

MIRELLA BRANCA
ANNARITA CAPUTO

**Decoratori per una città d'industrie
artistiche all'ombra di Santa Croce
(1880-1919)**

A stampa in
Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989) a cura di V. Cappelli e S. Soldani,
Firenze, 1994, pp. 51-73.

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>

MIRELLA BRANCA e ANNARITA CAPUTO

DECORATORI PER UNA CITTÀ D'INDUSTRIE ARTISTICHE ALL'OMBRA DI SANTA CROCE (1880-1919)

Il 1878, anno del trasferimento della Scuola di Intaglio nel convento di Santa Croce,¹ fu un anno di eccezionale difficoltà per la vita economica fiorentina. Da più parti si polemizzava contro la gestione comunale, responsabile del fallimento che aveva portato alla bancarotta e al commissariamento del Comune e che aveva determinato di conseguenza una situazione di povertà particolarmente gravosa per gli strati popolari.

La rovina economica diventava per Firenze un motivo di ripensamento della propria funzione all'interno del quadro nazionale, nella volontà di recuperare una propria fisionomia, una volta perso quel ruolo di capitale per il quale il governo centrale aveva incoraggiato massicci interventi di trasformazione. Cresceva nei Fiorentini l'esigenza di ricordare le antiche tradizioni cittadine, mentre la classe dirigente faceva quadrato nel promuovere un risorgimento culturale che sancisse il ruolo privilegiato della città nel campo delle industrie artistiche, piuttosto che nel settore tecnico industriale.² Questa presa di posizione coincideva oltretutto con un quadro nazionale sensibile al

¹ I locali già appartenuti all'Opera di Santa Croce e inizialmente consegnati in uso gratuito e temporaneo alla Scuola di Intaglio comprendevano la galleria corrispondente al lato nord del chiostro del Brunelleschi, l'antica biblioteca del convento, alcuni ambienti angusti prospicienti il chiostro monumentale, un ampio vano, una terrazza ed alcuni locali, in condizioni infelici di luce, che si affacciavano tutti sulla corte posta di fianco al refettorio grande. Cfr. AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio dirigente dal 15 maggio 1881 al 31 dicembre 1885, compilata dal segretario Cav. arch. Antonio Canestrelli*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1886, p. 34.

² S. FEI, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze, Giorgi e Gambi, 1971, pp. 147-166. Per il contesto fiorentino dell'epoca, vedi anche U. PESCI, *Firenze capitale, 1865-1870*, Firenze, Bemporad, 1904, riproduzione anastatica a cura della libreria Feltrinelli di Firenze; M. VANNUCCI, *Firenze Ottocento*, Roma, Newton Compton, 1992.

problema dell'evoluzione delle arti industriali, soprattutto dopo che l'Esposizione Universale di Parigi del 1878 ne aveva evidenziato il risveglio.

Il deputato Baldassarre Odescalchi e il segretario del Museo Artistico Industriale di Roma Raffaele Erculei erano stati incaricati dal Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio di studiare il movimento artistico industriale e gli indirizzi didattici ad esso connessi. L'Odescalchi scriveva, nel 1880, che non poteva esistere un valido prodotto industriale nel quale la tecnica non fosse congiunta con l'estetica. Questo era quanto avevano dimostrato le scuole istituite presso il *Kensington Museum* di Londra, la *Kunstgewerbeschule* di Vienna, il *Kunstgewerbe-Museum* di Berlino, il *Musée des Arts décoratifs* e l'*Union Centrale des Beaux Arts appliqués* di Parigi. Nel suo intervento si citava esplicitamente, tra le poche scuole italiane degne di nota nel settore 'industriale', la rinnovata Scuola fiorentina di Santa Croce. Nello stesso tempo si rilevava come fosse superfluo creare a Firenze un museo civico industriale, data la ricchezza del patrimonio artistico della città e considerato che, nel 1865, era stato istituito il Museo Nazionale del Bargello, «santuario» per le arti industriali. Alla scuola di Santa Croce dunque spettava il diritto di essere collocata tra le poche scuole di insegnamento superiore, tali da potere essere ritenute «università del lavoro in Italia». ³

