'esistenza fisica stessa di quella fisionomia e di quella storia. Accade così che un brav'uomo come il critico del "Tempo", dopo aver firmato assieme a tanti altri artisti la protesta contro la Quadriennale e contro l'attuale regime delle mostre, in cui si chiede esplicitamente che gli artisti siano presenti "attraverso i loro rappresentanti in tutte le commissioni organizzative delle mostre nazionali", sia spinto da oscure forze a rimangiarsi prontamente ogni cosa e a scrivere sul suo giornale che però, in tutto questo, i sindacati (cioè gli unici rappresentanti degli artisti democraticamente concepibili) non debbono entrarci per nulla. Tale è la coerenza e la "serietà" con cui i gruppi al potere conducono oggi le cose dell'arte in Italia¹².

La variazione politica dovette essere cruciale se, nella seduta del 25 febbraio, cioè a dire ancora con la giunta guidata dal comunista Mario Fabiani, il sindaco della ricostruzione, la mostra era data per certa e le liste degli artisti da invitare, con relativa organizzazione tra monografiche, personali e rappresentative, concordemente stabilita. Temi, come si vede, che sollecitavano un dibattito che andava ben oltre gli aspetti storico-critici per toccare invece l'orizzonte più ampio del quadro politico in cui il rinnovato attivismo del Partito Socialista anche sui temi della cultura, che lo portarono a contendere l'egemonia dei monoblocchi democristiano e comunista¹³.

Nonostante tutto, Ragghianti non abbandonò il sogno di dotare Firenze di una propria Biennale. Il progetto verrà ripreso in seguito, negli anni della sua militanza nel Partito Socialista, a partire dai primi anni Sessanta e dopo la difficile ma comunque produttiva esperienza della Commissione parlamentare mista, conosciuta come Commissione Marangone (attiva dal 1956 al 1958), che aveva visto una prima, timida convergenza tra socialisti e democristiani per la riforma della legislazione e dell'amministrazione del patrimonio culturale. La lettera che Ragghianti indirizzò a Giovanni Pieraccini all'indomani dell'alluvione del 1966, racchiude in sé alcune delle motivazioni

che avevano spinto Ragghianti a dare vita all'iniziativa della Biennale ormai quindici anni prima:

Anche l'alluvione ha dimostrato che tutto il mondo le assegna la funzione di città rappresentativa dell'arte. Ma se la Firenze del passato, pur non essendo puramente archeologica, potrà entro breve tempo riprendere le sue attività, col relativo reddito turistico, occorre pensare alla funzione di Firenze nel mondo di oggi. Senza una circolazione internazionale di cultura, senza una presenza degli artisti a cominciare dai maggiori, senza condizionare conoscenze ed esperienze valide nell'attualità storica, Firenze rischia di richiudersi nella cornice dell'antico, con tutte le conseguenze anche economiche oltretché culturali¹⁴.

Sarebbe stata quindi la volta della celebre mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935* e delle prove di istituzione di quel museo fiorentino di arte contemporanea poi fondato solo col nuovo millennio¹⁵. Il progetto era nei voti di Ragghianti almeno dalla fine della guerra, come documenta il fatto che anche in questi verbali si tentò di immaginare un bacino di raccolta per l'arte contemporanea a Firenze, ossia la "Galleria Nazionale di Arte Moderna" in Palazzo Pitti, al cui riordinamento stava lavorando in quegli anni Licia Collobi e per cui lo stesso Ragghianti aveva svolto opera di consulenza¹⁶. La vicenda dell'ostracismo di marca democristiana verso l'arte contemporanea che bene emerge da questa vicenda, trova conferma nel fatto che i progetti per il museo di arte contemporanea ripresero vigore proprio nel 1966, cioè alla fine del lungo periodo di governo democristiano sulla municipalità fiorentina (l'ultimo mandato di La Pira si concluse nel 1965).

Mi auguro dunque che questi documenti possano entrare nel circolo degli studi sull'arte e la critica d'arte della metà del Novecento, e alimentare una più strutturata ricostruzione di questa occasione mancata, che aveva tutte le carte in regola per diventare uno degli eventi espositivi principali dell'Italia del secondo dopoguerra.

I documenti di seguito trascritti, alcuni su carta intestata «CITTÀ DI FIRENZE. MOSTRA D'ARTE ITALIANA MODERNA», si conservano presso l'Università di Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Archivio Giuseppe Raimondi, all'interno del carteggio con Carlo L. Ragghianti, il quale li aveva inviati per presa visione all'amico e corrispondente. In quanto testo dattiloscritto, si è cercato di mantenere la massima fedeltà al documento, a partire dalla spaziatura e dagli a capo: si è mantenuto l'uso delle maiuscole e del carattere stampato maiuscolo così come delle sottolineature; si sono corretti solo gli evidenti errori di punteggiatura (punto e virgola per virgola, due punti per punto), mentre si sono mantenuti i pochi errori di battitura, o talune dizioni non più in uso (sopraluogo, soprattutto), segnalandoli con l'uso del [sic]. Alcuni inserti a penna, nella grafia di Ragghianti, sono stati riportati in nota. Il segno # # è stato utilizzato per segnalare alcune cancellature.

CITTÀ DI FIRENZE
MOSTRA D'ARTE ITALIANA MODERNA.

Verbali dei lavori del Comitato Direttivo nella tornata dei giorni 10 e 11
febbraio 1951.

I lavori hanno inizio alle ore 11 del giorno 10 febbraio 1951 nella Sala degli Otto in Palazzo Vecchio alla presenza dell'On. Sindaco di Firenze, Mario Fabiani.

È presente anche l'Assessore agli Affari Generali, prof. Francesco Tocchini.

Del Comitato Direttivo sono presenti: prof. Giulio C. Argan, prof. Cesare Brandi, prof. Cesare Gnudi, dr. Giuseppe Marchiori, prof. Michelangelo Masciotta, prof. Ottavio Morisani, prof. Guglielmo Pacchioni, dr. Alessandro Parronchi, sig. Giuseppe Raimondi, prof. Carlo L. Ragghianti.

Segretario: dr. Renzo Federici.

Assenti giustificati: Dr. Alberto Rossi, dott. Fernanda Wittgens.

IL PROF. TOCCHINI porge ai membri del Comitato il saluto e i più vivi ringraziamenti dell'Amministrazione Comunale di Firenze. Dichiara insediato il Comitato e aperti i lavori del medesimo. Spiega le ragioni per le quali la nomina ufficiale dei Commissari non ha potuto essere inviata, dovendosi attendere la conclusione di alcune formalità amministrative; tuttavia per l'urgenza del lavoro da compiere è stato loro rivolto l'invito officioso che valga per procedere ad una definizione dell'iniziativa promossa dal Comune di Firenze.

RAGGHIANI ringrazia, a nome dei Membri del Comitato Direttivo, l'Amministrazione Comunale di Firenze per la fiducia ad essi accordata e per l'onorevole incarico ad essi commesso.

TOCCHINI ricapitola le vicende e i provvedimenti che hanno portato alla costituzione di un Comitato Permanente per le Mostre della Città di Firenze, mostre che, con il nome di "Annuali di Arte Antica e Moderna della Città di Firenze", verranno allestite con periodicità annuale e con l'avvicendamento di mostre d'arte antica e mostre d'arte moderna. Comunica che il Comitato Generale per le Annuali di Arte Antica e Moderna, nella sua seduta del 7 febbraio u.s., ha deliberato per il 1951 la realizzazione di una Mostra d'Arte Moderna da tenersi in Firenze nella primavera-estate, con apertura di massima il 29 aprile p.v.

RAGGHIANI richiama i precedenti storici che conferiscono alla Città di Firenze un diritto ideale al patrocinio di tali manifestazioni, diritto che vale non solo per

l'arte antica, ma anche per l'arte moderna, per la quale antichi e gloriosi sono i meriti della Città di Firenze. Ricorda infatti la "Promotrice Fiorentina", negli anni del primo dopoguerra, la "Primaverile Fiorentina": istituzioni di grande risonanza, che decaddero poi per il prevalere di preoccupazioni e interessi di più modesto ambito.

Sottolineato il coraggio e la limpidezza di idee con cui l'Amministrazione Comunale ha voluto impostare l'intero problema, l'Oratore delinea quelli che, secondo gli intendimenti generali, dovranno essere i caratteri della Mostra d'Arte Moderna, alla cui organizzazione il Comitato è preposto. Dichiara che la Mostra dovrà essere, ed in questo è certo dell'unanime consenso dei Commissari, manifestazione essenzialmente qualitativa, ben distinta e caratterizzata rispetto alle correnti e innumerevoli manifestazioni italiane, nelle quali il concetto quantitativo e le preoccupazioni professionali o sindacali hanno in genere il sopravvento.

Inspirandosi ai criteri che informano l'iniziativa fiorentina, traccia le direttive del lavoro del Comitato: primo, assicurare alla manifestazione un interesse che non sia di mera curiosità, ma corrisponda ad un effettivo e considerevole esito per la cultura pubblica; secondo, attenersi strettamente al campo dell'arte italiana, dato che la realizzazione di un'esperienza differenziata di valori sul piano internazionale, è compito specifico della Biennale di Venezia; terzo, realizzare una documentazione selettiva e rigorosa dell'arte italiana, che sia nello stesso tempo ampia ed organica, tale che valga a liberare l'arte e la cultura artistica in genere del nostro Paese dallo stato di isolamento e di misconoscimento in cui attualmente si trova, non solo all'estero, ma nell'Italia stessa. Le mostre, in quanto rassegne vive e vitali della produzione artistica, possono non limitarsi alla presentazione dei soli valori acquisiti, ma estendere la loro documentazione, ben inteso sorretta da vigile rigore, a tutte le altre manifestazioni che, pur problematiche o incomplete, risultano tuttavia vive e ricche di interesse.

Conclude essere sua fiducia, che, ad onta di qualche scetticismo formulato in certi ambienti, l'arte italiana moderna e attuale offra il materiale necessario per una rassegna che, non derogando minimamente da un criterio di rigore critico, possa assumere ampiezza, consistenza, e risonanza.

