

ACCADEMIA TOSCANA DI SCIENZE E LETTERE
«LA COLOMBARIA»

«STUDI»
CXLIII

STORIA
DELL'ISTITUTO D'ARTE
DI FIRENZE
(1869-1989)

a cura di
VITTORIO CAPPELLI E SIMONETTA SOLDANI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMXCIV



L'Istituto d'Arte di Firenze, visto dal Giardino della Pace.

VITTORIO CAPPELLI

DA SANTA CROCE A PORTA ROMANA
LE MOLTE AMBIZIONI DI UN ISTITUTO MODELLO
(1919-1939)

1. *Gli anni Venti*

A chi esce dalla vetusta Porta Romana, a Firenze, verso le boschive e ridenti pendici del Viale dei Colli e del Poggio Imperiale, si presenta subito a sinistra un'ampia cancellata che dà adito a un imponente vialone d'ippocastani. È questo l'ingresso, davvero regale, del R. Istituto d'Arte, felice trasformazione della Scuola professionale per le Arti decorative industriali, da pochi anni divenuto Istituto Governativo.

Superato il viale e il grande piazzale, si presenta nelle sue linee semplici e aggraziate la facciata del grande palazzo, che faceva parte, fino a qualche anno fa, della tenuta reale di Boboli: qui erano alloggiate, infatti, le scuderie reali, i quartieri dei palafrenieri e degli impiegati addetti alle scuderie medesime: e l'edificio era così vasto e grandioso che parve pregio dell'opera trasformarlo convenientemente per farne una delle più belle, ariose e moderne scuole d'Italia.

A molti, anche fiorentini, questo locale è ignoto: i più lo scopersero qualche anno fa, alla Prima Fiera Internazionale del Libro che qui ebbe la sua sede: insomma il libro e l'arte, se hanno voluto alloggiarsi convenientemente, hanno dovuto – in tempi di assoluta praticità – rifugiarsi in una scuderia!

E l'Arte vi si trova così bene che è da giurare non ne uscirà più. Di Istituti d'Arte in Italia ne esistono tre: quello di Firenze, quello di Napoli e quello di Venezia [...], ma finora, quello di Porta Romana, può considerarsi un vero modello, il più grandioso e il più perfettamente organizzato, tanto che anche molti stranieri venuti a visitarlo ne sono rimasti sorpresi ed ammirati. [...]

Dai 47 scolari del 1919 (quando l'Istituto era alloggiato in Piazza Santa Croce), si sale ai 157 nel 1924, ai 212 attuali; e vengono da Firenze e dalla Toscana, qualcuno anche di fuori e perfino dall'Estero. [...]

La Scuola non cerca di fare degli artisti puri, come le Accademie [...]. L'Istituto non ha altra ambizione che quella di creare dei buoni maestri d'arte, dei decoratori pieni di gusto, degli intagliatori, dei ceramisti, dei vasai, degli sbalzatori: arti che hanno le loro bellezze, che hanno in Italia una tradizione gloriosa, che sono fonte di lucro sicuro. [...]

Qualcuno scopre la vocazione ed esce pittore o scultore a combattere le dure battaglie: Armando Spadini fu uno di questi. Gli altri diventano degli eccellenti artigiani, degli artefici completi, dei maestri d'arte magnifici, degli ottimi insegnanti.

È questo il ritratto che dell'Istituto d'Arte di Firenze si disegnava sul giornale romano «Il Lavoro d'Italia» il 10 dicembre 1926, registrando la fresca costruzione d'un modello d'insegnamento nazionale nel campo delle arti applicate (e non solo).

Ma, a quel tempo, già da sette anni si lavorava al gran balzo. Gli anni di guerra avevano ridotto ai minimi termini la vecchia scuola di Santa Croce, presieduta dal marchese e senatore Pietro Torrigiani. Nell'immediato dopoguerra si ha l'evento decisivo col Regio Decreto del 28 settembre 1919, che trasforma, su richiesta dello stesso Torrigiani, l'antica Scuola Professionale per le Arti Decorative in scuola artistica industriale di III grado, il più alto dell'ordinamento scolastico professionale, con la denominazione di Regio Istituto Artistico Industriale.

La nuova istituzione — sostenuta finanziariamente dal Ministero per l'Industria, il Commercio e il Lavoro (da cui dipende), dal Comune, dalla Provincia e dalla Camera di Commercio di Firenze — è articolata su tre livelli: un «corso operaio» di quattro anni «con tre ore di studio al giorno nelle ore libere dai laboratori industriali cittadini»; un «corso normale», della durata «di 4 anni con 8 ore di studio al giorno e con i laboratori per ciascuna sezione» (le sezioni sono tre: per le arti decorative pittoriche, per le arti decorative plastiche, per disegnatori d'architettura, mobili, ecc.); un «corso magistrale», della durata di un anno «per l'abilitazione all'insegnamento di materie artistiche».¹

La programmazione e la gestione del passaggio alla nuova fase sono affidate al Regio Commissario Mario Salvini, direttore dell'Istituto d'Arte di Venezia e figura di primo piano dell'istruzione artistica a livello nazionale, cui sono affidati anche compiti ispettivi nelle scuole artistico-industriali di tutta Italia.² L'obiettivo immediato del Salvini

¹ AISA, Filza 1919.

² Il fiorentino Mario Salvini, formatosi come scultore nell'Accademia di Belle Arti, fu anche architetto e proprietario per un ventennio di una fabbrica di ceramiche. Ricoprì anche varie cariche pubbliche cittadine (fu consigliere e assessore comunale, nonché

è il trasferimento della scuola nel vasto e imponente edificio di Porta Romana. La proposta, avanzata dalla Società Leonardo da Vinci per iniziativa di Ugo Ojetti, da quel momento mentore del Salvini e sponsorizzatore instancabile dell'Istituto, viene accolta con un decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri nel 1920, ma perché la cosa si realizzi bisognerà attendere ancora quattro anni. A questo obiettivo si aggiunge la ferma intenzione, da parte del Salvini, di acquistare la straordinaria collezione di forme e modelli in gesso del laboratorio Lelli, che andrà a costituire la struttura portante della futura Gipsoteca.³ Per entrambe le cose bisognerà attendere alcuni anni e il varo della riforma Gentile. Nel frattempo Salvini gestisce la ricca e particolare eredità della piccola scuola di Santa Croce e prepara il futuro.

Nell'ultimo decennio, pur nelle difficoltà anche drammatiche degli anni di guerra, la scuola aveva confermato i suoi legami col tessuto produttivo e con le botteghe artigiane cittadine. Su 38 licenziati, tra il 1911 e il 1920, 16 risultano occupati presso «ditte industriali», 17 «lavorano per conto proprio» e 5 risultano «impiegati come disegnatori in uffici vari».⁴ Salvini fa i conti con questa eredità, che affonda le sue radici nel mondo del piccolo artigianato e del proletariato di Santa Croce, ma manifesta anche più alte ambizioni.

Subito si preoccupa di dotare la scuola di un corpo insegnante che ha il suo modello culturale e didattico nella bottega artigiana, ma che vuol essere anche in grado di agire a tutto campo nel panorama artistico fiorentino. Egli è convinto che il nuovo edificio di Porta Romana, con i suoi amplissimi spazi, dovrà «servire al ritorno all'antica tradizione della bottega; cioè l'Insegnante avrà il suo studio annesso alle aule dell'insegnamento per cui gli alunni saranno dei veri e propri addetti alla bottega del maestro».⁵

Questa idea del Salvini sembrerebbe appartenere al mito, per

consigliere della Camera di Commercio e Industria) fino al 1908, quando fu chiamato a dirigere la Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria di Venezia, poi trasformata in Istituto d'Arte. Fu anche membro del Consiglio Superiore dell'Insegnamento Industriale. Per due anni, dal '19 al '21, mantenne il doppio incarico a Venezia e a Firenze. Dal 1921 al 1934 è direttore dell'Istituto d'Arte di Firenze. Cfr. *Il R. Istituto d'Arte di Firenze. MCMXXIV-XXV, ivi*, 1925.

³ Cfr. L. BERNARDINI — M. MASTROROCCO, *Per una storia della Gipsoteca*, in Istituto Statale d'Arte, *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1985.

⁴ Cfr. M. SALVINI, *Relazione finale dell'anno scolastico 1919-20*, in AISA, Filza 1920.

⁵ *Ivi*.

alcuni già logoro, della bottega rinascimentale. È un fatto che un personaggio come Giovanni Rosadi – già sottosegretario alla Pubblica Istruzione e, nel 1920, sottosegretario alle Belle Arti – affermi, con una qualche dissonanza rispetto a Salvini, che «il ritorno esatto all'antica bottega sarebbe un anacronismo. Nulla di uguale ritorna nella storia...». E poiché «tutto oggi tende all'organizzazione», bisognerà tener conto di nuove esigenze nel preparare la riforma degli istituti d'arte e delle scuole professionali.⁶

Comunque sia, Salvini – ispirato da Ojetti – gioca la sua scommessa puntando alto. Chiama ad insegnare nel neonato Istituto d'Arte lo scultore Libero Andreotti, 'pupillo' di Ugo Ojetti e reduce da una lunga e assai fruttuosa esperienza parigina (nella capitale francese era stato presente con successo al *Salon d'Automne* e alla *Galleria Bernheim Jeune*, ricevendo l'attenzione e l'apprezzamento, tra gli altri, di Apollinaire); nonché l'acquafortista e decoratore del vetro Guido Balsamo Stella, artista di formazione internazionale (aveva studiato nelle Accademie di Belle Arti di Monaco di Baviera e di Stoccolma), già affermatosi in numerose esposizioni in Italia e all'estero, collaboratore fidato del Direttore generale delle Antichità e Belle Arti Arduino Colasanti.⁷

Si tratta di personaggi ambiziosi e di prestigio, che vanno ad affiancarsi all'architetto Enrico Lusini, futuro vice direttore della Scuola e personaggio ben noto nell'ambiente artistico fiorentino del primo Novecento (aveva, tra l'altro, restaurato, nel 1905, il palazzo dell'Arte della Lana con la costruzione dei fabbricati laterali in stile Medioevo), che incarna forse l'anima più tradizionalista dell'Istituto, legata al mito della fiorentinità medievale e rinascimentale. Gli altri artisti e insegnanti già presenti nella vecchia Scuola sono il ceramista

⁶ G. ROSADI, *I contributi del popolo all'arte*, Roma, Scuola di Cultura Sociale, 1922, p. 17.

⁷ Cfr. *Il R. Istituto d'Arte di Firenze*. MCMXXIV-XXV, cit.; *Libero Andreotti*, Hoepli, Milano, 1926; AISA, Filza 1920. Non è casuale che il primo saggio di Ojetti sull'opera di Andreotti compaia proprio nel 1920 sulla rassegna d'arte «Dedalo», diretta dallo stesso Ojetti, che negli anni successivi segnalerà sistematicamente le opere più importanti dello scultore (cfr. U. OJETTI, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», giugno 1920). Ma anche Balsamo Stella è sotto l'ala protettrice del già celebre critico: nel '21 l'artista pubblica su «Dedalo» un lungo saggio sull'arte del vetro svedese (G. BALSAMO STELLA, *Cristalli di Svezia*, in «Dedalo», maggio 1921). L'interesse e l'apprezzamento di Apollinaire per l'opera di Andreotti sono documentati dai numerosi articoli che lo scrittore ha dedicato all'artista sulla stampa parigina tra il 1910 e il 1913. Si veda ora la bibliografia pubblicata in O. CASAZZA, R. MONTI, V. SGARBI, *Libero Andreotti*, catalogo della mostra di Mesola (Ferrara), 5 settembre-31 ottobre 1993, Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis Edizioni, 1993.