La relazione di Odescalchi e di Erculei traduceva la volontà governativa di riorganizzare l'istruzione, superando la politica delle 'scuole modello', voluta tra il 1867 e il 1874 dalla Destra Storica. Si voleva piuttosto favorire lo sviluppo di scuole di livello inferiore, più

³ B. ODESCALCHI, *Dell'insegnamento dell'ornato. Considerazioni e proposte*, in «Patto di fratellanza», Roma, Stab. Tip. Italiano, 1883, pp. 56-65 e pp. 86-87; cfr. anche *Notizie e documenti sulle scuole industriali e commerciali popolari in Italia e all'estero*, in «Annali dell'Industria e del Commercio», n. 10 (prospetto II), Roma, 1879; *Il movimento artistico industriale in Inghilterra, nella Francia e nel Belgio*, *Relazione dei signori Principe Baldassarre Odescalchi, deputato al Parlamento e Cavaliere Raffaele Erculei segretario del Museo Artistico Industriale di Roma*, in «Annali dell'Industria e del Commercio», n. 24, Roma, 1880; *Sull'insegnamento per l'incremento delle industrie e dei traffici*, in «Annali dell'Industria e del Commercio», Roma, 1887.

Già nel 1862 era stato istituito il Regio Museo Industriale di Torino, seguito nel 1874 dal Museo Artistico Industriale di Roma, nel 1879 da quello di Napoli e nel 1884 da quello di Milano. A metà degli anni Ottanta anche le Scuole d'Arte applicata all'Industria di Venezia e di Palermo erano dotate di un annesso museo d'arte industriale. Per le origini del museo artistico di Roma, vedi V. GOLZIO, *Il Regio Museo Artistico industriale di Roma*, Firenze, Le Monnier, MCMXLII.

largamente diffuse sul territorio, secondo i programmi della Sinistra. Il 7 ottobre 1879 il Ministero stesso, tramite una circolare, aveva sollecitato i Municipi e le Camere di Commercio perché intervenissero in questo settore dell'insegnamento, con l'impegno di un contributo statale, pari ai due quinti delle spese, per il materiale scientifico e, più in generale, per il mantenimento di queste istituzioni. Con la circolare del 24 gennaio 1880 il Ministero aveva dato istruzioni sull'ordinamento di queste scuole, fornendo modelli di statuto organico.⁴ A quella data, in Italia, risultavano esistere 54 scuole di arti e mestieri, di diversi livelli, dove prevalevano materie tecnico-scientifiche, e sessantanove scuole di arte applicata all'industria, dove si impartiva un'istruzione di tipo artistico non particolarmente elevata. La pubblicazione di una mappa delle scuole industriali, per l'anno scolastico 1882-83 (fig. 1), avrebbe evidenziato gli squilibri esistenti.⁵

Su questo sfondo occorre valutare il mutamento avvenuto nella Scuola di Santa Croce, che — con R.D. del 23 ottobre 1880 — assumeva la denominazione di «Scuola Professionale per le Arti Decorative ed Industriali, già Scuola di Intaglio».⁶ Ciò sottintendeva infatti un profondo cambiamento strutturale, evidente anche nella nuova composizione del Consiglio Dirigente e del corpo insegnante. Vi prevalevano personaggi legati a un contesto artistico ed accademico fortemente implicato nelle radicali trasformazioni urbanistiche e negli importanti interventi di restauro attuati a Firenze a partire dagli anni Ottanta. La città infatti sarebbe divenuta in quegli anni, come è noto, teatro di un larghissimo sviluppo delle manifatture legate alle cosiddette 'arti belle', favorito dal costituirsi dei cantieri allestiti per la realizzazione della facciata di Santa Maria del Fiore, per il restauro della chiesa di Santa Trinita, per la costruzione del Tempio israelitico.

Il Consiglio Dirigente della Scuola di Santa Croce, allo scopo di

⁴ Questa linea di programma veniva rafforzata dal Consiglio dell'Industria e del Commercio, riunitosi a Roma al Congresso Pedagogico Italiano nel 1880.