Indica pertanto i seguenti punti sui quali il Comitato avrà a fissare la sua attenzione nella presente tornata dei lavori:

- studiare e definire nelle linee essenziali il piano della Mostra;
- designare gli artisti per le singole esposizioni;
- indicare, soprattutto per le grandi monografiche e in genere per le mostre rappresentative degli artisti, le modalità più sicure e facili per ottenere le opere che il Comitato stabilirà di presentare nelle singole mostre;

- definire l'opportunità o meno di costituire sottocomitati preposti alla formazione di singoli settori della Mostra: sottocomitati che comprendendo magari anche elementi estranei al Comitato Direttivo, garantiscano una cooperazione il [sic] più larga possibile per il conseguimento delle opere e diano nello stesso tempo affidamento della massima selezione e controllo critico nell'allestimento di ogni singola mostra.

MASCIOTTA chiede se vi sia qualche cosa di definito circa i locali destinati alla Mostra.

TOCCHINI informa che, per una sistemazione semplicemente provvisoria, cioè a dire per la sola Mostra del 1951, l'Amministrazione Comunale ha fissato la sua attenzione sull'ex Convento delle Oblate per il quale sono già disposti i lavori di restauro e adattamento.

RAGGHIANI, a domanda, chiarisce la vastità di sviluppo perimetrale e di cubature offerti dai locali dell'ex Convento delle Oblate; spiega trattarsi, in prevalenza, di grandi camerate ecclesiastiche di chiara architettura e di limpida luce, con larghe e ben situate zone di riposo, quali i chiostri e il seccatoio.

Peraltro, il deplorabile stato attuale impone una lunga serie di lavori di allestimento, che tuttavia sembra potrebbero essere compiuti prima della data fissata per l'inaugurazione.

PACCHIONI propone un sopraluogo [sic, qui e *infra*] all'ex Convento delle Oblate.

La PROPOSTA viene accolta all'unanimità.

Alle ore 12,30 la seduta è tolta, e rinviata alle ore 15, in palazzo Strozzi, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte.

Dalle ore 12,30 alle ore 13,30 il Comitato Direttivo accompagnato dall'Assessore Tocchini, procede al sopraluogo deciso in seduta.

VERBALE

della seduta pomeridiana del giorno 10.II.51, tenuta in Palazzo Strozzi presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte.

La seduta inizia alle ore 15,30.

Presenti: Prof. C.G. Argan, Prof. C. Brandi, prof. C. Gnudi, dr. G. Marchiori, prof. M. Masciotta, prof. O. Morisani, prof. G. Pacchioni, dr Alessandro Parronchi, sig. G. Raimondi, prof. C.L. Ragghianti.

Segretario, Dr. R. Federici

Assenti giustificati, Dr A. Rossi, dott. F. Wittgens.

RAGGHIANTI apre la seduta esponendo quali, nell'animo dell'Ente promotore, dovrebbero le linee generali, la struttura della Mostra. La Mostra cioè dovrebbe in primo luogo presentare, di massima, due mostre monografiche di artisti italiani, in cui l'arte degli artisti stessi dovrebbe essere illustrata con lo stesso carattere di completezza e discriminazione critica con cui è presentata l'arte di un artista del passato. Una presentazione critica, realizzata con il dovuto decoro tipografico, dovrebbe completare queste che verrebbero a risultare messe a punto conclusive dell'opera degli artisti illustrati, dei quali il pubblico, e spesso anche i critici, non hanno esauriente conoscenza, con evidenti conseguenze per il giudizio e l'apprezzamento degli artisti.

La Mostra comprenderebbe inoltre dieci mostre rappresentative di quaranta opere ognuna, destinate a documentare in forma ampia ed organica, seppur vivace ed attuale, le personalità artistiche appartenenti alla generazione intorno ai quarant'anni cioè la generazione più discussa della nostra arte contemporanea: in sostanza, quel gruppo d'artisti che, stando alle previsioni, entro una decina o quindici anni dovrebbero essere al punto d'aver titolo ad una mostra monografica.

Infine una serie di circa 30 mostre personali, comprendenti ognuna dieci opere, destinate a presentare in una forma sufficientemente ampia gli artisti più giovani, ma già di spiccato carattere, seppure in uno stato ancora problematico di giudizio, in modo da facilitare, pur con severo controllo, la loro affermazione.

Propone infine una sorta di tribuna, cioè una raccolta di quadri di grandi artisti che, assurti a ruolo di maestri, e tuttavia non presenti nelle due monografiche, verrebbero in questo modo a costituire una specie di patronato ideale della mostra e a prevenire eventuali richieste del pubblico avvezzo alle mostre collettive.

Ribadisce infine la necessità di costituire sottocommissioni deputate all'allestimento di ogni singola mostra.

MARCHIORI chiede quale sia la proporzione riservata, nelle previsioni dell'ente promotore, alla scultura.

RAGGHIANTI constatato che, date le particolari esigenze e caratteristiche della scultura, la presentazione di uno scultore richiede in genere un numero di opere minore di quello necessario per un pittore, osserva che in linea di principio sarebbe bene pretermettere ogni distinzione rigida fra le varie forme d'arte, e che nelle discussioni concrete sarà facile trovare volta a volta l'equilibrio.

MARCHIORI insiste perché nell'allestimento della Mostra le opere di scultura siano presentate in locali a sé.

IL COMITATO consente.

RAGGHIANTI passa ad avanzare le sue proposte circa le due grandi monografiche, citando vari nomi d'artisti degni d'esser presi in considerazione per ciò: Morandi, Rosai, De Pisis, Casorati, Tosi, Semeghini, Severini, Sironi, ed altri.

BRANDI propone che nella tribuna invece di quadri di maestri ci si limiti ad una serie di epigrafi recanti i nomi di detti maestri, e, in forma ovviamente abbreviata, le connessioni storiche tra essi intercorrenti, sì da fornire un quadro orientativo per il visitatore meno provveduto, sull'esempio di quanto è stato fatto al Museo d'Arte Modena di Parigi. Il che servirebbe anche ad escludere l'eventuale suscettibilità dei maestri non presentati nelle mostre monografiche.

RAGGHIANTI nota che questa sorta di compensi all'eventuale orgoglio deluso dei maestri non presentati nella prima mostra, potrebbe avvenire nella presentazione a stampa che della mostra stessa si farà. Inoltre il Comitato Promotore ha deciso di massima l'istituzione di un Comitato d'Onore composto dai maggiori artisti italiani viventi.

SULLA proposta Brandi manifestano il loro dissenso Argan, Gnudi, Masciotta, Parronchi; finché il Presidente non propone di rinviare la questione a più tardi, per riprendere la questione dei nomi degli artisti che si vogliono designare per le mostre.

BRANDI aggiunge che, dato che la Mostra dovrà decidere molte esclusioni, a togliere a tali esclusioni ogni conseguenza, sarebbe opportuno accentuare

nella Mostra il carattere di Museo. A tale scopo la proposta dei nomi da incidere nell'atrio d'onore egli pensa che potrebbe tornare opportuna.

RAGGHIANI richiamando l'elenco di artisti già da lui avanzato come degni di una monografica, dichiara che a suo avviso alcuni di essi sono da escludere per ragioni contingenti. Ad esempio Carrà, che è stato di recente e con grande ampiezza illustrato al pubblico, o De Pisis, per il quale è in cantiere una mostra di 150 opere a Ferrara. Sarebbe semmai augurabile che Ferrara volesse condividere l'iniziativa con Firenze, pur conservando della mostra stessa anche il suo patronato.

RAIMONDI osserva che tale possibilità difficilmente potrebbe verificarsi in quanto l'iniziativa ferrarese parte da ragioni sentimentali.

BRANDI propone lo scultore Marino Marini.

RAGGHIANI dichiara che avrebbe visto la serie delle monografiche iniziata da Morandi, ma aggiunge che da informazioni recentissime a lui pervenute risulta che l'artista stesso sarebbe restio, come sempre, a concedere il suo consenso. Propone pertanto che il Comitato formuli un voto unanime in favore del Maestro bolognese, e demandi a singoli Commissari che più sono vicini al Pittore, l'incarico di svolgere opera persuasiva per vincerne le resistenze, recando l'argomento che la Mostra fiorentina sarebbe un'occasione unica per la documentazione completa della sua operosità artistica. Sottolinea anche il fatto che una mostra di Morandi sarebbe di agevole allestimento in quanto, consentendo l'artista, è ormai sicura l'adesione dei maggiori collezionisti: Jesi, Ghiringhelli, Mattioli, Vitali, Vallecchi; Rollino, pur non interpellato per questa circostanza specifica, aveva già promesso la sua collezione per una mostra de "La Strozzi".

Altra monografica che egli vorrebbe proporre è quella di Rosai, mostra che a parte l'intrinseco significato artistico, di cui egli è fermamente persuaso, verrebbe a soddisfare anche la cultura artistica fiorentina.

Propone infine al Comitato di designare un quarto nome d'artista che possa servire di copertura nel caso che vengano meno le possibilità Morandi e De Pisis.

BRANDI propone lo scultore Marino Marini.

RAGGHIANI osserva che M. Marini è impegnato con due grandi mostre all'estero, per cui sarebbe difficile potere allestire una mostra che presenti qualche cosa di nuovo. Del resto l'artista stesso, da lui interrogato in proposito,

lo ha pregato di attendere un'occasione meno imminente. Anche il ricorso al collezionismo non sarebbe di completo affidamento, in quanto molti dei pezzi più importanti di Marini si trovano in collezioni straniere.

BRANDI replica che sarebbe pur sempre possibile integrare con disegni e pitture, tanto più che la produzione propriamente scultorea dell'artista in quest'ultimo anno è nulla.

RAIMONDI propone qualche altro scultore, ad esempio Fazzini.

RAGGHIANI ricorda i disegni e le sculture che Manzù ha condotto su un solo modello, la signora Lampugnani, disegni che a suo avviso costituiscono uno dei complessi più alti dell'arte moderna italiana. Le quattro o cinque cere, la grande Figura seminuda e la grande figura distesa, le due placche d'oro, i sessanta disegni, costituirebbero un complesso di singolare potenza e suggestione.

PACCHIONI dichiara di avere avuto dalla sig. Lampugnani pieno consenso all'esposizione delle opere in questione e in più l'assicurazione di un contributo alle spese per tale mostra.