Carlo Guerrini, che garantisce all'Istituto un significativo legame esterno lavorando anche nella vicina manifattura di ceramiche Cantagalli, e i decoratori Lolli e Cavalieri.⁸

Un'operazione analoga a quella condotta con Balsamo e Andreotti non riesce al Salvini per il nuovo insegnante di pittura, che avrebbe dovuto essere l'ex allievo della Scuola di Santa Croce Armando Spadini, ancor giovane, ma a Roma già da un decennio e ormai pittore largamente affermato. Dopo il secco rifiuto di Spadini – dovuto soprattutto ai ritardi del trasferimento alla prestigiosa sede di Porta Romana, per il momento solo vagamente prospettato – Salvini non demorde e continua a mirare alto, proponendo l'incarico a Felice Carena, da cui riceve però un altro rifiuto. Proverà poi col milanese Aldo Carpi – cognato e amico assai intimo di Andreotti –, che accetterà però solo per un anno, tra il '21 e il '22 (tornato a Milano, Carpi riprenderà ad insegnare nel '30, presso l'Accademia di Brera, di cui diventerà direttore nel '45).⁹

Si arriva così con la cattedra vacante all'autunno del '22, quando viene indetto un concorso, al quale partecipa tra gli altri il futurista Emilio Notte, già piuttosto noto a Firenze per avervi studiato all'Accademia di Belle Arti e per aver partecipato intensamente all'avventura de «L'Italia Futurista» (1916-18) di Corra e Settemelli. Ma né Salvini, né Andreotti, né Lusini, che già emergono come i personaggi più coinvolti nel progetto del nuovo Istituto, hanno alcuna consonanza con le sperimentazioni d'avanguardia, e soprattutto non ne ha Ugo Ojetti, che fa parte della commissione giudicatrice presso il Ministero per l'Industria e il Commercio e si prepara a divenire presidente dell'Istituto, di cui era già – come s'è detto – guida culturale e politica in un rapporto di stretta collaborazione con Salvini e in una posizione di incondizionato sostegno critico all'opera di Andreotti. Non sorprende, dunque, che del concorso si perda ogni notizia nelle carte d'archivio.

⁸ Su Lusini, Guerrini, Cavalieri e Lolli cfr. *Il R. Istituto d'Arte di Firenze*, cit.

⁹ Il pittore milanese sarà poi in qualche modo 'inseguito' dall'Istituto d'Arte di Firenze e dalla scuola di scultura di Andreotti. Due allievi e collaboratori di quest'ultimo, Romano Romiti e Dante Morozzi, andranno a lavorare al suo fianco nell'Accademia di Brera: Romiti si affeziona devotamente a Carpi; Morozzi, invece, lo denuncerà alle autorità come antifascista all'inizio del '44, provocandone l'arresto e la deportazione in un lager nazista. Per queste notizie, per una biografia di Aldo Carpi (1886-1973) e per il rapporto intrattenuto da questi con Andreotti si veda ora A. CARPI, *Diario di Gusein*, a cura di P. Carpi, introduzione di C. Stajano, Torino, Einaudi, 1993, pp. XXVII, 146, 282-3, 313, 319-21.

Nel dicembre del '22 si ripiegherà sul più modesto Giuseppe Lunardi, pittore lucchese, anche lui ex allievo della Scuola di Santa Croce, che mostrerà, tuttavia, notevolissime capacità didattiche.¹⁰

Nel frattempo Andreotti ha già posto le basi di una straordinaria scuola di scultura (che svolgerà un ruolo di primo piano nella scultura italiana degli anni Venti e Trenta), mentre Balsamo Stella, con la collaborazione di sua moglie, l'artista svedese Anna Akerdahl, è impegnatissimo all'esterno nel campo delle industrie artistiche e in specie nella decorazione del vetro (a Firenze, a Colle Val d'Elsa, nelle grandi rassegne dell'artigianato in Italia e in vari paesi europei).¹¹

Ma di Andreotti e di Balsamo Stella si tornerà a dire, congiuntamente alla *leadership* culturale di Ugo Ojetti. Intanto, nel 1923, i direttori dei tre istituti d'arte allora esistenti in Italia – Lionello Balestrieri a Napoli, Mario Salvini a Firenze e Ferruccio Pasqui a Venezia – lavorano intensamente all'elaborazione del nuovo ordinamento degli istituti d'arte – dai programmi, all'articolazione interna, alle norme d'ammissione –, collaborando con l'ispettore generale dell'Istruzione industriale Venezian, ma coinvolgendo anche il collegio degli insegnanti delle singole scuole, nel quadro della riforma generale dell'istruzione.¹²

Alle spalle di questo lavoro si scorge una già lunga iniziativa, guidata da Ugo Ojetti, per la riforma dell'insegnamento artistico. Nella primavera del 1920 il ministro della Pubblica Istruzione e il sottosegre-

¹⁰ Sull'intera vicenda della nomina dell'insegnante di pittura cfr. AISA, Filza 1920-1922. Per ritrovare evocazioni e presenze del futurismo e delle avanguardie a Porta Romana bisognerà attendere, alla fine degli anni Cinquanta, l'insegnamento del pittore e grafico pubblicitario Lucio Venna, già amico e compagno futurista di Emilio Notte, e addirittura, negli anni Settanta, l'arrivo da Napoli come insegnante di Luciano Caruso, poeta visivo e storico del futurismo. A proposito di Lunardi si veda ora C. CRESTI (a cura di), *Giuseppe Lunardi. Dipinti e architetture*, Firenze, Pontecorboli Editore, 1994.

¹¹ Balsamo Stella, alla fine del 1920, su incarico del Direttore Generale alle BB. AA. Colasanti (ministro Benedetto Croce), è commissario ordinatore della Mostra d'Arte Decorativa Italiana a Stoccolma. Negli anni immediatamente successivi apre un laboratorio del vetro d'arte a Colle Val d'Elsa assieme all'incisore boemo Franz Pelzel; collabora con Guerrini, che è direttore artistico della manifattura di ceramiche Cantagalli, presso Porta Romana; entra in contatto con Giò Ponti, che dal '23 è direttore artistico della manifattura di Doccia della Richard Ginori. Gli esiti di questa attività sono visibili nelle opere esposte da Balsamo Stella e dalla moglie Anna alla prima Biennale delle arti decorative di Monza (1923). Cfr. AISA, Filza 1920; I. DE GUTTRY – M. P. MAINO – M. QUESADA, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari, Laterza, 1985, pp. 75-83; *L'arte del vetro. Silice e fuoco: vetri del XIX e XX secolo* (Catalogo della mostra del Palazzo delle Esposizioni, Roma, 11 ottobre-25 novembre 1992), Venezia, Marsilio, 1992.

¹² Si veda il carteggio Salvini-Pasqui-Balestrieri in AISA, Filza 1923.

tario alle Belle Arti avevano insediato una commissione, per studiare il passaggio delle scuole e degli istituti d'arte dal Ministero dell'Industria e Commercio al Ministero dell'Istruzione. La Commissione – presieduta da Ojetti e composta, tra gli altri, dai direttori Balestrieri e Salvini, nonché dal direttore generale delle Belle Arti Colasanti – aveva posto alla base di uno schema di riforma la necessità di superare, perché nutrita dal pregiudizio e dalla retorica, «la separazione fondamentale tra le Arti così dette Maggiori e le Arti così dette Minori, fra le Belle Arti e le arti chiamate industriali e decorative». Per «sanare questo moderno divorzio tra arte e mestiere», la commissione proponeva l'unificazione di tutto l'insegnamento artistico sotto l'egida della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti, secondo la seguente gerarchia: scuole d'arte triennali e istituti d'arte quinquennali, dai quali ultimi soltanto si sarebbe aperto l'accesso ad un Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, o ad un Istituto Superiore di Belle Arti. Ne risultava con tutta evidenza la centralità del modello pratico della bottega del maestro, da sperimentare negli istituti d'arte.

L'intero progetto veniva rilanciato, tra il '22 e il '23, da «Dedalo», la rassegna d'arte diretta da Ojetti, con una grande inchiesta sulla riforma dell'insegnamento artistico. Dalle interviste a 34 artisti «Dedalo» ricavava ulteriori conferme circa la necessità di unificare nell'istruzione le arti maggiori e le arti minori, aprendo così un'aspra e annosa *querelle* tra l'Istituto d'Arte e l'Accademia di Belle Arti di Firenze, che culminerà sedici anni dopo, come vedremo, in uno scontro clamoroso tra Ugo Ojetti e il pittore Felice Carena.¹³

Nell'immediato, la risoluzione della questione – in forma, com'è noto, non proprio provvisoria – è data dalla riforma Gentile del 1923. Essa sancisce senza mezzi termini la separatezza e la marginalità culturale dell'istruzione finalizzata al 'sapere pratico', tecnico-scientifico o artistico che fosse. Ma è pur vero che col R. Decreto del 21 maggio 1924 le scuole artistico-industriali passano dal Ministero dell'Economia Nazionale alle dipendenze del Ministero della Pubblica Istruzione (la legge è preparata e formulata proprio da Ojetti e Salvini per incarico del governo). E se, inoltre, la medesima riforma separa

¹³ Il progetto di riforma preparato dalla commissione presieduta da Ojetti è in *Commenti. La riforma dell'insegnamento artistico*, in «Dedalo», ottobre 1920. L'inchiesta sulla riforma è pubblicata da «Dedalo» nei seguenti numeri: aprile e maggio 1922; giugno, luglio, agosto e settembre 1923.

gerarchicamente le arti «maggiori» (attribuite ai Licei artistici e alle Accademie) dalle arti «minori» (assegnate alle Scuole e agli Istituti d'arte), è pur vero che proprio il nuovo ordinamento degli Istituti d'arte — elaborato, come s'è detto, dal basso, a Firenze, Venezia e Napoli — coincide per la scuola fiorentina col trasferimento effettivo a Porta Romana e col gran balzo che ne farà nel giro di pochi anni un modello didattico e culturale ammirato anche all'estero.