⁵ Con il R. D. del 23 ottobre 1884, si sarebbe giunti ad istituire una Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale che aveva, tra i diversi compiti, quello di riunire annualmente a Roma i direttori delle scuole, allo scopo di coordinare e perfezionare l'andamento dell'istruzione professionale in una fase di passaggio, quando ancora forti erano le autonomie locali.

⁶ La Scuola veniva in questa occasione riconosciuta come ente morale. Nella stessa circostanza partiva con più forza il progetto di qualificare la didattica tramite un ampliamento e una sistemazione organica della raccolta di disegni, fotografie, modelli in gesso ed oggetti.

potenziare il bilancio, promuoveva, nello stesso 1880, una campagna associativa, basata sulla vendita di azioni nominative di dodici lire pagabili in rate mensili. Ai ventidue soci benemeriti, se ne affiancarono altri centosessantadue ordinari. Tra i nuovi aggregati, accanto agli artigiani, agli operai, ai commercianti, figuravano ormai anche storici dell'arte, architetti, professionisti, aristocratici e ricchi borghesi. Ne emerge il panorama composito di una città che era meta continua di un turismo cosmopolita di alto livello. Nel campo storico-artistico, a sottoscrivere azioni erano pittori noti come Giuseppe Cassioli, Annibale Gatti (già socio con il critico Diego Martelli della Scuola di Intaglio) e Cristiano Banti; scultori come Raffaello Pagliaccetti e Giovanni Duprè. Figurava tra i sottoscrittori anche Mariano Coppedè, la cui officina artistica aveva sede in piazza Santa Croce. Egli avrebbe del resto iscritto, alla stessa Scuola, i figli Gino, Carlo e Adolfo. I funzionari delle Regie Gallerie erano rappresentati da Iginio Benvenuto Supino, studioso della cultura artistica del Medioevo e del Rinascimento, e da Edoardo Marchionni, direttore dell'Opificio delle Pietre Dure. Socio era anche Angelo De Gubernatis, che alla fine degli anni Ottanta avrebbe pubblicato il fortunato *Dizionario degli artisti viventi*. Tra gli architetti, accanto a Giuseppe Poggi, erano personaggi di rilievo della cultura accademica fiorentina quali Emilio De Fabris, Luigi Del Moro e Felice Francolini, in quegli anni consigliere e deputato alla Provincia. La cultura tecnica aveva i suoi esponenti in Tito Galantini e Giovanni Pini, ingegneri attivi nel campo della progettazione ferroviaria. Anche la più significativa pubblicistica architettonica toscana contribuiva a sostenere l'istituzione; erano infatti tra gli azionisti Giacomo Roster e Riccardo Mazzanti, redattori — con Corinto Corinti — dei «Ricordi di Architettura», periodico fondato nel 1878.

Cesare Masetti Fedi, la cui bottega aveva sede sul Ponte Vecchio, dove è rimasta sino a pochi anni fa, rappresentava la Società di Mutuo Soccorso degli Orefici. Le più importanti manifatture ceramiche del territorio fiorentino appoggiavano la Scuola, tramite Paolo Lorenzini e Luigi Guazzini per la «Manifattura Ginori», Vincenzo Giustiniani per la nota officina della famiglia Chini «Arte della Ceramica» ed Ulisse Cantagalli per il suo laboratorio. Era associata anche la fabbrica di terrecotte e maioliche artistiche di Jafet Torelli. Tra i nuovi azionisti c'erano industriali e banchieri fiorentini: Giovanni Angelo Bastogi, Federico e Gustavo Wagnière per la Banca di Via Martelli, Luigi

Alberto Pellas a nome della Banca Nazionale ed infine la Banca angloamericana «Marquay Hooker» di via Tornabuoni.⁷

La presenza della parte più attiva della società cittadina non era puramente nominale. A parte il costante contributo dei soci benemeriti Alinari e Brogi, anche l'editore Gonnelli e la libreria dei fratelli Bocca collaboravano all'impresa stampando le copie del decreto di fondazione della società sostenitrice, mentre l'Officina Galileo accresceva la collezione tecnologica della Scuola di attrezzature scientifiche e la Fonderia del Pignone donava, nel 1881, alcune ringhiere in ferro. Il ceto intellettuale, imprenditoriale ed artistico fiorentino mostrava dunque di vedere nella Scuola di Santa Croce un luogo per insegnare, nel quale la vita operosa della città entrava nella sua reale qualità di autentica officina. La previsione, nel 1881, di centocinquanta posti a sedere per le assemblee dei soci conferma del resto il carattere attivo della collaborazione esterna.