RAGGHIANI ringrazia il prof. Pacchioni e il Comitato unanime dell'accettazione dell'esposizione di questo singolare gruppo di opere di Manzù, gruppo che peraltro deve annoverarsi tra le mostre rappresentative e non già tra le monografiche, per cui dovrebbe essere largamente integrato. Rimane dunque aperto il problema del nome di riserva per le monografiche. Con l'esposizione della Collezione Lampugnani si ottiene in una maniera brillante lo scopo di rappresentare e originalmente Manzù, senza impegnare una monografica. Quanto a Marini, da sondaggi effettuati direttamente presso l'artista, si può assicurare che sarebbe soddisfatto di una esposizione di un gruppo di sculture integrato da congruo numero di disegni: il che verrebbe a costituire un'altra vasta rappresentativa.

Unanimemente e con viva soddisfazione si concorda che le prime due rappresentative siano dedicate ai due nostri maggiori scultori, Marini e Manzù.

MASCIOTTA, trattandosi di scultura, chiede precisazioni sugli oneri derivanti dal trasporto delle opere.

RAGGHIANI precisa che non si adotterà criterio rigido in materia, ma che verranno concordate volta per volta, caso per caso, le soluzioni più opportune. Ad esempio, da contatti da lui avuti, può assicurare che molti dei collezionisti sono disposti a sobbarcarsi una parte di detti oneri. Aggiunge poi che la consistenza e l'ampio numero dei premi stanziati o in via di stanziamento per cui buona parte degli artisti espositori verrebbe ad avere assicurato un premio-acquisto, permette di ottenere con una certa tranquillità che siano gli artisti stessi ad assumersi le spese di invio. Accenna poi all'istituzione di Ufficio-vendite che, affidato a uno dei più esperti e stimati mercanti milanesi dovrebbe assicurare una larga possibilità di vendite a privati. In questo modo si verrebbe anche a creare l'avvio per un largo mercato d'arte in Firenze che, come è noto e generalmente deplorato, ne è del tutto priva. Riporta infine il dibattito sul problema delle monografiche.

Viene all'unanimità riconfermato il nome di Morandi come primo artista designato per la mostra monografica e i Commissari Gnudi, Raimondi, Brandi e Ragghianti si impegnano a compiere opera personale per vincere l'avversione che l'artista ha per le mostre delle sue opere.

All'unanimità si consente alla proposta Ragghianti per una monografica di Rosai.

BRANDI osserva che, in sede critica, si potrebbe avanzare qualche limitazione in merito alla pittura di Rosai, ma riconosce che una volta che si decida di presentare l'artista nella Mostra fiorentina, l'unico modo adeguato è una mostra monografica.

ARGAN riconosce che una monografica di Rosai verrebbe opportunamente a togliere il sospetto di un indirizzo critico troppo esclusivo e programmatico cui la sola monografica di Morandi potrebbe dare adito.

RAGGHIANI richiama la necessità di designare un quarto nome d'artista nel caso di esito negativo per De Pisis e Morandi.

ARGAN, MASCIOTTA, GNUDI propongono Tosi.

MARCHIORI propone Casorati.

RAGGHIANI consente per Tosi, dichiarando che a suo parere una mostra del Maestro lombardo, opportunamente discriminata [sic], potrebbe rivelare una

figura d'artista nuova rispetto all'immagine convenzionale di esso, e certamente elevatissima. Aggiunge che una mostra del genere attirerebbe immancabilmente l'interesse e la simpatia del pubblico milanese.

PARRONCHI propone Sironi.

RAGGHIANI dissente, trovando inopportuno per l'equilibrio generale di tono della mostra, l'accostamento di due artisti quali Rosai e Sironi.

RAIMONDI reputa che una serie di 100 opere di Tosi finirebbe per risultare forse un po' monotona.

RAGGHIANI conclude per la necessità, condivisa da tutti, di impegnarsi a fondo per ottenere il consenso di Morandi.

Rimangono comunque concordate le seguenti designazioni nell'ordine: Morandi, Rosai, Tosi, risultando quasi impossibile una mostra monografica di De Pisis.

RAGGHIANI riporta l'attenzione sul problema delle rappresentative. Concordati ormai i nomi di Manzù e Marini, rimangono ancora circa otto nomi da designare per tali mostre, sottolineando che dovrebbero essere riservate alla generazione degli artisti sui 40 anni, e pertanto da esse dovrebbero essere esclusi gli artisti ormai illustri che sono da riservate per le monografiche degli anni avvenire. Propone come terzo nome Guttuso.

ARGAN e BRANDI propongono MAFAI.

La proposta viene accolta.

RAGGHIANI propone Fazzini con circa trenta opere, comprese le piccole sculture e i disegni. La proposta viene accolta.

BRANDI dichiara che il nome di Fazzini richiama necessariamente MIRKO. Ragghianti non condivide l'opinione del Brandi, ed osserva ancora che è opportuno per equilibrio limitare il numero degli scultori e ancora mantenere, possibilmente, salvo sempre il giusto criterio del valore, un certo equilibrio di distribuzione geografica.

MASCIOTTA propone Santomaso.

RAGGHIANI propone SALVADORI, ma la proposta cade, incontrando larghi dissensi.

RAIMONDI propone BARTOLINI, ma la proposta cade.

RAGGHIANI circa il nome di Santomaso esprime l'opinione che sia meglio, come per Mafai, considerare essenzialmente l'opera non recente dei due artisti.

VENGONO avanzate molte altre proposte che incontrano consensi e dissensi senza giungere a conclusione.

BRANDI reputa opportuno introdurre fra queste rappresentative un rappresentante autorevole della corrente astrattista, anche per togliere ogni sospetto di prevenzioni programmatiche ed avanza il nome di SOLDATI.

RAGGHIANI giudica da preferire LICINI, se non fosse più opportuno riservarlo per una monografiche [sic] negli anni venturi.

PARRONCHI solleva il problema d'ordine generale: aumentare le rappresentative rispetto alle personali.

MARCHIORI commenta che lo stacco così netto tra i tre tipi di mostre può riproporre il sospetto di una distinzione gerarchica.

PARRONCHI osserva che il sospetto non sarebbe pienamente legittimo in quanto i tre tipi di mostre non sono vincolati ad un rigido criterio di età.

BRANDI all'osservazione di Marchiori che la distinzione dei tre tipi di mostre solleverà malumori infiniti, ricorda che per necessità di cose l'opera discriminativa del Comitato è un procedere per ignes. Comunque occorre essere ben convinti che esistono due sole possibilità: o il caravanserraglio indiscriminato, o la manifestazione seria e selettiva. Conseguentemente alle premesse, il Comitato non può che tenersi al criterio selettivo. E più la scelta dei nomi sarà ristretta, più facile sarà convincere il pubblico e gli artisti che la selezione è stata veramente disinteressata.

RAGGHIANI aggiunge che occorre insistere e divulgare che il complesso delle rappresentative non ha alcun carattere conclusivo. Ci sarà evidentemente una

rotazione, e molte delle conclusioni momentanee sono proprio nell'interesse degli artisti. Si tratta di mostre antologiche, che trovano la loro giustificazione e il loro pieno equilibrio nel tempo.

Rispondendo ad un'obiezione del Gnudi, afferma che il numero di dieci rappresentative non è in definitiva categorico: una volta che la Commissione lo riconosca eccessivo, nulla impedisce di ridurlo; o viceversa.

ARGAN propone che alcune delle rappresentative vengano dedicate a gruppi di qualche omogeneità, e porta ad esempio il GRUPPO DEI SEI di Torino che in una rappresentative [sic] di 40-50 opere troverebbe documentazione adeguata.

LA proposta viene accolta di massima, dietro chiarimento di Argan che l'ottenimento delle opere sarebbe abbastanza facile.

RAIMONDI ricorda il nome di Ardengo Soffici.

LA proposta incontra scarso favore.

Ragghianti pur ammettendo che si tratterebbe per questo artista di una mostra monografica piuttosto che rappresentativa, dichiara di non avere motivi per rifiutare a priori una tale proposta.

ALLE ore 18, 30 la seduta viene sospesa e rinviata alle ore 21,30 del giorno stesso.

VERBALE

della riunione del Comitato Direttivo tenuta in Palazzo Strozzi presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte la sera del 10 febbraio 1951.

La seduta ha inizio alle ore 21,30.

Presenti: C.G. Argan, Prof. Cesare Brandi, Prof. Cesare Gnudi, Dott. G. Marchiori, Prof. M. Masciotta, Prof. O. Morisani, Prof. G. Pacchioni, Dott. Alessandro Parronchi, Prof. C.L. Ragghianti.

Assenti giustificati: G. Raimondi, dott. F. Witigens [sic], dr. A. Rossi.

Segretario: Dott. R. Federici

RAGGHIANTI apre la seduta ricapitolando quanto concordato nella Seduta pomeridiana, e in particolare richiamando che già sono stati designati sei nomi per le rappresentative: Manzù, Marini, Guttuso, Fazzini, Levi, Birolli; mentre Mafai sarebbe riservato per una prossima monografica.

ARGAN in ordine al completamento delle mostre rappresentative riconsidera le mostre riguardanti i gruppi d'artisti, con rilievo retrospettivo. All'obiezione di Marchiori che si tratterebbe di mostre non originali, simili a quelle veneziane, replica che il Gruppo dei Sei ad esempio potrebbe essere esteso fino al presente, seguendo lo sviluppo successivo delle singole personalità.

PACCHIONI propone altre mostre di gruppi ad esempio la cosiddetta Scuola Romana.

RAGGHIANTI precisa che le mostre retrospettive di gruppi dovrebbero esser fatte con criterio di riproduzione storica il più possibile fedele delle condizioni di quel dato momento, addirittura cercando di riprendere cataloghi delle mostre in cui il Gruppo ebbe a manifestarsi, e ricostruire così sulla scorta di essi tali mostre. Cosa che non sarebbe del tutto esente da rischi.

BRANDI condivide il giudizio sulle difficoltà organizzative di tali mostre e avverte ancora che la Mostra Fiorentina, dati i presupposti che la ispirano, deve rinunciare all'ambizione di essere integralmente ed esaurientemente documentaria. Deve invece attenersi al principio di presentare solo quelle manifestazioni che hanno veramente rappresentato qualche cosa e la cui intrinseca validità rimane effettiva. Deve quindi, la Mostra Fiorentina, tendere ad essere più un consuntivo, criticamente orientato, che non un inventario, tendere insomma il più possibile al

tono del Museo. E pertanto rinunciare all'ambizione di una crestomazia generale del presente, per sottolineare invece, ove se ne presenti l'opportunità, quei movimenti del passato il cui significato può esser rilevante e chiarificatore. Così gli pare lodevole l'idea di una Mostra del Gruppo del [sic qui e *infra*] Sei, tanto più che questo momento della storia artistica italiana gli sembra assai poco conosciuto.