Col nuovo ordinamento l'Istituto è costituito in ente autonomo, che gode dei contributi del Ministero della P.I., della Provincia, del Comune e della Camera di Commercio e Industria di Firenze, per un totale di 326.956 lire l'anno (cui sono da aggiungersi 5.209 lire provenienti da donazioni, lasciti, fondazioni a carattere industriale o filantropico). Le capacità finanziarie della scuola sono, dunque, quasi triplicate rispetto al 1919, quando le entrate ordinarie ammontavano a 130.546 lire.¹⁴

L'ordinamento didattico è notevolmente mutato. La scuola è dotata di un corso operaio di tre anni che prevede quattro ore d'insegnamento giornaliero (Geometria, Plastica, Figura, Ornato, Architettura); di un corso normale di sei anni, suddiviso in inferiore (tre anni di Scuola d'Arte, II grado) e superiore (tre anni di Istituto d'Arte, III grado), dove si studia per sei-otto ore al giorno; di un corso magistrale di due anni con otto ore di studio al giorno; di corsi di perfezionamento e corsi estivi liberamente organizzati. Nel corso normale inferiore, cui si accede dalle elementari, oltre alle materie professionali si seguono anche corsi di storia dell'arte, cultura generale e discipline tecnico-scientifiche, di cui nel corso superiore rimane la sola storia dell'arte. Il corso magistrale affianca alle materie professionali la storia dell'arte, la cultura generale, l'anatomia e la lingua francese. Dal corso inferiore si esce col diploma di operaio specializzato, dal corso superiore col diploma di maestro d'arte, dal corso magistrale con l'abilitazione all'insegnamento di materie artistiche nelle scuole d'arte industriale (e lo sbocco è davvero operativo se su 22 licenziati, nei primi cinque anni del dopoguerra, ben 12 diventeranno subito insegnanti).¹⁵

L'articolazione dell'insegnamento si sposta dunque verso l'alto, dai corsi operai al corso magistrale. Mentre nella vecchia Scuola di

¹⁴ Cfr. *Il R. Istituto d'Arte di Firenze*, cit.; AISA, Filza 1919.

¹⁵ AISA, Filza 1925.

Santa Croce la maggior parte degli allievi, provenienti dall'ambiente proletario e artigiano, frequentavano il corso operaio, dal 1923 il corso più affollato è quello normale; durante gli anni Trenta, poi, anche il corso magistrale sarà molto più frequentato del corso operaio, nel quadro di un aumento complessivo degli iscritti, che raggiungerà il culmine nel 1934 con 247 allievi.¹⁶

Risulta chiara da questi dati la crescita costante della credibilità della scuola, confermata anche dall'aumento delle iscrizioni di ragazzi provenienti dalle altre province toscane e — soprattutto per i corsi superiore e magistrale — da varie altre regioni del nord e del sud d'Italia. Ma risulta evidente anche l'elevazione progressiva dell'appartenenza o, quanto meno, dell'ambizione sociale degli allievi: il nuovo Istituto d'Arte sembra proporsi anche come strumento di emancipazione e di promozione sociale lungo il crinale non sempre riconoscibile che separa l'artigianato dall'arte, la bottega dallo studio d'artista.

Lasciatisi alle spalle il microcosmo proletario e artigiano di Santa Croce e valorizzato, col corso magistrale, il livello più alto del ciclo formativo, la scuola dovrà fare i conti, nel corso degli anni Trenta, col nuovo ciclo economico e politico, di cui si dirà. Ma la bottega rimane il modello didattico riconosciuto e la sezione professionale si configura come fulcro e cuore dell'insegnamento. In seguito alla riforma, l'Istituto di Porta Romana è dotato di otto sezioni: Architettura, Pittura e Scultura Decorative, Decorazione Industriale, Arti Grafiche, Mosaico, Ceramica e Vetraria (le ultime tre non ancora attivate per mancanza di allievi).

Le Sezioni — si ribadisce ancora ufficialmente — rappresentano, per quanto è possibile in un Istituto molto frequentato, quello che erano una volta le antiche botteghe del Rinascimento. Nella Sezione si studia e si lavora sotto la direzione di un solo maestro coadiuvato da assistenti e capi tecnici che da lui prendono istruzioni. L'artista insegnante ha il suo studio attiguo all'aula d'insegnamento e questa comunica col laboratorio di Sezione; in questo modo v'è un contatto continuo fra insegnante e alunni e questi vengono a profittare dell'insegnamento che loro offre il lavoro pratico dell'insegnante che essi sono tenuti ad aiutare.¹⁷

¹⁶ ISA, *Registri dei voti trimestrali e d'esame*, 1914-1946. A titolo esemplificativo: nel 1914 risultano iscritti 77 allievi al corso operaio e 44 al corso normale; nel 1923 si hanno 25 iscritti al corso operaio, 97 al normale, 7 al magistrale; nel 1934 si hanno 9 iscritti al corso operaio, 185 al normale, 53 al magistrale.

¹⁷ *Il R. Istituto d'Arte di Firenze...*, cit., p. XVII.

Nel riproporre questo modello, la scuola di Porta Romana diviene un polo di grande rilievo a livello cittadino e nazionale, proponendosi anche come modello didattico-culturale per la nascente Firenze turistico-artigiana nel mercato mondiale del turismo di massa. L'operazione si colloca ambiziosamente lungo il crinale che pretende in qualche modo di congiungere le arti applicate e le cosiddette «arti maggiori». Ma non sarà facile sciogliere l'ambiguità che deriva dall'intenzione di rispondere ad esigenze non sempre conciliabili: soddisfare la richiesta di riproduzione seriale dei modelli del Rinascimento, che risulterà moltiplicata dall'incipiente turismo di massa; dar corso alla formazione di abili decoratori da immettere nella produzione artigiana; dare libera espressione all'istanza di un'autentica e originale elaborazione artistica. Il tentativo non facile di coniugare la bottega rinascimentale e la modernità comporterà dei costi sul lungo periodo, ma varrà la *leadership* nell'insegnamento delle arti applicate per un buon numero di anni.

Nell'autunno del 1923 avviene finalmente lo storico trasferimento della scuola da Santa Croce a Porta Romana. Il 1° novembre 1924 viene inaugurata solennemente a Porta Romana la nuova sede dell'Istituto alla presenza del re Vittorio Emanuele III, della regina Elena e del ministro di Grazia e Giustizia Sarrocchi (tutti a Firenze anche per altri impegni pubblici). È presente, naturalmente, anche il sindaco della città Antonio Garbasso, che aveva finanziato con 550.000 lire i lavori di adattamento delle ex scuderie, progettati da Salvini e dall'architetto Lusini. È presente, infine, in posizione di primo piano, Ugo Ojetti, che l'anno successivo diventerà presidente del consiglio d'amministrazione dell'Istituto. Subito dopo l'inaugurazione la scuola riceve la visita del ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, che dal 16 ottobre ha alle sue dipendenze anche gli Istituti d'Arte.¹⁸

La celebrazione dà l'investitura e lo slancio necessari all'accoppiata Ojetti - Salvini. Si tratta di dare forma concreta ad un progetto elaborato già da qualche anno, che non attendeva altro che il formale riconoscimento delle autorità.

L'attrezzatura didattica della scuola si adegua al nuovo ordinamento e alle accresciute esigenze dell'insegnamento: vengono acquistate,

¹⁸ *Ivi*; AISA, Filza 1924; ISA, *Verbali delle adunanze del Collegio degli Insegnanti*, 1923-25. Dell'avvenimento si occupa naturalmente la stampa fiorentina («La Nazione», 1, 2 e 3 novembre) ma anche quella nazionale (cfr. *Le grandi istituzioni di cultura fiorentine. Il R. Istituto d'arte industriale di Porta Romana*, in «L'Ambrosiano», 12 dicembre 1924).

ad esempio, da una ditta di Berlino, 360 diapositive per l'insegnamento della storia dell'arte¹⁹. L'acquisizione della collezione Lelli, sistemata nell'enorme salone centrale delle scuderie, che costituisce il primo nucleo della Gipsoteca, comincia a dare i suoi frutti. L'annesso laboratorio di formatura, nel 1924, deve rispondere a richieste di calchi in gesso provenienti da varie scuole (Reggio Emilia, Ortisei in Val Gardena, ecc.) e dall'estero (la Casa Renart di Barcellona e un'industria norvegese di Kristiania).²⁰ Le allettanti prospettive di sviluppo della Gipsoteca, che si configura come istituzione unica in Italia, inducono Salvini a chiedere al sindaco Garbasso di destinare all'Istituto anche i locali che in un primo momento si pensava di assegnare, all'interno delle ex scuderie, alla Scuola Industriale Leonardo da Vinci.²¹ E il desiderio finirà con l'essere esaudito. Nel 1925 l'editore parigino Louis Rouart acquista 13 modelli in gesso per 8.640 lire e l'*Art Institute of Chicago* acquista i calchi della Porta del Paradiso del Ghiberti per 17.650 lire. Altri calchi vengono acquistati dalla *Librairie d'Art Catholique* di Parigi e dal *Victoria and Albert Museum* di Londra: la fama internazionale della neonata Gipsoteca si coniuga con l'ambito primato nazionale dell'Istituto d'Arte.²²

Le sezioni di Pittura, Scultura e Architettura decorative sono nel '24 le più frequentate e già emergono tra gli allievi i primi frutti di una scuola artistica di alto livello. Alla fine dell'anno vengono attribuiti i premi in denaro previsti per i migliori allievi grazie alle numerose donazioni. Tra i premiati figurano i futuri scultori Bruno Innocenti e Lelio Gelli, il pittore Dante Morozzi e il ceramista Giuseppe Piombanti.²³

La fama dell'Istituto comincia addirittura a varcare l'oceano, se in quelle stesse settimane di fine anno chiedono di frequentare i suoi corsi una pittrice statunitense e un pittore brasiliano.²⁴ L'anno successivo, poi, le richieste d'iscrizione ai corsi regolari o di frequenza dei laboratori da parte di giovani artisti stranieri si moltiplicano: ne arrivano

¹⁹ AISA, Filza 1924.

²⁰ *Ivi*.

²¹ AISA, Filza 1924; ISA, *Verbali delle adunanze*, cit., 15 febbraio 1924; *Il R. Istituto d'Arte di Firenze ...*, cit.

²² AISA, Filza 1925.

²³ Cfr. «La Nazione», 27 dicembre 1924; «Nuovo Giornale», 25 dicembre 1924. Morozzi e Piombanti, in realtà, erano già diplomati da qualche anno. L'anno successivo sarà premiato Antonio Berti, altro futuro scultore di notevole rilievo.

²⁴ AISA, Filza 1924.

dalla Francia, dalla Svizzera, dall'Olanda, dalla Spagna, ma anche dagli Stati Uniti, dal Perù, dall'Uruguay, dall'Egitto.²⁵ Spesso queste richieste vengono — e così sarà ancor più nel futuro — da giovani donne, che irrompono in un ambiente quasi esclusivamente maschile, dove la presenza delle allieve — che tuttavia si registrava sporadicamente da non poco tempo — era stata sino a quel momento assai poco incoraggiata.

Ma elementi di crescita si riscontrano anche sul piano cittadino. Alla scuola ricorre anche qualche ditta artigiana che abbisogna di giovani disegnatori. Nel 1925, l'industriale comasco Carlo Piatti istituisce un concorso-premio per gli allievi della sezione di Decorazione Industriale. Le manifatture Richard Ginori e Cantagalli riproducono in ceramica alcuni lavori della sezione di scultura e li inviano all'Esposizione d'Arte Decorativa di Parigi.²⁶ Il nuovo Istituto viene visitato non solo da autorità politiche e culturali, ma anche da operatori di alto livello dell'industria artistica come il milanese Giò Ponti,²⁷ che è interessato soprattutto al lavoro di Andreotti e di Balsamo Stella. Questi ultimi sono gli uomini di punta dell'Istituto, che ne valorizzeranno l'immagine autorevole nelle manifestazioni esterne tra il '22 e il '26. Nel 1923, alla I Mostra Internazionale di Arti Decorative di Monza, i due partecipano con i rispettivi allievi, ottenendo entrambi la medaglia d'oro della manifestazione.²⁸ Ma successivamente le vicende artistiche e professionali di Andreotti e Balsamo si svilupperanno in termini e con traiettorie ed esiti divergenti.