Nello stesso tempo il Ministero raccomandava di evitare qualunque trasformazione in senso accademico e di provvedere all'educazione dei ragazzi provenienti dai ceti operai, con preferenza per coloro che fossero già avviati ad un'arte o ad un mestiere.⁸ Di fatto, dall'istituzione fiorentina si eliminarono gli insegnamenti serali e domenicali e ci si orientò in maniera più specifica verso la formazione di «giovineti» provenienti dalle scuole elementari, principalmente attraverso l'educazione al disegno.

I locali del convento in uso alla Scuola subivano in questa stessa fase interventi di ristrutturazione, resi necessari dal mutamento radicale subito dalla Scuola di Intaglio. Alle prime consistenti trasformazioni, realizzate nel 1881, seguirono l'anno successivo – per la maggiore affluenza di alunni – altre più sostanziali modifiche che comportarono la rimozione delle ossature di legname dalle pareti della grande sala, prospiciente il chiostro della Cappella Pazzi, sede in precedenza della biblioteca del convento. L'Opera di Santa Croce permise in questa occasione che le tre finestre che si affacciavano sul chiostro monumentale fossero portate a cinque, perché l'ambiente ne risultasse meglio

⁷ I dati relativi all'ammissione dei soci per quanto riguarda la Scuola di Santa Croce sono in AISA, Ammissione dei Soci, ins. 13.

⁸ AISA, *Adunanze del Consiglio Dirigente*, Processi verbali, 20 dicembre 1882; cfr. A. CAPUTO CALLOUD, *Memoria e progetto nei modelli decorativi proposti dalla Scuola di Santa Croce: 1876-1907*, in AA. VV., *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calcchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1989, pp. XXXVI-XXXVII, nota 7.

illuminato.⁹ La fase più delicata si ebbe nel 1883, in relazione all'obbligo per la Scuola di restituire al Municipio alcuni ambienti destinati all'accasermamento del terzo reggimento del Genio, avendo il Ministero della Guerra decretato un aumento della guarnigione di Firenze.¹⁰ Il 31 maggio 1883 gli architetti Giuseppe Boccini, Eugenio Falciani ed Antonio Canestrelli¹¹ ebbero l'incarico di dirigere un progetto formulato secondo le indicazioni date da Emilio De Fabris, nella sua qualità di architetto dell'Opera. L'esecuzione del nuovo progetto, approvato con qualche variante dal Consiglio comunale, il 22 giugno successivo, fu organizzata secondo tre sezioni distinte, una per ciascun architetto, perché i lavori fossero eseguiti con maggiore rapidità. Il 24 febbraio 1884 le autorità ed i soci ricevettero l'invito a visitare i locali modificati e quelli costruiti *ex novo* (fig. 2).¹²

⁹ ASCF, *Affari sfogati al tempo del Principe Don Tommaso Corsini*, Registro Generale, 1880, lettere del 14 e del 20 marzo 1880; cfr. anche ASCF, *Affari sfogati*, Repertorio Generale, 1878, n. 13303, lettere del 6 ottobre, 16 e 17 dicembre 1878, relative alla richiesta di alcuni ambienti.

¹⁰ AISA, ins. 9, *Locale della Scuola, Verbale dell'Adunanza del Consiglio dell'Opera di Santa Croce*, 23 maggio 1883.

Già nel 1881 si erano avuti l'ingrandimento della Scuola di Plastica e la sistemazione del nuovo vestibolo di ingresso, su progetto dell'ingegnere Eugenio Falciani, già membro del Consiglio Dirigente della Scuola di Intaglio. Laboriose trattative erano intercorse tra l'Opera di Santa Croce e l'istituzione scolastica, rese più difficili dal netto e giustificato rifiuto da parte dell'Opera a concedere il nuovo accesso per gli allievi dal chiostro della Cappella Pazzi, nella convinzione che ci si dovesse opporre «all'introduzione di servitù nei locali che integrano l'insigne monumento», mantenendone «l'incolumità e il decoro». Cfr. AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio Dirigente dal 15 maggio 1881 al 31 dicembre 1885, compilata dal segretario Cav. arch. Antonio Canestrelli*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1886, pp. 35-36.