ARGAN assicura Ragghianti sulla relativa facilità di allestire tale mostra in quanto, essendo già essa stata apprezzata, l'opera di reperimento dei quadri è in gran parte già stata condotta.

PARRONCHI si preoccupa che questo possa costituire precedente rispetto a gruppi futuri.

BRANDI esortando a non preoccuparsi di ciò per il momento, richiama invece alla necessaria cautela e accortezza critica che deve presiedere all'allestimento di una mostra di gruppi. Indulgendo al presupposto delle affinità e del minimo comun denominatore, affinità in sostanza solo apparenti o casuali, si può giungere a eclissare del tutto le reali particolarità delle personalità singole. È quello che è avvenuto a Venezia nell'ultima Biennale con la Mostra dei Fauves, in cui i più diversi artisti scomparivano nella mistura di falso Signac, di deteriore impressionismo. E lo stesso potrebbe accadere per una mostra dei tonalisti Romani.

RAGGHIANI riconosce che presentare un momento della cultura artistica nella sua fisionomia è opera squisitamente di storico; naturalmente una opportuna presentazione critica potrebbe aiutare per qualificare e distinguere. Chiede nuovamente ad Argan se potrebbe assicurare 50 opere del Gruppo del Sei.

ARGAN dà piena assicurazione in merito.

BRANDI accenna alla possibilità futura di una presentazione del gruppo milanese intorno a Carrà.

RAGGHIANI aggiunge in ipotesi la Secessione Veneziana.

MARCHIORI esprime il suo dissenso.

PARRONCHI insiste nella sua preoccupazione che ciò costituisca precedente pericoloso per gruppi futuri con intenzioni più o meno polemiche.

RAGGHIANI avanza la proposta di una mostra dei Futuristi Toscani, mostra che soddisferebbe anche alcune esigenze di partecipazione locale, la quale altrimenti risulterebbe inconseguibile nella sua attualità.

La mostra dovrebbe comprendere circa 40 opere di Soffici, Lega, Nannini, Rosai e Conti.

MARCHIORI e PARRONCHI avanzano il dubbio che Soffici voglia consentire ad una simile esposizione.

Rimane comunque concordato il principio di mostre rappresentative che vertano su gruppi o momenti del passato artistico, e rimangono concordate per la mostra del '51 le due rappresentative del Gruppo del Sei e dei Futuristi Toscani. Sono state inoltre finora concordate le 8 rappresentative seguenti: Manzù, Marini, Guttuso, Fazzini, Levi, Birolli, Soldati. Su proposta di alcuni commissari, viene accantonato [sic] la rappresentativa di Levi, in quanto già rappresentato nella mostra del Sei e da riservare per l'anno 1953 (rappresentativa). Per sostituirlo Marchiori propone SANTOMASO e CAGLI.

MARCHIORI E PARRONCHI sottolineano l'importanza che Cagli ha avuto in un certo momento per l'ambiente romano, anche se si possa discutere sulla validità della sua arte, specie in alcuni periodi.

PACCHIONI propone SPAZZAPAN.

BRANDI, pur ammettendone la innegabile ricchezza inventiva, afferma che questo artista a suo parere non è indenne da alcune esteriorità.

Intanto si decide la rappresentativa di SPAZZAPAN, e, su proposta di Brandi e Marchiori, la rappresentativa di MIRKO.

PARRONCHI affermando che il numero di 40 opere per un artista è un numero molto alto, solleva la questione generale dell'estensione delle mostre rappresentative.

BRANDI afferma che, essendo ogni mostra sotto la responsabilità di un critico o comitato di critici, il numero delle opere viene ad essere meramente indicativo, essendo in definitiva la estensione di tali mostre rimessa al quadro che, dell'artista, i critici intendono definire.

PARRONCHI osserva che il numero di 40 opere dovrebbe costituire un vero e difficile traguardo per un artista e che, rimanendo pur imprecisato il numero delle opere, dovrebbe essere definito con una certa esattezza il metraggio di parete ad ogni artista assicurata. È risaputo infatti la estrema suscettibilità degli artisti in materia.

ARGAN sulla base di m. 1,50, previsti per ogni quadro dai moderni criteri museografici, computa in sessanta m. di parete l'estensione media delle rappresentative. Aggiunge che i possibili risentimenti tra gli artisti presenti con 40 opere, e quelli presenti con 10, potrebbero trovare compenso nel fatto che mentre le rappresentative verrebbero ad avere carattere anche retrospettivo, le presentazioni comprenderebbero esclusivamente opere recenti, che, si sa, sono quelle che ogni artista più ambisce a esporre.

RAGGHIANTI conclude che in tutti i modi anche la definizione della metratura parietale sarà puramente indicativa, e che ogni contestazione grettamente aritmetica in proposito non potrà che essere trascurata. Ribadisce che ogni mostra dovrà essere allestita secondo uno stretto accordo tra artista e critico ordinatore o comitato di critici.

Propone di revocare in sospenso il decimo artista designato, cioè lo scultore MIRKO, dato che sarebbero ben 4 gli scultori presenti, e di affrontare il problema della designazione degli artisti delle personali.

MARCHIORI torna a proporre CAGLI E SANTOMASO.

La candidatura di Cagli è discussa con interventi di Ragghianti, Brandi, Argan.

RAGGHIANTI apre la discussione sugli artisti da designare per le personali.

MARCHIORI legge una lista di nomi che propone al Comitato in via indicativa. Dopo vari interventi risulta formata una lista di designazioni, che conserva carattere provvisorio: Paolucci, Vedova, Viani, Scialoia [sic], Pizzinato, Leoncillo, Greco, Afro, Vespignani, Prampolini, Calò, Castelli, Tassinari, Salvadori, Pejron [sic], Marcucci, Breddo, Sadun, Monachesi.

La seduta è tolta alle ore 24,30.

VERBALE

della riunione del Comitato Direttivo tenuta in Palazzo Strozzi, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, il giorno 11 febbraio 1951 nelle ore antimeridiane.

La seduta è aperta alle ore 10.

Presenti: Prof. G.C. Argan; Prof. C. Brandi, Prof. C. Gnudi, Dr. G. Marchiori, Prof. M. Masciotta; Prof. O. Morisani, P. G. Pacchioni, Dr. A. Rossi, Dr. A. Parronchi, Dr. F. Wittgens, Prof. C.L. Ragghianti.

Assente giustificato, G. Raimondi.

Segretario: Dr. R. Federici.

Ragghianti ritiene opportuno ricordare che le personali dovrebbero avere la funzione di documentare, di fronte alle autorevoli sistemazioni delle grandi monografiche e delle rappresentative, la vitalità della più giovane generazione, l'attualità artistica più valida. Ne uscirebbe ovviamente un quadro incompleto, scientemente incompleto, ma valido ed attivo sia pure su un piano sperimentale, per la conoscenza e l'adeguata valutazione anche degli artisti più giovani.

Si riprende in esame la lista delle designazioni concordate provvisoriamente nella seduta precedente.

Si defalca da tale lista il nome di PRAMPOLINI, data la sua anzianità di carriera artistica.

GNUDI propone che una lista definitiva non venga stabilita se non in una prossima tornata del Comitato Direttivo, per modo che ogni membro possa compiere gli accertamenti ed assumere le informazioni valide ed illuminare la scelta del Comitato.

La proposta viene accettata, e di conseguenza si decide che le conclusioni che possono venire comunque raggiunte nelle sedute dell'attuale ciclo di lavoro debbano restare segrete fino a che il comitato non [torni] a riunirsi.

Con successivi interventi ogni commissario propone vari nomi che incontrano l'assenso o il dissenso degli altri. Si giunge così ad allineare 45 nomi proposti per un successivo scrutinio.

A questo punto, su proposta di Ragghianti, si riprende il problema delle rappresentative.

Dopo qualche discussione si approva SANTOMASO per la decima rappresentativa. Ragghianti invita a scegliere tra FAZZINI e MIRKO, il quale, essendo già stato accolto SANTOMASO, si troverebbe escluso dalle rappresentative. Il giudizio comune è favorevole a MIRKO.

RAGGHIANTI suggerisce che nel numero delle rappresentative venga incluso un artista toscano.

Dopo varie proposte si mette a votazione il nome di CAPOCCHINI, che risulta accolto con sei voti favorevoli, quattro contrari, uno astenuto.

GNUDI propone che fra le rappresentative venga inclusa una mostra-omaggio a DE PISIS.

La proposta viene accolta all'unanimità.

MASCIOTTA propone che tale omaggio si costituisca esclusivamente con prestiti di collezionisti fiorentini, di modo che, oltre a semplificare il lavoro organizzativo, verrebbe esclusa ogni interferenza con l'iniziativa della città di Ferrara.

RAGGHIANTI propone al Comitato il problema delle Commissioni preposte ad ogni singola mostra.

Di comune accordo si stabilisce che ogni Commissione sia composta di un numero variabile di Commissari scelti anche tra persone estranee al Comitato.

Si riprende poi il tema delle grandi monografiche.

WITTGENS spiega che una mostra di TOSI è in progetto a Milano per questo stesso anno, mostra di quaranta opere, per celebrare il suo 80° compleanno. Si impegna a svolgere tuttavia, presso l'Artista, i passi necessari per convincerlo ad aderire alla Mostra Fiorentina [sic], beninteso quando risulti definitiva e invincibile l'astensione di Morandi.

Il Comitato autorizza la Sig.na WITTGENS ad agire in tale senso, rimettendosi alla sua alacre e sagace iniziativa.

BRANDI dichiara esplicitamente, che, pur essendo stato [sic] aumentate a 12 le rappresentative, l'allargamento non è stato tuttavia sostanziale a suo modo di vedere, dato che egli reputa questo settore il più importante ed autorevole della Mostra. Infatti, egli ribadisce, la Mostra Fiorentina non può seguire che una sola direttiva, quella qualitativa, senza preoccupazione alcuna di rappresentanza sindacale o di compensi e preferenze regionali. Solo mantenendo questa esigenza selettiva, la Mostra può tenere reali e durevoli effetti di cultura. Le comuni Mostre d'arte in Italia hanno questo difetto: d'esser troppo vaste, di presentare troppi nomi. Se si vuole una Mostra che assolva al suo compito, occorre restringere le personali, aumentare invece il numero delle rappresentative.