Andreotti è vistosamente sostenuto e patrocinato da Ojetti, che a sua volta s'impone come operatore culturale e critico d'arte a livello nazionale (nel '26 è nominato direttore del «Corriere della Sera»). Il lavoro di Andreotti fino agli inizi degli anni Venti — ha scritto

²⁵ AISA, Filza 1925; ISA, *Verballi delle adunanze*, cit., 12 maggio 1925.

²⁶ AISA, Filza 1925; ISA, *Verballi delle adunanze*, cit., 12 febbraio 1925. Il premio Piatti è il primo che si discosta dalla logica della beneficenza e sembra introdurre gli interessi dell'industria artistica. L'elenco dei benefattori e dei premi è in *Il R. Istituto d'Arte di Firenze MCMXXVIII-MCMXXIX*, Firenze, s.d.; F. Rossi, *Il R. Istituto d'Arte di Firenze, 1940-XIX* (dattiloscritto inedito, in AISA, Filza 1940).

²⁷ L'architetto e designer milanese Giò Ponti è consulente artistico della Richard Ginori dal 1923 al 1938. L'interesse per l'Istituto d'Arte è sollecitato dunque dalla sua presenza presso la Manifattura di Doccia della celebre industria artistica. Altro elemento di contatto tra Ponti e l'Istituto sarà poi la direzione della rivista «Domus» (1928-1940). Una lettera di Ponti è in AISA, Filza 1924.

²⁸ ISA, *Verballi delle adunanze*, cit., 24 aprile 1923 e 17 ottobre 1923; cfr. anche il Catalogo ufficiale della mostra.

recentemente Vittorio Sgarbi — è quello dell'artista «più libero, aristocratico e creativo» del Novecento, lontano dalle avanguardie ma estraneo pure ad «ogni dimensione locale», perché «cosciente dei limiti della provincia e della cultura toscana».²⁹ Ma il patrocinio di Ojetti spinge sempre più Andreotti — di cui pure il celebre critico aveva intuito le altissime qualità, sostenute dalla formazione parigina — verso le grandi committenze pubbliche a carattere celebrativo: dal *Monumento ai Caduti* di Roncade (1922), al *Monumento ai Caduti* di Saronno (1924), al *Monumento alla Madre italiana* nella Cappella Capponi di Santa Croce, ristrutturata da Lusini (1926) (opera realizzata nella scuola alla presenza degli allievi). Ed è questo l'aspetto per il quale Andreotti finirà col diventare pubblicamente la maggior gloria artistica dell'Istituto d'Arte, anche perché fortissima è la sua dedizione all'insegnamento. La schiera degli allievi e degli insegnanti che subiranno la sua influenza fino a tutti gli anni Trenta è troppo lunga per poterli nominare tutti. Basti qui ricordare: Bruno ed Enzo Innocenti, Antonio Berti, Agostino Giovannini, Lelio Gelli, Delio Granchi, Nello Bini. Una scuola solidissima, dunque, che entra con successo in competizione con l'altra scuola fiorentina, quella dell'Accademia di Belle Arti che vantava per la scultura i nomi di Trentacoste e Romanelli. Né è da trascurarsi l'intenso rapporto intercorso tra Andreotti — che trascina con sé alcuni altri insegnanti di Porta Romana — e l'ambiente intellettuale fiorentino che ruota attorno alla rivista «Solaria». In quella temperie culturale sarà di Andreotti l'idea di istituire il premio di poesia dell'«Antico Fattore», attribuito da una giuria di soli artisti (nella prima edizione, del 1931, viene premiato Eugenio Montale, a quel tempo direttore del Gabinetto Vieusseux, assiduo collaboratore delle riviste di Ojetti, «Pegaso» e «Pan», e amico di Andreotti).³⁰

²⁹ V. SGARBI, *Appunti per una storia della scultura italiana del Novecento*, in *Scultura italiana del primo Novecento*, a cura di V. S., Casalecchio di Reno (Bologna), Grafis Edizioni, 1992, pp. 13-14; O. CASAZZA - R. MONTI - V. SGARBI, *Liberò Andreotti*, cit.. Ma si veda anche: L. BERNARDINI, *Le sculture di maestri e allievi dell'Istituto d'Arte di Firenze (1880-1933)*, in Istituto Statale d'Arte, *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1991, pp. XXXVI e ss.; M. FAGIOLI, *Come un paese in una pupilla. Paesaggio e figura nell'arte a Firenze tra le due guerre*, San Miniato (Pisa), Accademia degli Euteleti, 1992, pp. 23 e ss.; *Gipsoteca Liberò Andreotti. Pescia*, catalogo a cura di O. Casazza, Firenze, Grafiche Il Fiorino, s.d. (ma 1993).

³⁰ L'anno successivo gli artisti della «Tavolata dell'Antico Fattore» pubblicheranno presso Vallecchi l'opera premiata (E. MONTALE, *La casa dei doganieri e altri versi*, Firenze, Vallecchi, 1932-X), illustrandola con loro disegni. Gli artisti sono: Liberò Andreotti, Felice

Del tutto diverso è l'itinerario di Balsamo Stella, che minore impegno sembra dedicare al lavoro didattico, ma che si mostra mobilissimo nello stabilire relazioni con le industrie artistiche, locali e non, e spesso viaggia in Germania, in Francia e in Svezia, promuovendo se stesso, ma offrendo anche alla scuola opportunità di rapporti con i settori più avanzati delle industrie artistiche a livello nazionale e internazionale.³¹ Per pochi anni Andreotti e Balsamo Stella sembrano figure complementari, in qualche modo due possibili anime culturali dell'Istituto. Entrambi sono chiamati da Margherita Sarfatti a partecipare a Milano alla celebre mostra del Novecento Italiano (1926), assieme a pochi altri fiorentini di diversa scuola.³² Entrambi allacciano rapporti con Giò Ponti, che dal 1928 dirigerà a Milano la prestigiosa rivista «Domus», dove appariranno con grande evidenza, sia i lavori di Andreotti e della sua scuola che quelli di Balsamo Stella.³³ Ma sarà quest'ultimo soprattutto, negli anni successivi, a conservare tali relazioni. Già nel '26, infatti, Balsamo Stella decide di lasciare definitivamente Firenze per andare a dirigere in un primo tempo la Scuola d'Arte di Ortisei, in val Gardena, dove già era «comandato» da un paio d'anni, mentre sua moglie Anna lo sostituiva a Firenze (questa vicenda sembra irritare non poco il direttore Salvini).³⁴ Ma il suo approdo sarà molto meno periferico: avviata un'intensa attività nella decorazione del vetro con una industria di Murano, diretta dal maestro incisore Franz Pelzel (già suo collaboratore a Colle Val d'Elsa), Balsamo dirigerà per un paio d'anni la Scuola d'Arte di Padova e si trasferirà poi a Milano con sua moglie, assieme alla quale andrà a dirigere, nel '29, il

Carena, Giovanni Colacicchi, Alberto Magnelli, Guido Peyron e Gianni Vagnetti (quest'ultimo, negli anni Trenta, diverrà una figura di primo piano come insegnante a Porta Romana e come pittore del Novecento toscano, presente nelle più importanti rassegne artistiche nazionali del decennio).

³¹ Assai folta è, a questo proposito, la documentazione archivistica in AISA, Filze 1921-1926.

³² Cfr. il *Catalogo della Prima Mostra del Novecento Italiano*, febbraio-marzo 1926, Milano, Palazzo della Permanente, 1926. La stessa Sarfatti segnala l'Istituto d'Arte allo «Städtisches Kunstgewerbe-Museum» di Lipsia (si veda una sua lettera in AISA, Filza 1926).

³³ Cfr. G. PONTI, *Scolari di Andreotti nell'Istituto d'Arte di Firenze*, in «Domus», dicembre 1929 e *I vetri incisi di Guido Balsamo Stella*, in «Domus», maggio 1929. La rivista, nei numeri di ottobre e novembre dello stesso anno, pubblica e commenta anche le immagini di Villa Orsetta, progettata e costruita nei pressi di Firenze da Anna Balsamo Stella, e delle opere di allievi di Luigi Cavalieri e Carlo Guerrini, dell'Istituto di Porta Romana.

³⁴ Cfr. AISA, Filze 1924-1926; ISA, *Verballi*, cit., 1924-1926. Sulla presenza di Balsamo Stella ad Ortisei cfr. *100 anni. Istituto d'Arte di Ortisei. 1890-1990*, Appiano-Bolzano, 1990.

neonato Istituto Superiore per le Industrie Artistiche nella Villa Reale di Monza, chiamandovi ad insegnare personaggi come Marino Marini e Raffaele De Grada.³⁵

La cosa suona alle orecchie di Mario Salvini come una insopportabile provocazione. Un insegnante che ha scelto di abbandonare l'Istituto va a dirigere a Monza una scuola che si definisce «Istituto Superiore», con l'implicita pretesa di sottrarre all'Istituto d'Arte di Firenze la *leadership* nazionale nell'insegnamento delle arti applicate all'industria. La reazione di Salvini è davvero rabbiosa. In una lettera-requisitoria, inviata ad Ugo Ojetti, afferma che i programmi dell'Istituto Superiore di Monza sono stati concepiti per soddisfare gli interessi personali di Balsamo e di sua moglie. La contestazione dei programmi è stringente, ma quando Salvini passa a giudicare l'esistenza e il funzionamento della sezione femminile di tessitura, diretta da Anna Balsamo Stella, rivela inconsapevolmente lo scarto culturale su cui si fonda almeno in parte il dissenso. Salvini — che già nel 1923 opponeva forti resistenze alla presenza femminile tra gli allievi degli Istituti d'Arte —, dopo aver rivolto pesanti allusioni alla direttrice, afferma che «il grado superiore di questa sezione sarebbe più opportuno che venisse frequentato dai maschi perché si tratta di andare a dettar legge in industrie che comportano molto personale maschile e femminile, ed è necessaria una certa autorità che mal si addice all'elemento femminile. I disegni per le stoffe e i cartoni per gli arazzi saranno proposti dalle femmine?».³⁶

Dal testo di Salvini si ricava l'impressione di un greve risentimento nei confronti dei coniugi Balsamo Stella, ma anche una sorta di inquietudine che sembra nutrita dalla distanza e dalla incomprendenza della temperie culturale che lievita nel tessuto industriale milanese e lombardo. Non è forse un caso che a queste difficoltà il direttore Salvini risponda accentuando e ribadendo la 'toscanità' dell'Istituto fiorentino e i suoi rapporti col passato rinascimentale, o addirittura

³⁵ Cfr. *Mostra dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche. Villa Reale di Monza, Milano (?)*, 1931. L'esperienza milanese durerà fino al '37. Balsamo concluderà poi la sua carriera a Venezia, dirigendovi il locale Istituto d'Arte fino al 1941.