¹¹ Per le note biografiche di Giuseppe Boccini, Antonio Canestrelli ed Eugenio Falciani cfr. C. CRESTI - L. ZANGHERI, *Architetti e Ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978, s.v.; per Boccini vedi anche *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.; per Canestrelli vedi anche M. BENCIVENNI - R. DALLA NEGRA - P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni*, parte II, *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Alinea, 1992, pp. 405, 407, 409.

¹² Sulla base del definitivo progetto approvato, venivano affidati a Eugenio Falciani la riduzione ed il riordinamento dei vecchi locali rimasti alla Scuola, dopo la cessione dei vani posti nel chiostro del Brunelleschi, e di quelli nuovi ceduti dall'Opera; a Giuseppe Boccini la realizzazione dell'ingresso, del vestibolo e della scala d'accesso al primo piano, oltre alla superedificazione di quella che un tempo era stata la Scuola di Plastica; ad Antonio Canestrelli la costruzione di un nuovo fabbricato comprendente al piano terreno i locali destinati alla Scuola di Plastica ed al primo piano il salone per lo studio dal vero, nonché il riordinamento del piazzale e dell'ingresso da piazza Santa Croce. Questi lavori portarono un miglioramento delle condizioni di luce dei refettori grande e piccolo, mediante la demolizione di una terrazza. AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio Dirigente dal 15 maggio 1881 al 31 dicembre 1885, compilata dal segretario Cav. arch. Antonio Canestrelli*, cit., pp. 36-40; AISA, ins. 9, *Locale della Scuola*, lettera del 26 aprile 1883, inviata dalla Giunta di Vigilanza al sindaco Principe Tommaso Corsini.

La pianta relativa alla consegna dei locali permutati tra il Municipio, l'Opera di Santa Croce e l'istituzione scolastica (verbale del 30 luglio 1883), oltre a dare una chiara percezione delle modifiche intervenute, consente di individuare il piano organizzativo della Scuola, in relazione alle esigenze didattiche.

Le aule destinate all'insegnamento della fisica e al pratico apprendimento della tecnica dell'incisione in legno si trovavano al piano terreno, negli ambienti di nuova edificazione. La loro dislocazione, appartata rispetto al nucleo scolastico centrale, ne evidenzia le caratteristiche di estremo retaggio della Scuola di Intaglio. La parte più importante per la didattica si concentrava al primo piano. La sala di plastica, posta sull'ala destra, era in diretta comunicazione con quella di formatura. Nell'ala sinistra, che costeggiava il chiostro brunelleschiano, era la Scuola di Pittura e di Architettura decorativa, adiacente a quella di Figura e Ornato. La stretta vicinanza tra i due vani, fra loro collegati, rispecchiava il sopravvento della pregiudiziale posta dalla Giunta di Vigilanza della Scuola nell'aver voluto che l'insegnamento del disegno trovasse posto in locali luminosi e fosse tutto raccolto, come era stato inizialmente ipotizzato.

Una fotografia pubblicata, ai primi del Novecento, a corredo di un testo di Camillo Boito e Alfredo Melani, mostra un'unica, luminosa, grande aula di disegno nella quale gli allievi lavoravano, traendo spunto sia dai modelli in gesso che dai fiori, ripresi dal vero.¹³ Le «copiose e pregevoli collezioni di gessi e di fotografie di disegni e di opere antiche di maestri, utilissime agli alunni» trovavano posto soprattutto in un ambiente ad esse destinato, collocato al di là delle due sale nelle quali si svolgevano i corsi collettivi. Nelle immediate vicinanze si trovavano la biblioteca, la direzione e l'amministrazione.¹⁴

Il passaggio effettivo ad un ordinamento scolastico corrispondente al nuovo statuto avvenne in maniera graduale, date le notevoli difficoltà organizzative: di fatto ancora nel corso del 1880 e del 1881 l'istituzione continuò a funzionare come Scuola di Intaglio.¹⁵ Il mutamento era stato particolarmente caldeggiato dal barone Giulio Fran-

¹³ A. MELANI, *L'insegnamento professionale delle arti decorative*, in C. BORRO, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano, Hoepli, 1917⁶, tav. tra pp. 400 e 401.