WITTGENS afferma che le personali dovrebbero essere limitate veramente agli elementi giovani. Che comunque anche in questo settore un'attenta e decisa opera di selezione e di vaglio, può assicurare coerenza ed organicità: in definitiva, la chiarezza di una Mostra dipende dalla organicità della architettura critica che ad essa ha presieduto.

RAGGHIANTI ringrazia Brandi della sollecitudine e del calore con cui prende a cuore le sorti dell'iniziativa fiorentina, ed osserva che per ottenere una mostra del prestigio da lui auspicato, sarebbe necessario che anche le personali fossero dedicate esclusivamente ad artisti di raggiunta maturità, artisti che invece si intende riservare per le rappresentative; in pratica occorrerebbe escludere, anche dal settore delle personali, le personalità problematiche, acerbe, cioè i giovani. Consente comunque che vengano decise altre tre rappresentative.

Il COMITATO accetta tale proposta, e designa per tali rappresentative gli artisti CAGLI, CASSINARI, SCIALOJA.

Si passa poi a decidere delle commissioni preposte ad ogni singola mostra, commissioni che risultano così costituite:

ROSAI: Ragghianti, Parronchi, Raimondi.

MARINI: Vitali, Pacchioni, Brandi.

MANZÙ: Ragghianti, Pacchioni, Rossi.

GUTTUSO: Brandi, Argan, Marchiori.

MIRKO: Brandi, Magnani, Argan.

BIROLLI: Valsecchi, Marchiori.

SOLDATI: Wittgens, Argan, Marchiori.

SPAZZAPAN: Argan, Rossi, Bertini.

SANTOMASO: Masciotta, Branzi, Marchiori.

CAPOCCHINI: Parronchi, Masciotta, Federici.

OMAGGIO A DE PISIS: Il Comitato.

FUTURISTI TOSCANI: Raimondi, Ragghianti, Parronchi.

GRUPPO DEI SEI: Cremona, Argan, Rossi, Bertini.

CAGLI: Marchiori, Argan.

CASSINARI: Valsecchi, Apollonio.

SCIALOJA: Brandi, Marchiori.¹⁷

RAGGHIANTI ricapitola quelli che devono essere, per comune consenso, i criteri direttivi del lavoro delle Commissioni. Elastico il limite numerico delle opere, ma non superiore, possibilmente, a 35; rigoroso il criterio qualitativo; alla

decisione delle commissioni rimessa la consistenza numerica definitiva e la scelta qualitativa delle opere.

SI CONCORDA che per la prossima riunione le commissioni dovranno avere affrontato il piano di massima delle singole mostre ed aver raccolto il maggior numero di indicazioni utili al rapido ed agevole conseguimento delle opere prescelte.

La seduta è tolta alle ore 13,30.

VERBALE

della Seduta del Comitato Direttivo tenuta nelle ore pomeridiane del giorno 11 Febbraio 1951, in Palazzo Strozzi, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte.

La seduta è aperta alle ore 15,30.

Presenti: Prof. G.C. Argan, Prof. C. Brandi, Prof. C. Gnudi, Dr. G. Marchiori, Prof. M. Masciotta, Prof. O. Morisani, Prof. G. Pacchioni, Dr. A. Parronchi, Dr. A. Rossi, Dr. F. Wittgens, Prof. C.L. Ragghianti.

Assente giustificato: G. Raimondi.

Segretario: Dr. R. Federici.

ARGAN propone che la lista di nomi per le personali allestita nella seduta antimeridiana sia considerata semplicemente indicativa, e tale da essere integrata o anche completamente riveduta sulla base del materiale e delle indicazioni che i componenti il Comitato, raccoglieranno nei giorni prossimi. Questo, pur restando fermo il criterio fondamentale che le personali siano riservate di massima agli artisti della generazione più giovane.

RAGGHIANI propone pertanto una nuova riunione per i giorni 24 e 25 febbraio p.v., riunione che sarà definitiva. La Segreteria si farà cura di apprestare la documentazione più ampia possibile in merito agli artisti che sono stati proposti. Raccomanda vivamente ai Commissari di coadiuvare efficacemente all'approntamento di tale materiale nonché di tutti i dati che devono costituire la base del definitivo giudizio del Comitato.

Rimane pertanto definitivo che il Comitato Direttivo tornerà a riunirsi alle ore 15 di sabato 24 Febbraio p.v. in Palazzo Strozzi per un ciclo di lavoro che si protrarrà a tutto il giorno 25.

Rimase altresì concordato che ogni parte del lavoro svolto nella presente tornata resterà segreto, e che solo dopo il giorno 25 Febbraio verrà diramato un comunicato contenente le indicazioni essenziali circa la struttura della Mostra.

Si riprende l'esame della lista degli artisti designati per le personali, con l'intento di approfondire ulteriormente l'esame della situazione, in preparazione alle decisioni definitive che saranno prese nelle riunioni del 24 e 25 Febbraio.

Si rilegge la lista degli artisti che sono stati successivamente proposti e risulta un ordinamento generalmente positivo sui seguenti nomi: 1) Vespignani, # 2) Omiccioli #, 3) Calò, 4) Monachesi, 5) Turcato, 6) Morlotti, 7) Moreni, 8) Garino, 9) Venturi, V. 10) Nativi, 11) Consagra, 12) Mandelli, # 13) Macchioli #, 14) Vedova, 15) Hollesch, 16) Milani, 17) Zigaina, 18) Marcucci, 19) Breddo, 20) Minassian, 21) Peyron.

Per i sotto notati artisti invece il Comitato attende una documentazione recente, per pronunciarsi in merito, documentazione della cui raccolta si incaricano i Commissari a fianco di ogni nome indicati: Castelli (Brandi); Sadun (Brandi), Cherchi (Rossi), Carmassi (Rossi), Meloni (Wittgens), Pregio (Parronchi), Grazzini (Federici), Faraoni (Parronchi), Farulli (Parronchi), Tavernari (Wittgens), Sartorio (Rossi), Chicco (Rossi), Vagelli (Brandi), Venditti, Barisani (Morisani), Donini (Brandi), Martini Q. (Federici), Pasqualini (Gnudi), Martina (Argan), Mazzullo (Argan), Music (Marchiori), Radice (Wittgens), Burri (Argan), Guerrini (Argan), Fulgensì (Marchiori), Polato (Marchiori), De Toffoli (Marchiori), Vacchi (Gnudi), Bacchini (Parronchi).¹⁸

La Seduta è tolta alle ore 17,30.

CITTÀ DI FIRENZE MOSTRA D'ARTE ITALIANA MODERNA

Verbali

dei lavori del Comitato Direttivo nella tornata dei giorni 24 e 25 febbraio 1951

Seduta Pomeridiana

Del giorno 24 febbraio 1951 tenuta in Palazzo Strozzi, nello Studio Italiano di Storia dell'Arte.

La seduta inizia alle ore 15.

Presenti: prof. Cesare Gnudi, dr. Giuseppe Marchiori, prof. Michelangelo Masciotta, prof. Ottavio Morisani, prof. Guglielmo Pacchioni, dr. Alessandro Parronchi, sig. Giuseppe Raimondi, dr. Alberto Rossi, dr. Fernanda Wittgens, prof. Carlo L. Ragghianti.

Assenti giustificati prof. G.C. Argan, prof. C. Brandi.

Segretario: dr. Renzo Federici.

RAGGHIANI reca ai Commissari il saluto del Sindaco di Firenze che, trattenuto a Roma, non ha potuto intervenire di persona come sarebbe stato suo desiderio. Informa, sempre da parte del Sindaco, che sono stati in massima definiti i premi connessi con la Mostra. Si tratta di premi-acquisto e le opere premiate sono destinate alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Firenze, alla quale viene in questo modo assicurato un rilevante e periodico incremento di opere. La consistenza dei premi, che per volontà espressa dell'Ente promotore devono considerarsi indivisibili, è la seguente:

Premio di 1 milione:

Quattro premi di L. 250mila ognuno;

Dieci premi di L. 100mila ognuno.

Aggiunge che si hanno fondati motivi per ritenere sicuro lo stanziamento di molti altri premi da parte di Enti governativi, pubblici e privati. Dichiara auspicabile che si giunga ad un numero tale di premi che tutti gli artisti espositori possano avere assicurato un tangibile riconoscimento.

L'assegnazione dei premi stanziati dal Comune spetta di diritto al Comitato Direttivo, che a questo scopo dovrà riunirsi qualche giorno prima dell'inaugurazione della Mostra per procedere all'assegnazione di detti premi. Per gli altri premi, la commissione sarà composta, oltre che dai membri del comitato, da membri eventualmente aggiunti secondo i desiderata del donatore. Accenna poi all'ufficio-vendite, cui l'Amministrazione Comunale sollecita anche di questo problema della Mostra, intende dare la struttura più adatta per assicurarne la piena efficienza. Prospetta l'eventualità di affidarlo ad un privato, sulla base della

recente esperienza della Biennale Veneziana, ad esempio il sig. Ghiringhelli di Milano, stimato ed attivo mercante di opere d'arte.

ALL'UNANIMITÀ si riconosce il Sig. Ghiringhelli come la persona più indicata per la gestione dell'ufficio-vendite.

RAGGHIANI riassume la situazione quale si è venuta determinando dopo le conclusioni della tornata precedente e dopo i passi successivamente intrapresi dalla Segreteria e dai singoli Commissari.

Circa le monografiche l'unica mostra acquisita è quella di ROSAI.

Ripetuti e calorosi interventi di singoli Commissari presso il pittore MORANDI per farlo recedere dal suo rifiuto, non hanno potuto vincere la profonda avversione del Pittore per ogni genere di esposizione delle sue opere ed ogni forma di estesa attenzione sulla sua opera artistica. Anche TOSI è già impegnato con la Mostra Milanese in occasione del suo ottantesimo compleanno.

Circa le rappresentative, rimangono stabilite le 15 concordate nella tornata precedente.

RAIMONDI chiede quale sia la consistenza prevista per la mostra-omaggio a DE PISIS.

RAGGHIANI dichiara che, pur non essendovi ancora nulla di definito in proposito, non si prevede di massima uno sviluppo troppo esteso di tale mostra: seppure appare fin d'ora difficile ricusare le offerte dei collezionisti fiorentini, che desiderano partecipare all'omaggio rivolto al Maestro.