³⁶ Il giudizio sprezzante di Salvini è contenuto in una relazione indirizzata ad Ugo Ojetti il 1° luglio 1929, in AISA, Filza 1929. Ulteriore elemento d'irritazione per Salvini sarà, dopo qualche mese, l'offerta, da parte di Balsamo Stella, di una speciale borsa di studio per gli allievi di Lunardi, diplomati a Porta Romana, che volessero perfezionarsi a Monza (*ivi*). Ma la vicenda non impedisce alla rassegna d'arte diretta da Ojetti di continuare ad apprezzare l'opera di Balsamo Stella, prodotta dalla SALIR di Murano (cfr. C.A. FELICE, *I vetri alla Triennale di Monza*, in «Dedalò», ottobre 1930).

etrusco, e rilanciando al suo interno la funzione-guida di Andreotti, come esempio artistico e didattico modellato sulle antiche botteghe del Rinascimento: niente di più lontano, evidentemente, dalle industrie tessili Brianzole e da una pretenziosa scuola femminile di tessitura diretta da una svedese³⁷

D'altra parte, su una rivista all'avanguardia come «Domus», Giò Ponti continua a valorizzare il modello fiorentino e l'esempio di Andreotti:

È sempre con viva emozione che io visito nel bell'Istituto d'Arte di Firenze [...] i corsi di modellazione nei quali Libero Andreotti educa una settantina di giovani che vengono un po' da ogni dove, chi da botteghe paterne di artigiani, chi dalla campagna, a farsi un'educazione professionale d'arte, che applicheranno poi nelle botteghe [...] Egli istituisce fra Allievo e Maestro una cordiale collaborazione d'espressione, attenta e sollecita delle facoltà dei ragazzi [...] La scelta dei temi, l'indirizzo dato nell'interpretarli e la felicità dell'espressione loro testimoniano quali virtù di Maestro abbia in sé Andreotti.³⁸

È il 1929, l'anno in cui, il 24 giugno – giorno delle solenni celebrazioni di San Giovanni –, viene inaugurato a Porta Romana il Museo dei Calchi in gesso delle Sculture italiane del Medioevo e del Rinascimento, alla presenza del segretario generale del Partito Nazionale Fascista Augusto Turati.³⁹ L'evento corona l'opera del presidente Ogetti, ormai autorevolissimo nel panorama giornalistico e culturale italiano.

Sul piano cittadino, nel frattempo, s'era appena conclusa la mostra regionale d'arte toscana, della cui commissione selezionatrice facevano parte Francesco Chiappelli e Gianni Vagnetti, che si accingevano ad insegnare, rispettivamente, arti grafiche e disegno dal vero a Porta Romana. Nella mostra avevano esposto con successo gli 'andreottiani' Gelli, Giovannini e Innocenti, nonché il giovane pittore Angelo Maria

³⁷ Sugli stereotipi della «toscanità» e delle radici «etrusche» nella cultura fiorentina degli anni Venti e Trenta cfr. G. TURI, *La cultura tra le due guerre*, in «Storia d'Italia Einaudi. Le Regioni. La Toscana», Torino, 1986.

³⁸ G. PONTI, *Scolari di Andreotti nell'Istituto d'Arte di Firenze*, cit.

³⁹ AISA, Filza 1929. L'evento ha notevole eco sulla stampa: *La giornata di S.E. l'on. Turati a Firenze. Il Museo dei calchi delle sculture del Rinascimento inaugurato*, in «Nuovo Giornale», 25 giugno 1929; *S.E. Turati presenza la solenne inaugurazione del Museo dei calchi delle sculture del Rinascimento*, in «La Nazione», 25 giugno 1929; *Il Museo dei calchi in gesso del R. Istituto d'Arte di Firenze*, in «Il Giornale d'Italia», 10 luglio 1929.

Landi, che dopo aver studiato all'Istituto d'Arte, vi sarebbe tornato come insegnante di pittura negli anni Cinquanta e come direttore negli anni Sessanta.⁴⁰ Ma la consacrazione del modello didattico costituito dall'Istituto di Porta Romana la si ha l'anno successivo, nel 1930, alla IV Esposizione Regionale d'Arte Toscana, presieduta da Cipriano Efisio Oppo (segretario del Sindacato Nazionale Belle Arti) e ordinata dallo scultore Giuseppe Graziosi. Andreotti e i suoi allievi di Porta Romana vi espongono ben 48 opere (oltre che ad Andreotti, una mostra personale è concessa in quella occasione ai soli Marino Marini, Antonio Marasco e Italo Griselli).⁴¹

Alla fine degli anni Venti, dunque, la scuola è assai solida, nonostante i citati 'pericoli milanesi'. Nel '29 le sezioni più affollate sono l'andreottiana sezione di scultura (66 allievi) e quella di pittura decorativa murale diretta da Lunardi (56 allievi); la meno frequentata è quella di arti grafiche, da tempo abbandonata da Balsamo Stella (3 soli allievi). I finanziamenti di cui gode l'Istituto sono saliti a 427.395 lire. Salvini si dice soddisfatto anche degli sbocchi occupazionali degli allievi:

Tutti i licenziati hanno trovato una occupazione secondo il loro merito ed anzi qualche alunno non ha terminato nemmeno tutto il Corso Superiore per l'offerta ricevuta di assumere un posto di responsabilità in industrie artistiche. I licenziati dal Corso Magistrale sono oggi Insegnanti o Direttori di Scuole d'Arte.

L'Istituto d'Arte di Firenze ha il grande merito di non creare degli spostati e sebbene non abbia la specifica finalità di creare degli Artisti, pure le esposizioni dei Sindacati locali, le esposizioni di Monza e di Venezia hanno annoverato fra le migliori, opere di ex alunni del nostro Istituto.⁴²

Il direttore Salvini, dunque, pur muovendo da una visione conservatrice dell'ordine sociale, che non prevede rischiose mobilità verticali, sottolinea la funzionalità della scuola come strumento di consolidamento del ceto artigiano – da cui in gran parte provengono gli allievi – e

⁴⁰ Sulle mostre organizzate negli anni Venti dalla Corporazione delle Arti (che diverrà poi Sindacato delle Arti del Disegno), per iniziativa di Raffaello Franchi, si veda R. BARSANTI, *Le mostre sindacali fiorentine (1925-1929)*, Università degli Studi di Siena, Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte, a.a. 1993.

⁴¹ Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, *IV Mostra Regionale d'Arte Toscana*, Firenze, primavera 1930, anno VIII.

⁴² La relazione di Salvini è in *Il R. Istituto d'Arte di Firenze. MCMXXVIII-MCMXXXIX*, Firenze, s.d.

come veicolo di ascesa sociale per i migliori, che divengono insegnanti e direttori di scuole d'arte, o addirittura artisti riconosciuti.

Ma la grande stagione ascendente, caratterizzata dal trinomio Ogetti – Salvini – Andreotti, non durerà ancora a lungo. Libero Andreotti morirà all'improvviso nel 1933 e il direttore Salvini, ormai anziano, andrà in pensione l'anno successivo, mentre gli effetti della crisi economica si fanno sentire sulla città, dove il Partito Fascista guidato da Alessandro Pavolini ha avviato la nuova stagione politico-culturale ed economica di una rifondata Firenze turistica e artigiana.

2. *Gli anni Trenta*

Per una singolare coincidenza, il 1929 del crollo di Wall Street, dei Patti Lateranensi, del plebiscito fascista, è anche un anno decisivo per la storia politico-culturale di Firenze e per la storia dell'Istituto d'Arte di Porta Romana, che alla vita artistica e culturale della città si lega ormai strettissimamente.

Il '29 è l'anno in cui Alessandro Pavolini viene nominato segretario provinciale del partito fascista e il nuovo giornale del Pnf, «Il Bargello», inizia le pubblicazioni (contemporaneamente al cattolico «Il Frontespizio»). Si inaugura, così, una nuova stagione del fascismo fiorentino, che con Pavolini imposta «una precisa politica economica e culturale [...] incentrata sullo stretto collegamento fra le questioni dell'artigianato, del turismo e del 'primato' culturale di Firenze». ⁴³ Ma è anche l'anno in cui s'inaugura solennemente a Porta Romana – come s'è già detto – il museo dei calchi, alla presenza del segretario nazionale del Pnf Turati; il direttore Salvini, per volere di Pavolini, viene chiamato, per il settore artistico, alla segreteria della Federazione fascista degli Artigiani; ⁴⁴ il primato artistico di Andreotti e della sua scuola si consolida con la partecipazione alla seconda Mostra del Novecento italiano (seguita, dopo pochi mesi, da una mostra – alla Galleria Pesaro di Milano – di sculture degli allievi Berti, Romiti, Gelli e Innocenti, presentati dallo stesso Andreotti). ⁴⁵

⁴³ M. PALLA, *Firenze nel regime fascista (1929-1934)*, Firenze, Olschki, 1978, p. 223.

⁴⁴ AISA, Filza 1929.

⁴⁵ Cfr. A. CARPI, *A. Berti, R. Romiti, L. Gelli, B. Innocenti alla Galleria Pesaro*, in «Italia», 1 aprile 1930. Sulla partecipazione alla Mostra del Novecento, del 1929, e in generale su Andreotti e la sua scuola – oltre ai citati studi di Sgarbi, Fagioli e Bernardi-

Tra il '29 e il '34, com'è noto, si fanno sentire duramente nel tessuto economico fiorentino gli effetti della Grande Crisi: dai 2.728 disoccupati del '29 si passa ai 27.933 del '33; centinaia sono i fallimenti dichiarati; gravissime le difficoltà in cui si dibatte l'artigianato. Si assiste al fallimento di numerose botteghe di sartoria, di articoli di moda, di ebanisteria, di lavorazione dei metalli, delle pietre, del cuoio. ⁴⁶

Di fronte a tale situazione, la risposta elaborata da Pavolini riesce a unificare gli interessi economici di artigiani e commercianti, albergatori e mercanti d'arte, in un progetto di ristrutturazione economica e di rifondazione sociale che ruota attorno alla riconquista del 'primato' culturale di Firenze, rilanciando l'artigianato e il turismo. È un'operazione di non poco conto, anche sul piano culturale.

S'è vero che l'iniziativa di Pavolini corrisponde ad una scelta di lungo periodo della città e dei suoi ceti dominanti e che la proposta culturale del federale fascista comporta anche il rilancio del 'fiorentinismo' più deterioro, è vero anche che vi compaiono elementi del tutto nuovi. Pavolini riesce a centralizzare l'iniziativa politico-culturale e ad unificare interessi economici come forse mai prima era accaduto. Egli riesce a misurarsi con la 'modernità' delle dimensioni di massa dei problemi economici e culturali nell'affidare il rilancio del 'primato' fiorentino, dei mestieri e delle botteghe, non solo e non tanto a logori armamentari retorici, quanto a strumenti operativi concreti. Superando le resistenze di chi teme l'invasione del turismo straniero, Pavolini incita ad «adoperare la stampa e la fotografia e il cinema non come uno specchio in cui rimirare compiacentemente, noi, quel che abbiamo fatto, ma come un megafono in cui ripetere al mondo: Firenze, Firenze, Firenze». ⁴⁷

Non è questa la sede per analizzare nei dettagli la politica culturale pavoliniana. Basti qui evidenziare qualche aspetto che aiuti a prosegui-

ni – si veda M. PRATESI, G. UZZANI, *L'arte italiana del Novecento. La Toscana*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 229-38 e *passim*; L. BERNARDINI, *Le opere della sezione di scultura nell'Istituto d'Arte di Firenze (1934-45)*, in Istituto Statale d'Arte, *Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1993.

⁴⁶ G. SPINI, A. CASALI, *Storia delle città italiane*. Firenze, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 259-60.