¹⁴ AISA, ins. 9, *Locale della Scuola*, lettera del 26 aprile 1883, inviata dalla Giunta di Vigilanza al sindaco Principe Tommaso Corsini.

chetti, noto amatore e collezionista d'arte applicata. Il Franchetti, tramite i viaggi di studio compiuti in Francia e in Inghilterra, aveva sviluppato un'attenzione ai metodi didattici in uso in quei paesi nelle Scuole Industriali.¹⁵ Ne aveva tratto la convinzione che occorresse trasformare la piccola Scuola di Intaglio in una Scuola di Arte Applicata, sostenuta da maggiori sussidi e capace di una più ampia azione finalizzata a formare operai qualificati nel settore artistico industriale. Il Franchetti stesso esponeva queste sue intenzioni ad un Comitato, costituitosi a Firenze, nel 1879, per promuovere l'incremento delle industrie artistiche cittadine. Il prefetto di Firenze, Clemente Corte, convinto fautore della proposta del Franchetti, otteneva per la futura nuova scuola un sussidio annuo di mille lire da parte del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, mentre il Comitato stesso si rivolgeva alla Società fondatrice della Scuola di Intaglio per proporre la definitiva trasformazione della vecchia istituzione.

Violentissima dovette essere la reazione da parte dei vecchi soci costituenti l'antico Consiglio Dirigente, che vedevano nel progetto il pericolo di uno scardinamento dei principi informatori della vecchia Scuola di Intaglio. Il Franchetti, tuttavia, riuscito a fare passare dalla sua parte soltanto uno sparuto gruppo di vecchi soci, iniziava una salda opera di convincimento, le cui conseguenze erano rese evidenti dall'adesione massiccia alla vasta campagna associativa dell'Ottanta. I fiorentini coinvolti in una viva passione per l'arte e gli operatori artistici che avevano aderito a questo appello, erano infatti per lo più a lui uniti da legami di amicizia. Aspra rimase ugualmente la lotta tra le due opposte tendenze nelle adunanze per la discussione del nuovo statuto. In gioco era molto di più che la sorte di una piccola istituzione scolastica. La tradizione tecnicistica lorenese della cultura toscana lottava strenuamente, nelle persone dei fondatori della Scuola di Intaglio, contro un'ipotesi di sviluppo didattico orientato a formare figure di operatori-artisti. La tendenza ad andare in questa direzione si era del resto già manifestata, in particolare a partire dal 1874, all'inter-

¹⁵ AISA, *Adunanza del Consiglio Dirigente*, Processi Verbali, 13 marzo 1881.

¹⁶ Il Franchetti aveva riunito una collezione di circa seicento pezzi di stoffe antiche da lui donata nel 1906 e conservata nel Museo Nazionale del Bargello «per fornire argomento di studio agli artisti, agli archeologi in genere ed a chi si interessa allo svolgimento storico e tecnico dell'arte della seta». Cfr. I. ERRERA, *Il dono del Barone Franchetti al Bargello*, in «Bollettino d'Arte», XII, dicembre 1907, pp. 28-34.

no della più importante istituzione fiorentina, l'Accademia di Belle Arti.¹⁷

L'approvazione dello statuto sanciva la nascita di un nuovo organismo, che intendeva porsi come una vera scuola di disegno, pittura e plastica, per la prima volta dichiaratamente riferita all'industria. La posizione del Franchetti aveva dunque avuto il sopravvento e il 15 maggio 1881 si svolgevano le elezioni generali del nuovo Consiglio Dirigente.¹⁸ La lotta fu vivissima e alla fine risultò confermato come presidente Leopoldo Galeotti,¹⁹ succeduto a Finocchietti nel sovrintendere la vecchia Scuola di Intaglio e rimasto presidente nella fase transitoria. La nomina era gradita a tutte e due le parti avverse, poiché Galeotti aveva posto a frutto, nella difficile controversia in atto, le sue sperimentate qualità di uomo politico esperto e di vecchio esponente del liberalismo moderato toscano, particolarmente interessato ai problemi dell'istruzione pubblica. Subito dopo, peraltro, Galeotti²⁰ si dimise, lasciando il posto ad Angiolo Vegni. In seguito alla morte di questi, dal 25 febbraio 1883 la carica di presidente avrebbe trovato in Pietro Torrigiani, in quel momento deputato della Destra parlamentare e dalla primavera del 1886 sindaco di Firenze, una guida costantemente attenta.