RAIMONDI trova non pienamente convincenti le rappresentative, già concordate, di MIRKO, CAPOCCHINI e CAGLI. Lamenta che invece un artista della maturità di MARCUCCI sia stato designato per una semplice personale.

PACCHIONI ritiene eccessivo il numero globale di 1300 opere cui assommerebbe la Mostra; saggio partito invece sarebbe limitarla a 800 opere circa. Esorta a non dimenticare il carattere periodico della Mostra e la necessità di non bruciare tutte le possibilità nella edizione presente.

Insiste anche sulla necessità di precisare un nome facilmente ritenibile per la manifestazione, al fine di evitare quello, che comincia ormai a circolare, di Biennale fiorentina.

WITTEGENS E MARCHIORI raccomandano che le rappresentative non abbiano a

superare il numero di 30 opere, per evitare ad esse un tono che potrebbe essere considerato di celebrazione.

ROSSI domanda se l'attuabilità di queste mostre sia sempre assicurata.

WITTGENS osserva che come fattore da tener presente per le designazioni alle rappresentative potrebbe essere anche il successo ottenuto da un artista all'estero.

Dà conto dei sondaggi da lei compiuti nell'ambiente milanese: per le rappresentative di CASSINARI e BIROLLI il consenso degli artisti è pieno. Per SOLDATI, pur non avendo avuto contatti diretti, ritiene di poter dare come acquisita l'adesione dell'artista.

RAGGHIANTI esprime l'opinione che per l'edizione attuale della Mostra possa bastare una sola monografica, in quanto, a lato della monografica, stanno le due imponenti rappresentative di MARINI e MANZÙ.

Comunque, per raggiungere il numero di circa 1000 opere che egli prevede opportuno (concordando in questo con la tesi del PACCHIONI), stima necessario introdurre altre due rappresentative ed avanza, come proposte, i nomi di FAZZINI, MARCUCCI, GUIDI.

SI CONSENTE a due nuove rappresentative.

MARCHIORI fa osservare che difficilmente GUIDI consentirebbe ad una semplice rappresentativa.

RAGGHIANTI prendendo atto della difficoltà sollevata da Marchiori, ripropone solamente i nomi di MARCUCCI e FAZZINI.

Osserva ancora che, suo parere, le rappresentative dovrebbero assumere un particolare significato anche per gli artisti; costituire un'occasione opportuna per rileggersi, per rivedere il proprio cammino e fare il punto delle loro attività.

GNUDI ritiene che, nelle designazioni per le rappresentative, non si debba completamente dimenticare, ove sia possibile, un certo equilibrio di distribuzione regionale.

UNANIMEMENTE si dichiara che non è il caso di preoccuparsi troppo di ciò, soprattutto per le rappresentative che, data la loro vastità, devono fondarsi su un criterio essenzialmente qualitativo.

RAGGHIANTI insiste perché nelle commissioni preposte alle singole mostre siano inclusi anche critici estranei al Comitato, per assicurarsi in questo modo una larga collaborazione.

GNUDI propone per una rappresentativa lo scultore VIANI, ma MARCHIORI fa constatare che 40 opere probabilmente l'artista non le ha ancora realizzate.

VENGONO DECISE le rappresentative di FAZZINI e MARCUCCI in aggiunta alle 15 già concordate nella tornata precedente.

SI PROCEDE ad un riesame delle commissioni preposte alle singole mostre, commissioni che risultano così costituite:

ROSAI: Ragghianti, Parronchi, Masciotta, Raimondi.

MARINI: Pacchioni; Brandi, Iesi.

MANZÙ: Pacchioni, Ragghianti.

GUTTUSO: Marchiori, Ragghianti.

MIRKO: Argan, Brandi, Magnani.

BIROLLI: Ballo, Marchiori, Solmi.

SOLDATI: Argan, Ballo, Marchiori e Wittgens.

SPAZZAPAN: Argan, Bertini, Rossi.

SANTOMASO: Apollonio, Branzi, Marchiori, Masciotta.

CAPOCCHINI: Federici, Masciotta e Parronchi.

OMAGGIO A DE PISIS: Il Comitato.

FUTURISTI TOSCANI: Parronchi, Ragghianti, Raimondi.

GRUPPO DEI SEI: Argan, Bertini, Brizio, Cremona, Rossi.

CAGLI: Argan, Marchiori, Venturi.

CASSINARI: Apollonio, Solmi e Valsecchi.

SCIALOJA: Brandi, Marchiori.

FAZZINI: Gnudi, Mezio, Ragghianti.

MARCUCCI: Parronchi, Ragghianti, Raimondi.

Alle ore 20,30 la seduta è tolta.

Verbale

della seduta del Comitato Direttivo tenuta in Palazzo Strozzi, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, la sera del 24 febbraio 1951.

Presenti: Prof. C. Gnudi, Dr. G. Marchiori, Prof. M. Masciotta, Prof. P. [sic] Morisani, Prof. G. Pacchioni, Dr. A. Parronchi, Sig. G. Raimondi, Dr. A. Rossi, Dr. F. Wittgens, Prof. C.L. Ragghianti.

Assenti giustificati: Prof. G.C. Argan, Prof. C. Brandi.

Segretario: Dr. R. Federici

La seduta ha inizio alle ore 21, 30.

RAGGHIANI ripropone il problema delle personali e riafferma il suo convincimento che queste mostre debbano essere riservate ai giovani e non superare, di massima, il numero di 35.

Aggiunge per altro [sic] di condividere il suggerimento avanzato da qualcuno dei commissari perché alcune di queste personali siano riservate ad artisti che, pur avendo dietro a se [sic] una onorevole carriera artistica, non hanno tuttavia conseguito larga risonanza. L'inclusione di personali di questo genere, oltre a costituire un giusto riconoscimento per gli artisti, servirebbe a stabilire nella Mostra una zona di più discreto e sicuro tono, e a formare equilibrio con le esperienze più rischiose e problematiche.

SI APPROVA di massima tale proposta.

RAIMONDI suggerisce come primo nome da includere in tali personali quello della pittrice Lea COLLIVA.

RAGGHIANI aggiunge il nome di PEYRON.

Aggiunge ancora che queste mostre possono sempre riservare delle sorprese gradite.

MASCIOTTA propone PREGNO e successivamente CAVALLI.

SI APPROVANO le mostre di PEYRON, PREGNO, COLLIVA.

MARCHIORI notifica l'adesione di SANTOMASO per la rappresentativa cui era stato designato.

Esprime poi qualche preoccupazione per la coincidenza della mostra con l'esposizione delle opere concorrenti al Premio del Fiorino.

PACCHIONI, PARRONCHI, MASCIOTTA chiariscono che, per quanto loro consta, il Premio del Fiorino è una manifestazione che si svolge su un piano del tutto diverso da quello della mostra.

SI RIPRENDE il problema delle personali.

WITTGENS notifica la forzata assenza di [sic] MORLOTTI impegnato precedentemente con una mostra a Parigi.

MARCHIORI propone MINASSIAN da inserire tra le personali.

RAGGHIANTI accenna all'intenzione di alternare, nell'allestimento della mostra, sale e complessi; dichiara che la data del 20 [corretto a penna come 29] deve essere riguardata come meramente indicativa, in quanto l'inaugurazione della Mostra d'Arte Italiana Moderna è connessa con l'inaugurazione della Mostra Wright, sì che con tutta probabilità non avverrà prima di Maggio.

SI PRENDE NUOVAMENTE in esame la lista delle mostre personali compilata alla fine della tornata precedente.

SI CONFERMA che ogni mostra verrà allestita sotto la direzione e la responsabilità di un Commissario, che lavori in stretto contatto con l'artista. Si stabilisce anche che, nel catalogo, ad ogni personale verrà premessa una breve presentazione critica, dell'estensione massima di mezza pagina di catalogo. Per queste presentazioni il Comitato provvederà a designare singoli critici. Si stabilisce ancora che le personali comprenderanno per lo più opere recenti dell'artista, opere che non risalgano oltre gli ultimi tre anni.

AD UN PRIMO ESAME vengono approvati in via definitiva i seguenti nomi: VESPIGNANI (grafica) CALÒ (sculture) MONACHESI (pitture) TURCATO (pitture) MORENI (pitture) GARINO (pitture) VENTURI (sculture e disegni) NATIVI (pitture) CONSAGRA (sculture e disegni), MANDELLI (pitture), VEDOVA (pitture), HOLLESCH (pitture), MILANI (sculture e tempere), ZIGAINA (pitture), CARMASSI (pitture), MELONI (pitture), GRAZZINI (pitture), MARTINA (pitture), ROSSI (pitture), CIANGOTTINI (pitture), FULGENZI (pitture), VALENTI (pitture), LEVI MONTALCINI (pitture).

PER GLI ARTISTI seguenti invece, pur riconoscendosene il valore, si ritiene opportuno rinviarne la presentazione a future edizioni della Mostra: MORLOTTI OMICCIOLI GRECO MATTIOLI BREDDO CHERCHI FARULLI TAVERNARI MARTINI, Q. SARTORIO VENDITTI BARISANI AMOROSO MAZZULLO MUSIC POLATO VACCHI BACCHINI CATTABRIGA MESSINA MELOTTI MASTROJANNI TRECCANI CAPONI BARGEER VERONESI CANTATORE SASSU.

RAGGHIANTI dà lettura di un telegramma di BRANDI in cui si sostiene caldamente l'inserzione nella Mostra del 1951 delle personali di SADUN e CASTELLI.

Dopo numerosi interventi il Comitato ritiene opportuno di rinviare la personale di SADU [sic] al 1953; circa lo scultore CASTELLI, il Comitato, nella mancanza di una documentazione, decide di soprassedere.

SONO AVANZATE altre proposte: FONTANA (Pacchioni), BIASION (Raimondi), DOVA (Wittgens).

DOPO numerosi interventi si decide di rinviare la discussione sugli artisti BURRI, GUERRINI, DE TOFFOLI, PASQUALINI, ROMITI, DOVA, LEONCILLO, FONTANA, BIASION, FARAONI, RADICE.

Si ritiene opportuno rinviare al 1953 la Mostra di REGGIANI, e si riesamina la possibilità di inserire nella mostra del 1951 la personale di un artista dell'Italia meridionale, per esempio lo scultore [sic] LAZZARO con sculture e acquerelli.