⁴⁷ A. PAVOLINI, *Bilancio della Primavera*, in «Il Bargello», 5 luglio 1931. Ma per l'intera problematica si veda soprattutto M. PALLA, *Firenze nel regime fascista*, cit.. Per un'utile rassegna bibliografica cfr. D. PRETI, *L'economia: il Novecento*, in *Firenze 1815-1945, un bilancio storiografico*, a cura di G. Mori e P. Roggi, Firenze, Le Monnier, 1990.

re il nostro discorso: nel 1929 si costituisce la Federazione toscana per il movimento dei forestieri (poi Azienda autonoma di turismo, presieduta da Pavolini); nel 1930 si tiene la citata Mostra regionale d'arte toscana; nel 1931, alla presenza del ministro Bottai, s'inaugura nel Palazzo delle Esposizioni del Parterre di San Gallo la prima Fiera nazionale dell'artigianato. È, quest'ultimo, il luogo emblematico in cui si coniugano l'iniziativa politico-culturale di Pavolini e l'acquisita identità culturale e artistica dell'Istituto di Porta Romana. Il suo direttore, Salvini, non certo per caso, è membro del comitato esecutivo della Fiera e ne è uno degli ordinatori, mentre il presidente Ojetti viene nominato Accademico d'Italia.

La Fiera dell'artigianato, configurandosi come elemento di resistenza alla crisi economica, vuole anche rispondere alle istanze di rinnovamento e di meccanizzazione del settore e in specie dell'artigianato artistico. La manifestazione, che pure ha dimensioni di massa (gli espositori saranno nelle successive edizioni circa un migliaio), non si rivolge indistintamente a tutto l'artigianato, ma ai gruppi e ai settori più competitivi, dotati di concrete possibilità finanziarie.⁴⁸ Analogamente, l'Istituto d'Arte si configura sempre più come luogo di formazione di una sorta di aristocrazia artigiana, che da un lato tende a cogliere le opportunità di mercato offerte dal turismo internazionale — pagandone magari lo scotto in termini di riproduzione di forme stereotipe del passato —, dall'altro mira a conquistarsi uno spazio nella committenza pubblica (ad esempio, nella decorazione artistica delle opere di regime), come puntualmente accadrà. La connessione tra la politica pavoliniana e l'Istituto d'Arte sembra costruirsi, dunque, sul terreno di una convergenza operativa d'interessi, che non comporta necessariamente l'allineamento attivo dell'Istituto sulle posizioni del fascismo 'di sinistra' populista e antiborghese, che si richiama al «Bargello» e a Pavolini, il quale mirerà piuttosto, sul piano ideologico, al coinvolgimento di artisti come Rosai, di fatto estraneo all'ambiente dell'Istituto.

Tra il '29 e il '34 la scuola di Porta Romana continua a crescere, toccando il vertice dell'intero ventennio che stiamo considerando, sia in termini di iscritti e di attività didattica, che in termini di attività esterna, con la partecipazione a mostre e rassegne. La Federazione

⁴⁸ M. PALLA, *cit.*

fascista degli Artigiani e il Consiglio provinciale dell'economia elargiscono borse di studio ad allievi bisognosi che vogliano studiare a Porta Romana,⁴⁹ mentre i riconoscimenti artistici si moltiplicano: nel 1930, l'Istituto invia sue opere alla IV Esposizione di Monza (ora Triennale), e i suoi insegnanti Andreotti, Vagnetti, Innocenti e Gelli espongono alla Biennale di Venezia; nel '31, la I Quadriennale di Roma (Andreotti è tra i giurati con Ojetti, Wildt, Muñoz, Longhi e Bartoli) premia Bruno Innocenti e acquista opere di Vagnetti, Giovannini e Chiappelli (nuovo responsabile della sezione di Arti Grafiche); nel '32, alla Biennale di Venezia sono presenti ancora una volta Andreotti, Vagnetti, Chiappelli e Innocenti; nel '33 l'Istituto partecipa alla V Triennale delle arti decorative, ora spostata a Milano e organizzata da Giò Ponti e Mario Sironi, alla Mostra dell'arredamento artistico di Valle Giulia a Roma, a una Esposizione «del bel libro italiano» a Bruxelles; nel '34 sono da segnalare la partecipazione alla Mostra Internazionale di Pittsburg e la XIX Biennale di Venezia, dove si celebra il trionfo *post mortem* di Andreotti con una personale di 39 opere, presentate in catalogo da Ojetti, che ne tratterà ampiamente sulla sua nuova rivista «Pan», esaltando anche la presenza, in una sala adiacente, delle opere degli ex allievi del grande scultore (Innocenti, Berti, Gelli e Biancini).⁵⁰

La gestione amministrativa della scuola ha da fare i conti con spese e bilanci che non hanno confronto con alcun'altra scuola o istituto d'arte del Paese, anche se nel frattempo il numero degli istituti d'arte in Italia è passato da tre a dieci.⁵¹ Tuttavia, gli effetti della crisi economica si fanno sentire. Il direttore Salvini deve far fronte a numerosissime richieste d'aiuto, provenienti da neodiplomati ed ex allievi. Quando può, li «raccomanda» ad aziende private o a singole

⁴⁹ ISA, *Verbali delle adunanze*, cit., 18 dicembre 1931 e 18 marzo 1932.

⁵⁰ AISA, Filze 1930-34; ISA, *Verbali delle adunanze*, cit., 1930-33. Per la Biennale di Venezia si vedano anche i Cataloghi ufficiali degli anni in oggetto e U. OJETTI, *Andreotti e il ritratto*, in «Pan», maggio-agosto 1934. Cfr. inoltre A. PICA, *Storia della Triennale (1918-1957)*, Milano, Edizioni del Milione, 1957; A. LANCELLOTTI, *La Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma, Edizioni Enzo Pinci, s.d. (ma 1931). Per la Mostra dell'arredamento artistico di Valle Giulia a Roma, cfr. «L'Artista Moderno», Torino, n. 9-10, maggio 1933. Per Andreotti, infine, si vedano le schede biografiche e le fitte bibliografie contenute in *Mostra del Novecento Italiano (1923-1933)*, Milano, Mazzotta, 1983, pp. 241-4 e *Gipsoteca Libero Andreotti. Pescia*, a cura di O. Casazza, cit.

⁵¹ L'elenco aggiornato degli Istituti e delle Scuole d'Arte è in AISA, Filza 1933. Agli Istituti d'Arte di Firenze, Venezia e Napoli si sono aggiunti quelli di Lucca, Massa, Modena, Palermo, Parma, Perugia e Urbino.

persone, ma talvolta non può far altro che registrare la crisi occupazionale esistente: «I fabbricanti di ceramiche – risponde a un disoccupato di Empoli – prima di assumere nuovo personale dovranno ripristinare il personale che è stato licenziato per la crisi di lavoro [...]. Né Cantagalli, né Ginori, né le piccole fabbriche di Sesto Fiorentino possono assumere personale». ⁵²

Ma la risposta 'strategica' della scuola è quella di seguitare a spostare verso l'alto la caratterizzazione dell'Istituto:

Abbiamo sempre tenuto d'occhio il programma di mantenere all'Istituto il carattere di Scuola Superiore – scrive, nel '33, Ugo Ojetti al nuovo Ministro dell'Educazione Nazionale Francesco Ercole – lasciando alle piccole Scuole la funzione modesta della preparazione del semplice esecutore materiale. [...] Nel nostro Istituto sono in maggioranza gli alunni dei Corsi superiori e del Corso Magistrale in confronto dei Corsi inferiori. (Ciò) è l'indice sicuro della fama nazionale acquistata dal nostro Istituto perché ad esso convergono alunni delle Scuole inferiori di tutta Italia. ⁵³

Del resto, lo stesso Ojetti, e di rincalzo Salvini, qualche mese prima avevano chiesto al Ministro di aumentare a tre anni la durata del Corso di Magistero e di elevare l'Istituto al rango di Istituto Superiore. ⁵⁴ Ma questo ulteriore salto istituzionale non avrà mai luogo. Al contrario, tre anni dopo, il nuovo direttore Ferruccio Pasqui (giunto a Porta Romana da Venezia nel '34, dopo il pensionamento di Salvini) dovrà prendere atto della riduzione dei finanziamenti, determinata dall'«aggiornamento della legislazione artistica» e nel '38 dovrà amaramente registrare che «in seguito alle nuove disposizioni ministeriali il R. Provveditore ha ora funzioni di vigilanza anche sui nostri Istituti», ⁵⁵ sottraendo, dunque, competenze amministrative e didattiche,

⁵² La lettera di Salvini, indirizzata al signor Bonfanti di Empoli, è del 5 settembre 1933, *lvi*.

⁵³ Si tratta di una risentita lettera-memoriale, scritta in realtà da Salvini ma firmata da Ojetti, inviata al Ministro per sollecitare l'approvazione del bilancio preventivo dell'Istituto, verso il quale erano state mosse delle obiezioni. La protesta di Ojetti è seguita dall'immediata approvazione del bilancio (il carteggio relativo alla questione è in AISA, Filza 1933).

⁵⁴ La richiesta è contenuta in una lettera di Ojetti al Ministro, del 20 febbraio 1933, in occasione dell'insediamento del nuovo Consiglio Superiore dell'Educazione Nazionale. *lvi*. Dell'analoga istanza di Salvini si dà notizia in ISA, *Verballi delle adunanze*, cit., 28 marzo 1933.

⁵⁵ ISA, *Verballi delle adunanze*, cit., 24 marzo 1936 e 21 marzo 1938.

nonché prestigio, al presidente Ugo Ojetti. Peraltro, già da diversi anni si era annunciata dall'alto una linea di normalizzazione burocratica con il decreto legge del 31 dicembre 1931, che sopprimeva l'autonomo consiglio d'amministrazione, sostituendolo con un Presidente e un Direttore di nomina ministeriale.

È in qualche modo la fine di un'epoca: Andreotti e Lusini sono morti; Salvini è in pensione; i simboli di una lunga storia di splendida autonomia e di successi appartengono ormai al passato, mentre la normalizzazione amministrativa procede di pari passo con la crescente normalizzazione ideologica. Si tratta di un processo che caratterizzerà pesantemente la seconda metà degli anni Trenta, quando faranno il loro ingresso nelle adunanze degli insegnanti non più solo i professori di religione, in seguito al Concordato, ma anche i docenti di educazione fisica e di arte militare (ma è da ricordare, almeno per dovere di cronaca, anche un nuovo arrivo 'di qualità' tra gli insegnanti: nel 1940, inizia a Porta Romana anche l'insegnamento di Alessandro Parronchi), mentre gli stessi laboratori si riempiranno di prodotti che replicheranno i simboli del trionfo ideologico del regime. Se fino al '32 erano ancora pochissimi gli insegnanti iscritti al Pnf, ⁵⁶ dal 1934 la direzione Pasqui, adeguandosi al 'totalitario' clima politico generale, caricherà l'attività dell'Istituto di un più marcato conformismo ideologico. La *leadership* nazionale della scuola non viene messa in discussione, ma deve sottoporsi all'inquadramento e alla 'normalizzazione' richiesta dal regime.

Mentre a Monza procede l'esperimento dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, avviato da Balsamo Stella – che durerà sino al 1940, in stretto rapporto con la Triennale di Milano – a Porta Romana si riduce l'autonomia gestionale e cala gradualmente anche il numero degli allievi (tra il '35 e il '40, gli iscritti saranno in media circa 160). ⁵⁷ Rimangono pienamente visibili gli elementi di una ribadita vitalità, ma essa appare strettamente legata alle linee di forza dell'indirizzo politico generale, sia a livello cittadino che nazionale, oltre che al sostegno del solito Ojetti.

