

Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

È questo il caso della “Fiorentina Primavera”, un'importante mostra dedicata all'arte italiana contemporanea che si tenne a Firenze, nel Palazzo delle Esposizioni presso il Parterre di San Gallo, tra l'aprile e il luglio del 1922, esposizione che si colloca quindi in un delicato – ma allo stesso tempo culturalmente fervido – periodo di transizione tra la fine dell'Italia liberale e gli albori dell'Italia fascista. La mostra intendeva inaugurare un progetto espositivo di portata nazionale, a cadenza biennale, e specificatamente dedicato alla produzione artistica italiana contemporanea. L'impresa fiorentina appare, quindi, come un esperimento significativo, sotto molti aspetti un *unicum*, dal punto di vista organizzativo e istituzionale. Essa infatti nasce da un'organizzazione artistica ottocentesca, di base associativa e di ambito locale, come la Società delle Belle Arti di Firenze – una delle molteplici promotrici diffuse capillarmente in quasi tutti i territori della penisola –, ma ambisce, sull'esempio e in competizione con altre istituzioni sorte proprio in quegli anni, come la Biennale romana e la Biennale napoletana, entrambe del 1921, a porsi come il principale interlocutore, per l'arte italiana contemporanea, della storica e ufficiale Biennale veneziana, dalla vocazione prettamente internazionale. Si tratta probabilmente dell'ultimo tentativo messo in atto da una società promotrice di rinnovarsi e ambire a un progetto su scala nazionale, poiché, come è noto, con l'avvento del Fascismo, e la conseguente organizzazione delle mostre d'arte contemporanea secondo la rigida struttura sindacale, articolata secondo i diversi livelli – provinciale, regionale, nazionale –, le locali società promotrici entrarono, nella maggior parte dei casi, in una fase di decadenza, perdendo sempre di più la capacità di aggregare artisti e soci, ma anche di organizzare e promuovere eventi espositivi rilevanti.

une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle, Editions du Regard, Parigi 1998.

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

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

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

La “Fiorentina Primaveraile” si svolse in un momento particolarmente stimolante per Firenze. Essa infatti fu solo la prima di una serie di rilevanti eventi artistici previsti per quell'anno in città, tra cui la grandiosa mostra allestita a Palazzo Pitti – ideata e curata da Ugo Ojetti, con il contributo di vari studiosi e specialisti – dedicata alla riscoperta della pittura italiana del Seicento e del Settecento, e subito dopo la “Prima Fiera Internazionale del Libro”.

La “Fiorentina Primaveraile” fu presto riconosciuta dagli studiosi come un evento particolarmente significativo della storia dell'arte del Novecento, soprattutto in ambito toscano. Infatti, a partire almeno dagli anni Cinquanta⁴, si trovano riferimenti alla mostra fiorentina, seppur brevi e occasionali, all'interno di saggi più ampi dedicati specialmente alla vita artistica in Toscana negli anni Venti, o nelle biografie di alcuni di quegli artisti che parteciparono all'esposizione⁵. A partire dagli anni Ottanta la “Fiorentina Primaveraile” trovò un nuovo interesse specialmente negli studi dedicati alla rivista «Valori Plastici» e agli artisti a essa afferenti, i quali, come si è detto, parteciparono riuniti in gruppo alla mostra fiorentina, poco prima della

⁴ Cfr. R. Salvini, *Per una definizione di «Valori Plastici»*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, vol. II, De Luca, Roma 1956, pp. 215-222; e G. Colacicchi, *Incontro di correnti artistiche alla “primaveraile” del 1922*, in «La Nazione», 19 luglio 1959, p. 42. Un breve cenno alla mostra si trova anche nell'incipit dell'introduzione di Armando Nacentini al Premio del Fiorino del 1971. Cfr. A. Nacentini, *Introduzione*, in *20° Premio del Fiorino. Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 maggio-20 giugno 1971), Centro Di, Firenze 1971, pp. 5-12, p. 5.

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

definitiva cessazione della pubblicazione della rivista⁶. In questo modo la “Fiorentina Primaveraile” fu indagata soltanto dal punto di vista, limitato, della partecipazione del gruppo di «Valori Plastici», e così furono trascurati tutti gli altri aspetti relativi all'ideazione, all'organizzazione e alla sua ricezione.

È tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta, in un momento di pionieristico interesse per i contesti artistici territoriali, anche di quelli meno esplorati, che compaiono nuovi studi che intendono indagare la “Fiorentina Primaveraile”, con una prospettiva più ampia, e non limitata soltanto alla partecipazione di «Valori Plastici». In particolare sono gli studi di Giovanna Uzzani⁷ che affrontano il tema della mostra inserendola nella ricostruzione storica del contesto toscano dei primi anni Venti, e soprattutto mettendo in relazione la mostra d'arte contemporanea con la concomitante “Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento” di Palazzo Pitti, che, non molti anni prima, era stata studiata, alla luce della più ampia prospettiva della polemica sul Seicento, da Fernando Mazzocca⁸.

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

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

Si intende ora, con questa ricerca, contribuire alla ricostruzione storica e critica della “Fiorentina Primaveraile” del 1922, partendo principalmente da nuove basi archivistiche e documentarie. In questo modo si vuole porre l'attenzione specificatamente sulla “Fiorentina Primaveraile”, offrendo quindi un nuovo punto di vista che si spera possa arricchire il dibattito sui primi anni Venti nell'ambito toscano e, in prospettiva, in quello nazionale, provando così a uscire dalla lettura

⁶ Ci si riferisce in particolare agli studi di Paolo Fossati, a cominciare da P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-22, Einaudi, Torino 1981; Id., *Firenze 1922*, in Id., *La «pittura metafisica»*, Einaudi, Torino 1988, pp. 176-186. Si veda inoltre *Realismo magico: pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-2 aprile 1989), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milano 1988, p. 302.

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

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

dell'esposizione come una sorta di *pendant* accessorio, dedicato all'arte contemporanea, della riscoperta d'interesse per due secoli 'dimenticati', quali il Seicento e il Settecento, sancita dalla mostra di Palazzo Pitti.

Per questo nuovo approccio alla questione è stato di primaria importanza lo studio del ricco materiale d'archivio relativo alla “Fiorentina Primavera”, ancora inedito e catalogato solo in modo sommario, ritrovato presso la Società delle Belle Arti di Firenze, organizzatrice della mostra. Il materiale d'archivio comprende tra i quattromila e i cinquemila documenti, tra cui i verbali delle assemblee, i verbali delle giurie e, soprattutto, documenti vari divisi per ogni artista che partecipò o anche solo si presentò alla mostra. Grazie allo studio di questi documenti è stato possibile comprendere e tracciare un profilo storicamente più definito della “Fiorentina Primavera”: dall'ideazione all'organizzazione, dallo svolgimento alla chiusura, fino alle conseguenze negli anni successivi alla fine dell'evento.

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

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

La “Fiorentina Primavera”, così come progettata da Benelli e con l'aiuto delle varie commissioni, si presentava come un'esposizione esplicitamente “eclettica”, ovvero si proponeva di ospitare, secondo un'ottica di affermazione dell'identità nazionale, tutte le principali tendenze artistiche allora presenti in Italia, a esclusione però di quelle più radicalmente d'avanguardia. Non a caso, il legame che sembrava unire tutte le presenze nella mostra, allestita sostanzialmente secondo la storica suddivisione in ambiti regionali, era il rapporto di aperto dialogo con la tradizione

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

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

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

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

La mostra fiorentina si conclude alla fine del mese di luglio del 1922 con un successo di pubblico e di vendite. Nonostante questo però il progetto espositivo a

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

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

Infine è forse possibile leggere anche nella fortunata e longeva rassegna espositiva fiorentina dedicata all'artigianato, nata con alcune edizioni sporadiche nei primi anni Venti, e poi a partire dagli inizi degli anni Trenta a cadenza regolare fino ad oggi, una memoria della “Fiorentina Primaveraile”. Era stato proprio Benelli, infatti, a volere che nella mostra fiorentina del 1922 non vi fossero soltanto opere di pittura, scultura e grafica, ma anche le produzioni d'arte decorativa e artigianale, assai care allo scrittore per la loro sapienza creativa e manuale, in modo tale che alla Primaveraile fossero rappresentate tutte le manifestazioni della “genialità artistica italiana”.