PARRONCHI fa il nome di ONORFIO [sic] MARTINELLI, barese, che è sostenuto anche da Masciotta.

MARCHIORI propone MONTAUTI e BRINDISI; RAGGHIANTI, SPIZZICO e CIARDO.

DOPO UNA discussione generale e interventi di Raimondi, Masciotta, Morisani, Marchiori, esaminati tutti i casi, si decide una mostra personale di Ciardo.

SUCCESSIVAMENTE si esamina la possibilità di designare un artista triestino; Marchiori fa il nome di SPACAL, che, dopo discussione, viene accantonato per una mostra ulteriore. Si esaminano i casi di RIGHI, PERIZZI, DANEO, LOTTA, ANZIL. Dopo interventi di Marchiori e Masciotta unanimemente si ritiene di rinviare eventualmente questa mostra.

RAGGHIANTI, continuandosi le proposte per le personali, richiama nuovamente LEONCILLO, e Pacchioni FONTANA, sostenuto da Marchiori; mentre Ragghianti

pensa che sia opportuno equilibrare la mostra con qualche personale di grafici, e propone SALVADORI, mentre Masciotta propone BARBISAN.

Per GERARDI, proposto da Masciotta, si stima opportuno di attendere la nuova produzione in corso dell'artista.

Vengono anche esaminati i casi di MASCHERINI, BORRA, FIUME. Successivamente viene proposto il nome di DEL BON, che è approvato dal Comitato. Vengono pure approvati FONTANA e SALVADORI.

LA SEDUTA è tolta alle ore 24,30 e rinviata alle ore 10 del giorno 25 febbraio.

Verbale

della seduta del Comitato Direttivo tenuta il 25 febbraio 1951, in Palazzo Strozzi, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte.

Presenti: Dr. Cesare Gnudi, Dr. Giuseppe Marchiori, Prof. Michelangelo Masciotta, Prof. Ottavio Morisani, Prof. Guglielmo Pacchioni, Dr. Alessandro Parronchi, Sig. Giuseppe Raimondi, Dr. Alberto Rossi, Dr. Fernanda Wittgens, Prof. Carlo L. Ragghianti.

Assenti giustificati: Prof. G.C. Argan, Prof. C. Brandi.

Segretario: Dr. R. Federici.

La seduta è aperta alle ore 10;

RAGGHIANI riassume e [sic] precedenti e propone di riprendere la discussione sull'elenco degli artisti da designare per le personali, in modo da giungere ad una formulazione definitiva di tale elenco; propone anche di stabilire qualche nome come riserva nel caso che qualcuno degli artisti designati sia impossibilitato a partecipare alla mostra. In ogni modo propone di limitare ad un massimo di 30 le designazioni, per non affollare eccessivamente la mostra.

MARCHIORI dichiara che, a suo modo di vedere, si è largheggiato, nella seduta precedente, in fatto di designazioni, includendo nomi che immancabilmente produrranno un abbassamento del livello qualitativo. Rivedendo l'elenco delle designazioni approntato nella seduta precedente, distribuisce i nomi secondo alcune categorie, puramente indicative, ma utili a suggerire un primo panorama di quello che risulterebbe in questo modo la mostra.

Neorealisti: Vespignani, Zigaina, Fulgenzi.

Astratti: Turcato, Moreni, Nativi, Consagra, Vedova, Venturi.

Espressionisti: Hollesch, Meloni, Valenti, Martina, Fontana.

Ecclettici: Calò, Monachesi, Garino, Carmassi.

Fino a questo punto l'equilibrio gli sembra mantenuto e gli sembrano giustificate le singole designazioni; giudica invece discutibili designazioni come quelle di Mandelli, Rossi, Grazzini, Giangottini [sic], Del Bon, oppure quelle di Peyron, Pregno, Colliva, Minassian.

A suo avviso andrebbero senz'altro esclusi: Peyron, Pregno, Colliva, Salvadori, Ciangottini.

WITTGENS non condivide l'opinione del Marchiori di escludere del tutto mostre di artisti quali quella della COLLIVA.

RAIMONDI ribadisce i meriti della COLLIVA, che in un certo momento si trovò ad essere in Emilia, l'unica pittrice di qualche valore, dopo, s'intende, Morandi.

PARRONCHI fa osservare che gli artisti proposti per le mostre che Marchiori vorrebbe escludere, seppure non hanno conseguito risultati eccezionali, hanno tuttavia dedicato la loro vita all'arte con molta serietà e con sicuri risultati.

ROSSI, rispondendo a Marchiori, fa osservare che occorre essere equilibrati: molto spesso l'attualità di certi giovani è solo apparente; avanguardia non vuol dire necessariamente valore, ed è quest'ultimo in definitiva che conta.

RAGGHIANTI fa osservare che l'attualità non può essere intesa in un senso unilaterale e generico. Stabilire che cosa sia attuale in un certo momento è cosa ardua ed è facile cadere nelle indicazioni tendenziose o polemiche. Una rassegna artistica non può documentare la sola poesia, deve estendere il suo panorama anche alla cultura figurativa. Manifestazioni secondarie sul piano della poesia possono assumere interesse rilevante su quello della cultura, e pertanto possono essere adeguatamente documentate.

E comunque ogni decisione non può che prendersi facendo mente ai singoli casi concreti; visuali generali non possono che riuscire astratte e fuorviare. Questo non è eclettismo; è comprensione e equilibrio, equilibrio che riconosce le giuste ragioni della poesia come quelle della prosa, di qualunque "poetica".

Ammette che nella lista stabilita nella seduta precedente si possano riveder alcune di quelle designazioni che pure sono state accolte, ad esempio quelle di CIANGOTTINI, LEVI MONTALCINI, PREGNO, forse VALENTI; gli sembrano invece da mantenere quelle della COLLIVA, PEYRON, CIARDO, DEL BON.

MASCIOTTA insiste per l'inclusione della Mostra del '51 di PREGNO, artista che solo ora comincia ad essere riconosciuto nel suo valore.

GNUDI fa osservare le condizioni particolarmente penose di CIANGOTTINI per cui, ove il Comitato ne riconosca la validità, insiste perché venga presentato nella Mostra del '51 e, se mai, si ometta qualche altro bolognese, ROSSI ad esempio, che è nel pieno vigore delle forze.

Quanto a ROMITI, il cui nome è stato proposto, fa osservare che si tratta di un

giovane di 22 anni, che lavora da poco tempo: sarebbero da preferire artisti più stabili e sicuri come MINGUZZI o BARNABÈ.

WITTGENS, pur riconoscendo che il criterio dei compensi regionali non è ovviamente normativo, dice che tuttavia occorre tenerne qualche conto, per esempio per le centinaia di pittori che lavorano a Milano e nella Lombardia. Si include perciò nelle designazioni per il 1951 RADICE o DOVA.

SI APPROVA a che ROSSI venga sostituito con CIANGOTTINI, che la LEVI MONTALCINI e DEL BON vengano rinviati ad una Mostra ulteriore.

RAGGHIANI propone nuovamente di compilare una lista di artisti di riserva in caso di impossibilità da parte dei designati.

Suggerisce ancora, per il 1951, i nomi di FARAONI e MINGUZZI per ampliare il settore della grafica piuttosto scarso. La proposta è respinta per FARAONI, accolta per MINGUZZI.

MARCHIORI richiama l'attenzione sul giovane scultore DE TOFFOLI.

DOPO NUMEROSI interventi si concorda questa lista di artisti designati per le personali del 1951 e dell'allestimento delle medesime vengono incaricati i critici a fianco di ogni nome indicati; ai medesimi è affidato l'incarico di stendere la presentazione di ogni artista che verrà inclusa nel catalogo.

VESPIGNANI (Faldi); 2) CALÒ (chiedere a Brandi); 3) MONACHESI (Mezio); 4) TURCATO (Doerfler); 5) MORENI (Wittgens); 6) GARINO (Carluccio); 7) VENTURI, V. (Parronchi); 8) NATIVI (G. Nicco Fasola); 9) CONSAGRA (Doerfler); 10) MANDELLI (Arcangeli); 11) CIANGOTTINI (Cavalli); 12) MINGUZZI (Savonuzzi); 13) GRAZZINI (Federici); 14) VEDOVA (Apollonio); 15) HOLLESCH (Branzi); 16) MILANI (A.D. Pica); 17) ZIGAINA (Manzano); 18) CARMASSI (Brizio); 19) MELONI (Valsecchi); 20) MARTINA (C. Levi); 21) FULGENZI (Menegazzo); 22) VALENTI (G. Ballo); 23) DOVA (Doerfler); 24) FONTANA (A. Dell'Acqua); 25) SALVADORI (Vitali); 26) COLLIVA (Raimondi); 27) PEYRON (E. Montale); 28) MINASSIAN (Masciotta); 29) CIARDO (Morisani); 30) PREGNO (Federici).

SI PASSA poi a compilare una lista di nomi di artisti da tenere presenti nel 1951, per l'eventualità che qualcuno degli artisti designati per le personali declini l'invito o si trovi nell'impossibilità di accettare. Si concorda che siano i membri fiorentini del Comitato a decidere le nuove designazioni che abbiano a

rendersi eventualmente necessarie. Tale lista risulta così composta:

OMICCIOLI, GRECO, MATTIOLI, SADUN, FARULLI, TAVERNARI, POLATO, MESSINA, CHERCHI, ROSSI, ROMITI, BURRI, GUERRINI, DE TOFFOLI, BIASION, CASTELLI.

Raimondi chiede che il Comitato si impegni a che la Mostra omaggio a De PISIS non sia troppo estesa per non far concorrenza all'iniziativa ferrarese e, di massima, non superi il numero di 25 opere.

RAGGHIANI si preoccupa che l'omaggio al pittore ferrarese non si riduca a tale esiguità da perdere ogni rilievo. Tale mostra, annoverata tra le rappresentative, non può essere minore delle altre rappresentative. Del resto la mostra fiorentina di De Pisis avrà carattere antologico, ben diversa quindi dalla mostra ferrarese allestita con criteri di rigore e organicità storica. In tutti i modi questo verrà messo in rilievo nel catalogo ove il Comitato avrà cura di avvertire che la mostra fiorentina non è se non un omaggio delle collezioni fiorentine a De Pisis.

DOPO VARI interventi si approva, con unanime soddisfazione, che la mostra omaggio a De Pisis si componga esclusivamente di opere di collezioni fiorentine e consista di 40 opere.