⁵⁶ Su 23 insegnanti e maestri d'arte ben 19 risultano iscritti al Pnf il 29 ottobre 1932 (in occasione del primo «decennale» del regime), o in date successive, su precisa disposizione del Ministro. I soli Brunetto Chiaramonti e Alfredo Pucci risultano iscritti «antemarcia». Del personale non insegnante, 7 su 8 si iscrivono nel 1932 (AISA, Filza 1933).

⁵⁷ Cfr. ISA, *Registri dei voti trimestrali e d'esame*, 1935-40.

È sempre ben viva, di certo, la scuola di Andreotti, attraverso i suoi allievi, e in particolare Bruno Innocenti, che lo sostituisce alla cattedra di scultura. Una nuova vitalità si manifesta, anche, nella sezione di Arti Grafiche, diretta da Francesco Chiappelli, e nell'insegnamento del pittore Gianni Vagnetti. L'Istituto continua ad esser presente coi suoi migliori insegnanti alle Triennali di Milano (del cui «Direttorio» entra a far parte Ferruccio Pasqui, in rappresentanza del Ministero), alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma (nel cui comitato è presente fino all'edizione del '35 Ojetti).⁵⁸ Gli allievi sono sempre più impegnati nelle competizioni dei Littoriali. Il laboratorio di formatura annesso alla Gipsoteca produce e vende a pieno ritmo i suoi calchi in gesso in Italia e all'estero: in due anni, dal '36 al '38, l'Istituto ne ricava un utile netto di 51.912 lire.⁵⁹ Tuttavia, le novità più importanti della vita della scuola in questi anni riguardano la rifondazione turistica e artigiana di Firenze, voluta da Alessandro Pavolini per «la città più artigiana d'Italia».

L'evento interno più significativo in tal senso è l'apertura di una Scuola di Fotografia per iniziativa e col concorso dell'Azienda Autonoma di Turismo, che versa un contributo annuo di 8.000 lire. Il corso di Fotografia, che viene inaugurato nel gennaio del 1937 dal Ministro Giuseppe Bottai, ha una dichiarata finalità di tipo turistico-pubblicitario. Dopo appena un anno si affermerà che «i saggi già eseguiti sotto la direzione dell'insegnante, ing. Vincenzo Balocchi, dagli allievi, fra i quali è numerosa la rappresentanza straniera», mirano, oltre che «a sviluppare la fotografia d'arte, a fissare le bellezze naturali di Firenze in particolar modo e della Toscana, servendo così ai fini (della) propaganda turistica». Nell'iniziativa è assai impegnato, come al solito, Ugo Ojetti, che, in funzione di uno sviluppo sinergico del nuovo corso e

⁵⁸ Per le tre grandi rassegne artistiche si vedano i Cataloghi ufficiali. Particolare successo l'Istituto riscuote alle Triennali del 1936 e del 1940, dove la sezione degli istituti e delle scuole d'arte è ordinata da Ferruccio Pasqui. Alla Quadriennale romana del 1935 è particolarmente significativa la presenza del giovane Gianni Vagnetti con ben nove opere; ma sono presenti anche Bruno ed Enzo Innocenti e Alberto Caligiani (cfr. *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo generale*, Roma, luglio MCMXXXV-XIII). Alla Biennale di Venezia del 1936 sono presenti con un buon numero di opere Bruno Innocenti, Vagnetti e Chiappelli; alla Biennale del 1938 Chiappelli — presente quasi ininterrottamente alla rassegna veneziana dal 1914 — partecipa con 13 acquarelli, Vagnetti con 12 pitture e Innocenti con 12 sculture (si veda anche: AISA, Filza 1938).

⁵⁹ Il dato è contenuto in una lettera di Pasqui al Ministero dell'Educazione Nazionale, del 1° giugno 1938 (AISA, Filza 1938).

della sezione di Arti Grafiche, riesce ad ottenere appositi finanziamenti dal Ministro Bottai.⁶⁰

La costituzione della sezione di Fotografia, che è contestuale all'istituzione dei corsi di Fotografia e Regia nel Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, testimonia sicuramente l'accentuato interesse del regime fascista per la fotografia come strumento di comunicazione e di propaganda di massa. E sia Ugo Ojetti che Giò Ponti — personaggi ben noti all'Istituto d'Arte di Porta Romana — hanno una piena consapevolezza della novità costituita dalla fotografia e dal cinema, come strumenti capaci di attribuire un nuovo senso alle cose, elaborando inedite forme di mediazione tra i fruitori e la realtà.⁶¹

Un elemento non secondario del nuovo corso di fotografia è la nutrita presenza di allievi stranieri. Sul finire degli anni Trenta, in effetti, tutto l'Istituto è frequentato da un notevole numero di studenti stranieri, che vengono indirizzati a Porta Romana dal Comitato fra gli Enti di Alta Cultura, il quale è una evidente creatura della politica culturale di Pavolini. L'organismo, che coordina vari enti in funzione turistico-culturale, è presieduto, nel '38, dal rettore dell'Università Arrigo Serpieri (Ferruccio Pasqui è membro della giunta esecutiva), e in febbraio pubblica sul suo periodico in lingua inglese «Weekly News» un ampio servizio sull'Istituto d'Arte.⁶²

Nel 1938, gli studenti stranieri regolarmente iscritti all'Istituto sono 18 (quasi tutte donne, in maggioranza tedesche, svizzere e nordamericane). Ma la scuola organizza anche, per gli stranieri, appositi corsi invernali e primaverili: il corso invernale 1938-39 è frequentato da 27 allievi (anche in questo caso quasi soltanto donne, provenienti in gran parte dagli Stati Uniti e dalla Germania).⁶³

In realtà, come si è già visto, l'Istituto era meta da molti anni di giovani artisti stranieri che ne frequentavano i laboratori o i corsi, ma è

⁶⁰ Un'ampia documentazione è in AISA, Filza 1938. Sul fotografo Vincenzo Balocchi, primo insegnante della sezione, si veda *Idea e forma nella fotografia di Vincenzo Balocchi* (Catalogo), Firenze, Fotostudio, 24 ottobre-3 novembre 1984. A Balocchi subentrerà poi, alla fine del '38, Renzo Maggini.

⁶¹ Su questo argomento si veda il contributo di A. CAPUTO CALLOU, *Profilo per una storia istituzionale della Società Fotografica Italiana*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 16, dicembre 1992 (questo numero della rivista è dedicato in buona parte al fondo fotografico dell'Istituto d'Arte di Firenze).

⁶² AISA, Filza 1938; *The R. Istituto d'Arte of Florence*, in «Weekly News», n. 5, January 29th, 1938.

⁶³ AISA, Filza 1938.

evidente che questo rapido sviluppo è dovuto al forte incremento e alla centralizzazione del turismo culturale, promosso da Pavolini dall'inizio degli anni Trenta, che modifica radicalmente la composizione e il carattere del turismo straniero a Firenze. Ormai quasi dimenticate le aristocratiche inglesi dell'Ottocento, Aldo Palazzeschi notava, già nel '32, che «per le strade fiorentine, sole a gruppi o a sciame, trionfano le giovani americane, che portano il gonnellino corto mostrando solidi polpacci, occhi azzurri fanciulli, capelli biondi e tagliati, braccia agili e robuste». ⁶⁴ Non poche di quelle fanciulle seguono i corsi allestiti per loro nei laboratori di Porta Romana.

È naturale che, in tale contesto, si diffonda ancor più la notorietà dell'Istituto all'estero. Nella primavera del 1938, ad esempio, Indro Montanelli, allora addetto culturale italiano in Estonia, chiede informazioni per indirizzare giovani di Tallinn a Porta Romana, mentre una richiesta d'iscrizione viene da una ragazza lettone di Riga. ⁶⁵

L'Istituto è, dunque, pienamente inserito nel circuito della politica turistico-culturale allestita dal fascismo fiorentino; ma c'è anche un altro versante, assai significativo, dell'attività della scuola in quest'ultimo scorcio degli anni Trenta: è quello della committenza pubblica di regime nel campo della decorazione artistica.

L'episodio più significativo è la decorazione della nuova Casa del Balilla, il grande edificio della GIL progettato da Aurelio Cetica nel 1934 e realizzato nei pratori della Zecca presso piazza Beccaria nel '37. A cinque allievi dell'Istituto d'arte viene affidata l'esecuzione di affreschi, bassorilievi ed arazzi per il teatro e di due grandi pannelli per il Sacario dei Caduti. L'inaugurazione della Casa del Balilla, decorata con passione ed entusiasmo dagli allievi Savelli, Gemignani, Calastrini, Bonghi e Bini, avviene il 10 aprile 1938 alla presenza del segretario nazionale del Pnf Starace. ⁶⁶

⁶⁴ A. PALAZZESCHI, *Stampe dell'800*, Firenze, 1938², p. 76 (cit. in G. TURI, *La cultura tra le due guerre*, cit.)

⁶⁵ AISA, Filza 1938. La promozione dell'Istituto all'estero viene effettuata anche centralmente per iniziativa di organismi pubblici. All'inizio del '38, il neonato Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero presieduto a Roma da Alessandro Pavolini e diretto da Luciano De Feo, si rivolge ad Ogetti per promuovere ulteriormente l'immagine dell'Istituto d'Arte di Firenze nei Paesi stranieri. *Ivi*.

⁶⁶ Dalla successiva demolizione dell'edificio si sono salvati i soli affreschi di Calastrini e Gemignani, conservati a Palazzo Pitti. Cfr. L. BERNARDINI, *Le opere degli allievi della sezione di scultura nell'Istituto d'Arte di Firenze (1934-1945)*, in ISA, *Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca*, SPES, Firenze, 1993 (ma in realtà le realizzazioni sono da attribuire principalmente alla scuola di pittura murale di Giuseppe Lunardi). Si veda anche E.

I cartoni preparati per gli affreschi, assieme ad un gran numero di altre opere degli allievi di Porta Romana (ceramiche, smalti, bassorilievi, litografie, arazzi, ecc.), saranno esposti dopo qualche tempo, a Roma, nella prima, grande Mostra degli Istituti d'Istruzione Artistica, ordinata da Ferruccio Pasqui nel Palazzo delle Esposizioni e inaugurata personalmente da Mussolini il 1° ottobre 1939. ⁶⁷ Si tratta dell'ultimo grande evento esterno che impegna l'Istituto d'Arte prima della catastrofe bellica.

Per la preparazione della mostra di Roma, Pasqui aveva girato in lungo e in largo l'Italia, visitando Scuole, Istituti d'Arte e Accademie. L'evento sembrava consacrare solennemente la *leadership* nazionale dell'Istituto, al cui direttore era stato affidato l'ordinamento e, dunque, la supervisione anche della partecipazione delle Accademie di Belle Arti. Il presidente Ogetti, addirittura, alza il tiro contro l'Accademia fiorentina di Felice Carena in un articolo sul «Corriere della Sera» comparso in occasione dell'inaugurazione della mostra. ⁶⁸

Ogetti esalta le opere provenienti dagli Istituti d'arte e, dopo aver apprezzato anche i disegni e le stampe provenienti dalle Accademie, si chiede «perché alcune Accademie, ad esempio quella di Firenze dove pure insegna pittura un maestro come Felice Carena, non hanno mandato nemmeno un paesaggio, nemmeno uno studio, uno schizzo, un pensiero per una 'composizione'».