Si sanciva la volontà di anticipare il modello didattico verso il quale si orientava anche la politica ministeriale. All'interno del Consiglio Dirigente restava comunque maggioritaria la rappresentanza locale con gli esponenti della Provincia, del Comune, della Camera di Commercio e otto consiglieri, nominati dall'assemblea dei soci; vi si aggiun-

¹⁷ In quell'anno difatti Giuseppe Castellazzi era divenuto nuovo «maestro di Architettura» all'Accademia, favorendo un indirizzo culturale volto alla formazione di «architetti-artisti»; cfr. L. ZANGHERI, *Alcune considerazioni sull'architettura e l'urbanistica toscana nella prima metà dell'Ottocento*, in C. CRESTI - L. ZANGHERI, *Architetti e Ingegneri ...*, cit., pp. XIV-XVI; vedi anche L. BIAGI, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1941.

¹⁸ Per il ruolo svolto da Giulio Franchetti nelle vicende accennate vedi A. CANESTRELLI, *Commemorazione del Barone Giulio Franchetti*, in *Scuola professionale delle Arti Decorative e industriali di Firenze. Distribuzione dei premi agli alunni nel dì 11 novembre 1909*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1909.

¹⁹ Per un profilo sintetico della figura di Leopoldo Galeotti vedi *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, s.v.

²⁰ Il presidente, al momento della reale consegna della nuova Scuola Professionale, per un senso di rispetto nei confronti degli antichi colleghi sconfitti, rassegnò le dimissioni dalla sua carica, venendo allora nominato presidente onorario in riconoscimento dell'attività svolta. La nomina a presidente onorario avvenne il 26 febbraio 1882; cfr. AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio Dirigente dal 15 maggio 1881 al 31 dicembre 1885, compilata dal segretario Cav. arch. Antonio Canestrelli*, cit., p. 10.

gevano tuttavia due esponenti del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Tra i consiglieri erano gli azionisti Giuseppe Boccini, Ulisse Cantagalli, Eugenio Falciani, Giulio Franchetti, Antonio Canestrelli, Filippo Del Campana. Il Principe Tommaso Corsini, dal 1882, rappresentava il Municipio. Gaetano Bianchi ed Emilio De Fabris erano i delegati del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio.²¹ Luigi Frullini, direttore provvisorio nella fase transitoria, sarebbe stato l'incaricato della Camera di Commercio sino al 1885, anno in cui rassegnava le dimissioni; Giuseppe Poggi era l'inviato della Provincia.

In pochi mesi si giunse alla compilazione dei programmi, all'ordinamento del materiale tecnico e all'organizzazione del materiale didattico.²²

Il 9 giugno 1881 Angiolo Vegni, Nicola Collignon ed Emilio De Fabris presentavano all'approvazione del Consiglio Dirigente il *Nuovo Regolamento Organico*, di cui erano i compilatori. Soltanto dal 1° gennaio 1882 si ebbe l'effettivo inizio dei nuovi corsi della Scuola Professionale delle Arti Decorative. Alla stessa data, in adempimento all'articolo 24 dello statuto, il Consiglio Dirigente aveva deliberato di costituire un comitato di perfezionamento, a far parte del quale erano stati prescelti i personaggi più competenti nel settore delle attività artistiche e manifatturiere cittadine, con le quali la Scuola intendeva tenere uno stretto legame. Il comitato aveva un notevole potere consultivo, dovendo fornire al Consiglio notizie e pareri utili riguardo all'indirizzo della Scuola, ai programmi di insegnamento e ai metodi didattici. La sua composizione, decretata nel giugno del 1882, indicava una precisa linea di tendenza nella ricerca di nuovi modelli didattici. Nel comitato di perfezionamento figuravano pittori operosi e richiesti decoratori di ambienti quali Ulisse De Matteis, allora direttore della fabbrica di finestre a mosaico dei fratelli Francini, Annibale Gatti, Filadelfo Simi, Niccolò Barabino; erano presenti inoltre lo scultore Raffaello Pagliaccetti, lo scultore decoratore di maioliche e terrecotte artistiche Jafet Torelli, lo stuccatore ornatista Michele Piovano. Tra gli architetti, con Dario Guidotti, faceva parte del comitato Luigi Del