RAIMONDI chiede quale sarà l'estensione della mostra di ROSAI.

RAGGHIANI pensa ad un numero massimo di 150 opere.

RAIMONDI è del parere di limitarsi a 100. Raccomanda invece di largheggiare nella mostra di MARINI e ancor più in quella di MANZÙ.

RAGGHIANI si preoccupa di non pregiudicare eventuali monografiche degli stessi artisti negli anni futuri, pure assicurando che la mostra di MARINI è prevista di notevole ampiezza.

RAIMONDI propone che nella mostra di MANZÙ vengano inclusi i bozzetti per le porte di S. Pietro.

RAGGHIANI rammenta che l'unità originale della mostra di MANZÙ, quale prevista, consiste nel presentare il lavoro di un artista intorno ad un solo tema, sì che i bozzetti in parola risulterebbero delle intrusioni inopportune.

RAIMONDI insiste per un ampliamento della mostra di MANZÙ, e ROSSI si associa, raccomandando di ampliare anche la mostra di MARINI, per poter in parte compensare la mancanza di una seconda monografica.

SI APPROVA che la mostra di MANZÙ consiste nel lavoro intorno al tema del Ritratto della Sig. Lampugnani; e che la mostra di MARINI sia il più possibile rappresentativa dell'artista.

SI PASSA POI a designare i critici che dovranno stendere le presentazioni alle rappresentative e monografiche. Si concorda che tali presentazioni non abbiano a superare l'estensione di una pagina di catalogo. I nomi designati sono i seguenti: ROSAI: Ragghianti; MARINI: Vitali; MANZÙ: Ragghianti; GUTTUSO: Marchiori; MIRKO: Argan; BIROLLI: Solmi; SOLDATI: Sinisgalli; SPAZZAPAN: Rossi; SANTOMASO: Masciotta; CAPOCCHINI: Parronchi; DE PISIS: Il Comitato; FUTURISTI: Soffici; GRUPPO DEI SEI: C. Levi; CAGLI: Venturi; SCIALOJA: Brandi; CASSINARI: Valsecchi; FAZZINI: Gnudi; MARCUCCI: (da designare).

RAGGHIANTI dà successivamente lettura della bozza di regolamento della Mostra, regolamento che viene approvato all'unanimità. L'unica eccezione sollevata verte sulle spese d'invio che, secondo il regolamento, sono a carico degli artisti, mentre sarebbe più opportuno che fossero a carico dell'organizzazione.

RAGGHIANTI ripete quello già altre volte detto circa l'elasticità di criterio che verrà a questo proposito seguita. Ad esempio, per la monografica di Rosai e per le due rappresentative di Marini e Manzù, certo sarà il Comitato ad addossarsi le spese di trasporto per le opere provenienti da collezioni private.

MARCHIORI osserva che anche per le rappresentative si dovrà in molti casi fare ricorsi al collezionismo: ora è ben difficile che un collezionista consenta a prestare le opere e a sobbarcarsi anche gli oneri di spedizione.

RAGGHIANTI ammette che per la scultura sarà sempre necessario, sia che si tratti di opere di collezionisti che di opere di artisti, provvedere almeno ad un contributo per le spese di trasporto. Per le altre opere si vedrà a seconda dei casi e della necessità. Prega comunque i Commissari a voler tener presente, nell'approntamento delle singole mostre, anche questo fattore che può avere la sua importanza. E, appena se ne presenti l'opportunità, fare intendere ai collezionisti che l'esposizione delle opere di loro proprietà è sempre una valorizzazione delle

opere stesse, sì che è nel loro stesso interesse non mostrarsi eccessivamente esigenti, almeno per quel che riguarda le assicurazioni e accontentarsi delle dichiarazioni di valore che il Comune di Firenze potrà rilasciare.

Passa poi a parlare dei criteri con i quali si intende provvedere all'allestimento della mostra. Date le grandi cubature dei locali, sarà necessario fare largo uso di pareti mobili, per aumentare la superficie utile e per variare i percorsi. L'apparato di pannelli mobili verrebbe esteso anche alle pareti, sì da isolare nettamente e differenziare quella che è la struttura muraria stabile da quello che è l'allestimento della mostra. È anche ferma intenzione di adottare una tonalità generale nell'interno della Mostra assai vivace, sia facendo largo ricorso agli ornamenti floreali, sia ricorrendo a tinte varie dei pannelli mobili. Anzi si pensa di usare per ogni complesso di opere una tonalità particolare, opportunamente studiata sulla tonalità prevalente delle opere esposte. Mentre per gli impianti fissi, per la struttura muraria della sede, verrà impiegato un bianco di calce, per le pareti mobili si useranno varie tinte, ben spiccate, anche se opportunamente misurate. Si cercherà poi di variare i percorsi e di alternare mostre di diverso carattere. Per la illuminazione si ricorrerà sistematicamente ai velari, per ottenere una luce diffusa, oppure si studieranno opportuni impianti di illuminazione artificiale.

GNUDI consente a questi criteri, raccomandando cautela nell'uso di ognuno di questi espedienti per evitare vistosità.

SI STABILISCE che Ragghianti e Pacchioni, in stretta collaborazione con l'architetto Detti, siano particolarmente incaricati dello studio di questo montaggio.

SI RICHIEDE che un comunicato venga diramato dal Sindaco alla stampa, contenente le indicazioni essenziali sulla mostra e i risultati dei presenti lavori. Nel frattempo i singoli Commissari sono autorizzati a intraprendere, presso artisti e collezionisti, i passi che riterranno opportuni per avviare il lavoro di approntamento del materiale da esporre.

PACCHIONI prega il Prof. Ragghianti di far noto all'On. Sindaco che il Comitato, pure dichiarandosi onorato dell'incarico ricevuto dall'Amministrazione Comunale di Firenze, esprime il desiderio di ricevere la nomina ufficiale, data la grave responsabilità che i Commissari si assumono, soprattutto [sic] nel momento attuale in cui la mostra entra nella fase esecutiva.

SU PROPOSTA di Gnudi viene infine concordata una nuova riunione ad una data da fissarsi, di massima a 15 giorni dall'inaugurazione della Mostra, per le decisioni che la situazione richiederà.

Ragghianti, anche a nome dell'Amministrazione Comunale, ringrazia i Commissari della fervida collaborazione da essi prestata all'iniziativa fiorentina in questa prima delicata fase di lavoro, dicendosi certo della loro fattiva e competente collaborazione anche nel periodo a venire, nel difficile lavoro di esecuzione delle decisioni concordate nella presente tornata.

Alle ore 13,30 la seduta è tolta.

- 1 Si veda in ultimo *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno (Udine, 12-13 marzo 2019), a cura di C. Lorenzini, Udine, 2019.
- 2 P. Budillon Puma, *Carlo L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in «Critica d'Arte», 2-3, 1990, pp. 5-7. Su questo tema è in corso di compimento la tesi di dottorato di Elisa Bassetto, *Contro la «Biennale di Stato». La riforma degli enti autonomi nazionali di mostre d'arte (1945-1973)*, tutor Roberto Balzani, Università di Bologna, Dottorato in Storie, culture e politiche del globale, XXXIV ciclo.
- 3 «*Mostre permanenti*»: *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca, 2018, in particolare il contributo di S. Massa, *Le 'mostre rapite': storie di esposizioni incomplete*, *ivi*, pp. 101-114, in part. pp. 111-112.
- 4 *Mostre a Firenze, 1911-1942: nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, a cura di C. Giometti, Pisa, 2019.
- 5 Se ne veda un elenco in P. Bolpagni, *Dalle Vetrine de La Strozziina al rapporto con le gallerie d'arte: Carlo Ludovico Ragghianti critico, esegeta e promotore dell'arte del XX secolo*, in «*Mostre permanenti*», *cit.*, pp. 43-56.
- 6 *L'arte: un universo di relazioni. Mostre a Bologna 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Milano, 2002.
- 7 *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti 1935-1953*, a cura di E. Pellegrini, Milano, 2020, *passim*.
- 8 Brandi raccontava a Luigi Magnani, il 12 giugno del 1951, che «serie arrabbiate prese per la mancanza di impegno, di serietà, di responsabilità di Ragghianti, resero il mio soggiorno fiorentino un vero inferno»: in *Cesare Brandi, Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. Fornari Schianchi, Prato-Siena, 2006, *sub data*.
- 9 Università di Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Archivio Giuseppe Raimondi, Carteggio con Carlo L. Ragghianti, Ragghianti a Raimondi del 20 febbraio 1951.
- 10 Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Carlo Levi, b. 33, fasc. 1140 (Ragghianti Carlo Ludovico).
- 11 Lendinara, Archivio Giuseppe Marchiori, Corrispondenza con Ragghianti, Carlo Ludovico, Ragghianti a Marchiori del 1 marzo 1951.
- 12 C. Maltese, *La Pira non vuole l'arte moderna*, in «L'Unità», 5 ottobre 1951. Cfr. anche *Sfuma la Mostra d'arte moderna. La lettera del Comitato organizzatore al Sindaco*, in «La Nazione Italiana», 24 marzo 1951.
- 13 M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito Socialista Italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, 2011.

- 14 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giovanni Pieraccini, minuta di Ragghianti a Pieraccini del 24 dicembre 1966.
- 15 *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, Lucca-Pisa 2017, a cura di P. Bolpagni, M. Patti, Lucca, 2020; G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo internazionale d'arte contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Lucca, 2019.
- 16 Sul progetto della Collobi cfr. S. Condemi, M. Criscione, *Licia Collobi e il riallestimento della Galleria d'arte moderna di Firenze*, in *Licia Collobi storica dell'arte*, atti del convegno, Lucca 2014, in «Luk», 20, 2014, pp. 79-88; per il lavoro di consulente di Ragghianti, che meriterebbe un approfondimento, si veda intanto la documentazione relativa a Palazzo Pitti in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, divisione III, busta 283, *ad annum* 1954.
- 17 A lato si trovano le seguenti note a penna a margine, autografe di Ragghianti: «Fazzini / Mar-
cucci, 30 opere / Fazzini, 4».
- 18 A margine si trova la seguente postilla con grafia di Ragghianti: «Ilario Rossi / Giov. Ciangottini
/ Valenti / Levi Montalcini / Del Bon / Lucio Fontana / Romiti».