Carena reagirà con vigore in un articolo pubblicato dalla «Nazione» qualche giorno dopo, affermando che «si parla oggi più che mai di pittura, di composizione, di ritorni all'antico, di bottega e spesso si parla di tutto questo non conoscendo bene e profondamente cosa sia la vera pittura e perciò il vero mestiere e fatalmente la vera composizione». ⁶⁹

Il nocciolo della questione, in verità, è il rapporto tra le cosiddette «arti maggiori» e le arti applicate (cui corrispondono i distinguo tra la pittura e la decorazione), intorno al quale, come si è visto, si era

FANCELLI, *Gli allievi dell'Istituto d'Arte per la Casa della G.I.L.*, in «Goliardia Fascista», Firenze, 25 aprile 1938.

⁶⁷ Cfr. *L'Istituto d'Arte di Firenze alla Mostra degli Istituti d'Istruzione artistica*, in «La Nazione», 30 settembre 1939; *Il Duce inaugura la Mostra degli Istituti di Istruzione artistica*, in «La Nazione», 1° ottobre 1939. Si veda anche il catalogo *Mostra degli Istituti d'Istruzione Artistica*, Roma, Palazzo dell'Esposizione, 1° ottobre XVII-15 novembre XVIII, Roma, Enzo Pinci, 1939. E infine F. ROSSI, *Il R. Istituto d'Arte di Firenze*, cit., pp. 23-4.

⁶⁸ U. OGETTI, *La mostra delle scuole d'arte*, in «Corriere della Sera», 1° ottobre 1939.

⁶⁹ F. CARENA, *Accademie di Belle Arti*, in «La Nazione», 5 ottobre 1939.

sviluppatosi, sin dal 1920, un vivacissimo antagonismo tra l'Accademia e l'Istituto d'Arte. Carena sostiene che

non è da mettere a confronto il prodotto artigiano, un vaso, un intarsio, una collana, un merletto, con lo studio che un giovane deve fare in un'Accademia. [...] La fatica del pittore non ha nulla a che fare col procedimento della modista che accosta il rosa pallido col grigio o il cromo col verde chiaro. [...] Sarebbe troppo facile la pittura se bastasse riempire un più o meno bel disegno con colori anche ben scelti e raffinati così come si fa in un cartello reclame o in un tappeto; la vera pittura è un'altra cosa.⁷⁰

Ma di fronte all'insistita affermazione di una simile gerarchia, Ojetti si sente in una posizione di forza, poiché la mostra di Roma e la polemica giornalistica erano state precedute dall'approvazione della Carta della Scuola, alla cui stesura lo stesso Ojetti aveva partecipato in qualità di presidente della commissione insediata da Bottai per la riforma dell'istruzione artistica. Il nuovo ordinamento del settore artistico previsto dalla Carta della Scuola — che rimarrà poi inattuato — rispecchia pienamente le posizioni di Ojetti, che in commissione aveva messo in minoranza, per l'appunto, Carena. Ne è prova evidente la dichiarazione solenne, contenuta nella Carta, secondo cui «gli Istituti d'arte figurativa fondono intimamente nel loro ordinamento e nei loro programmi le tecniche delle arti applicate ai principi dell'arte pura». ⁷¹ Si prevedeva inoltre un Istituto d'Arte di otto anni e un Liceo artistico di cinque. Da entrambi era previsto l'accesso al corso di Magistero, ma se dal Liceo si prevedeva pure l'accesso alla facoltà di Architettura, all'Istituto era riservato il canale d'accesso alle Accademie. In un simile schema è evidentissima l'impronta di Ugo Ojetti e dell'Istituto d'Arte di Porta Romana.

È ben noto che di questo progetto non se ne farà nulla. Ma Ojetti e Pasqui, non potendo prevederlo, vivono l'ultima loro trionfale stagione, che sembrerebbe coronare con un pieno successo la ventennale battaglia condotta da Ojetti per la riforma dell'istruzione artistica.

La guerra ormai incombe, ma un'aria di retorico trionfalismo ideologico doveva respirarsi a quel tempo a Porta Romana. Una piena adesione alla maschera retorica del regime era del resto già evidente

⁷⁰ *Ivi.*

⁷¹ *Carta della Scuola*, Urbino, XVII (1939) (opuscolo stampato in occasione della Mostra degli Istituti d'istruzione artistica dal Regio Istituto d'Arte di Urbino).

negli affreschi della Casa della GIL. L'insegnante di storia dell'arte Filippo Rossi — già segretario di redazione della rivista di Ojetti «Dedalo» e ispettore della Soprintendenza alle Arti in Toscana — in una monografia dell'Istituto (scritta nel 1940, ma rimasta inedita), afferma la «necessità di un'arte veramente nostra, che possa rappresentare il nostro tempo e rifletterne tutto l'eroismo e la grandiosità, giungendo a rinnovare quel predominio italiano nell'arte che è uno dei titoli maggiori della nostra gloria». ⁷² Dal canto suo Ojetti, commentando sul «Corriere della Sera» la mostra delle scuole d'arte, proclamava orgogliosamente che «di marionette cubistiche, di capriccetti surrealistici, di deformazioni per ossequio ai negri, ai selvaggi e all'ignoranza, non v'è più traccia!» ⁷³

Ma il calvario della guerra è ormai alle porte. Ai proclami ultraconservatori di Ojetti subentreranno più prosaiche preoccupazioni. Solo un'ottantina di studenti continuerà ad iscriversi all'Istituto tra il '43 e il '45. E tuttavia tra loro si nota una piccola pattuglia di futuri pittori, scultori, *designers* e architetti (basti ricordare Fernando Farulli, Marcello Guasti, Benito Ceccherini, Dante Nannoni, Sergio Baroncioni), ⁷⁴ alcuni dei quali torneranno a Porta Romana come insegnanti, sottolineando per qualche decennio con la loro stessa presenza una linea di continuità con le tradizioni della scuola.

Intanto, però, la cesura della guerra è ineludibile: i grandi locali delle ex-scuderie vengono occupati prima dalle truppe tedesche, poi dalla Società dei trasporti urbani e dalle Ferrovie dello Stato, dagli sfollati, dai senzatetto e, infine, dalle truppe alleate e dai prigionieri di guerra tedeschi. ⁷⁵

La ripresa del dopoguerra non sarà facile.

⁷² F. ROSSI, *Il R. Istituto d'Arte*, cit., p. 30.

⁷³ U. OJETTI, *La mostra delle scuole d'arte*, cit.

⁷⁴ ISA, *Registri dei voti trimestrali e d'esame*, 1942-1945.

⁷⁵ Per queste informazioni e per le condizioni dell'Istituto nell'immediato dopoguerra si veda la lunga e dettagliata relazione inviata da Ferruccio Pasqui a un commissario governativo il 27 aprile 1948 (AISA, Filza 1948).

INDICE DEI NOMI

Turi, Gabriele XLVIII, 90, 100, 122	Verrocchio (Andrea di Michele di Cione, detto il) 147
Umberto di Savoia (principe) 191	Versari, Pasqualino 234
Umberto I 21, 22	Vespucci, Amerigo 32
Uzzani, Giovanna 93, 159, 168, 180, 181, 183, 236, 238, 243	Viani, Alberto 212
Vacchi, Sergio 213	Vigni, Corrado 158, 159
Vagnetti, Gianni 88, 90, 95, 98, 171, 175, 176, 201	Vignozzi, Piero 230
Valadier, Luigi 283	Vigo, Fiamma 238, 239
Valeggia, Gildo 9-11	Villari, Pasquale LIV
Valéry, Paul 166	Vinca Masini, Lara 225, 235, 237, 238, 242, 246, 248
Valesin, Giorgio 268	Violi, Carlo 7, 16, 20
Valsini, Federico 23	Violi, Luigi 17, 20, 21, 62, 143-145, 147
Van Jaher, Edoardo 43	Viollet-le Duc, Eugène 273
Venezian, Emilio 80	Visconti, Venosta Emilio LVII
Vangi, Giuliano 227	Visone, Giovanni 269
Vannucci, Marcello 51	Vittorini, Elio 166, 203, 214, 215
Vannucci, Vincenzo 107, 113	Vittorio Emanuele II 31, 277
Vasari, Giorgio 263	Vittorio Emanuele III 84, 177, 285
Vasetti, F. 118, 119	Vivarelli, Jorio 174, 175, 202
Vedova, Emilio 212, 220	Wagnière, Federico 54
Vegni, Angiolo 12, 59, 60	Wagnière, Gustavo 54
Venna, Lucio (v. Landsmann, Giuseppe)	Wildt, Adolfo 95
Ventinove, Zanobi 9	Zangheri, Luigi 6, 29, 56, 59, 63, 150
Venturi, Lionello 213, 214, 216	Zeppelli, Armando 47
Venturi, Venturino 174, 176, 207, 217	Zetti, Italo 191, 192
Venuti, Domenico 284	Zevi, Filippo XXXV
Verneil, M.P. 262	Zocchi, Arnaldo 285

INDICE

Presentazione	P.	v
Abbreviazioni.....	»	VII
<i>Scuole per l'arte quotidiana</i> , di Simonetta Soldani	»	IX
PARTE I - LA STORIA		
<i>La Scuola d'Intaglio nell'ex convento della SS. Annunziata, 1869-1878</i> , di Mirella Branca e Annarita Caputo	»	3
<i>La scuola fuori dalla scuola, da Firenze a Saint Louis</i> , di Mila Mastro-rocco	»	25
<i>Decoratori per una città d'industrie artistiche all'ombra di S. Croce, 1880-1919</i> , di Mirella Branca e Annarita Caputo	»	51
<i>Da Santa Croce a Porta Romana. Le molte ambizioni di un istituto modello, 1919-1939</i> , di Vittorio Cappelli	»	74
<i>Vitalità e inquietudini di una scuola anomala, dal dopoguerra al Sessantotto e oltre</i> , di Alessandro Del Conte	»	105
PARTE II - LABORATORI ED ESPERIENZE		
<i>Tecnica e sentimento dell'ornato nella didattica della Scuola d'Intaglio</i> , di Mirella Branca e Annarita Caputo	»	139
<i>La scultura fra le due guerre. Libero Andreotti e la sua scuola</i> , di Luisella Bernardini	»	157

INDICE

<i>Le origini della sezione di ceramica, fra tradizione e «stile moderno», di Giovanna Uzzani</i>	p. 177
<i>Maestri e allievi di arti grafiche. Appunti per una storia, di Raffaella Ricci</i>	» 187
<i>Realismo e astrazione. L'Istituto d'Arte e la pittura a Firenze, 1945- 1965, di Marco Fagioli.....</i>	» 197
<i>Un'identità in crisi. L'insegnamento della pittura dagli anni Sessanta a oggi, di Maria Grazia Carpaneto Bianchi.....</i>	» 233
<i>Non solo libri. La biblioteca di una scuola di arti applicate, di Anna Maria Testa.....</i>	» 257
<i>La Gipsoteca, di Mila Mastrorocco</i>	» 275
<i>Indice dei nomi.....</i>	» 291

FINITO DI STAMPARE
NELLA TIPOGRAFIA GIUNTINA
IN FIRENZE
NOVEMBRE 1994