²¹ Alla morte del De Fabris, il 28 giugno 1883, sarebbe subentrato Annibale Gatti, sostituito il 15 settembre 1885 da Luigi Del Moro.

²² Il 20 maggio 1881 avvenivano le consegne di «tutti gli oggetti e carte della segreteria e relativo archivio» tra il vecchio segretario Giuseppe Corsi e il nuovo, Antonio Canestrelli. Una nota a chiusura del verbale denunciava la scomparsa del registro dei Processi Verbalì antecedenti al 1878, tuttora mancanti.

Moro, impegnato in quegli anni nel cantiere della facciata di Santa Maria del Fiore, nella sua veste di architetto dell'Opera del Duomo, succeduto al De Fabris. Vi erano, oltre al vecchio socio Egisto Gajani²³, il bronzista cesellatore Emilio Ercolani, l'incisore in metalli Angiolo Mariotti. La presenza di Edoardo Marchionni indicava la precisa volontà da parte del Consiglio di tenere stretti contatti con l'Opificio delle Pietre Dure.

Nella fase iniziale, l'anno scolastico continuava a svolgersi dal 3 novembre al 31 agosto. Dal 1884-85, data la scarsa affluenza durante l'estate, esso avrebbe avuto inizio il 15 settembre, per concludersi il 15 luglio successivo. Per quel che concerne la durata delle lezioni, il primo ordinamento aveva previsto che fosse di quattro ore, di cui le ultime due facoltative. A partire dal 1883-84, le ore obbligatorie di frequenza venivano portate a tre, essendo ormai due ore ritenute insufficienti per il profitto degli alunni. Le lezioni si effettuavano dalle otto alle dodici nella stagione invernale, dalle sette alle undici in quella estiva. I ragazzi ammessi a iscriversi dovevano aver compiuto i dodici anni. La scelta dell'orario antimeridiano era motivata dal fatto che gli alunni, in prevalenza appartenenti alle classi popolari, erano impegnati al pomeriggio nei laboratori della città.

La nuova denominazione della Scuola evidenziava un sostanziale mutamento di indirizzo. Veniva relegata infatti in secondo piano la tecnologia del legno, privilegiata nella fase precedente, a favore di un ampliamento di indirizzi volto a soddisfare l'incremento delle industrie fiorentine, basate sull'arte del disegno e del modellato. L'insegnamento si articolava in tre sezioni del campo dell'ornamentazione: Architettura, Pittura e Scultura Decorativa. Le specializzazioni vere e proprie, secondo i vari mestieri, si attuavano tramite la selezione dei modelli didattici, indirizzata a seconda delle scelte professionali degli allievi. Al termine del corso di studi, la Scuola rilasciava, superati i relativi esami, un certificato di capacità. La composizione del corpo docente corrispondeva al progetto di Franchetti, finalizzato ad istituire un organismo che avesse come insegnanti artisti conosciuti, operatori imparziali di una nuova concezione didattica utile alla Scuola Industriale, «non fossilizzati proscrittori di vietati metodi e di irrazionali

²³ Anche l'intagliatore Rinaldo Barbetti, era stato invitato a far parte del comitato, ma aveva rifiutato per esigenze legate alla sua attività professionale.

sistemi di insegnamento». ²⁴ I vecchi docenti della Scuola di Intaglio Pasquale Leoncini, Antonio Salvini e Luigi Violi avrebbero dovuto assumere la carica di aiuti, occupando un ruolo di fatto secondario. Preferirono piuttosto rifiutare, sicché gli incarichi furono assegnati tramite concorso. ²⁵

L'architetto Corinto Corinti presiedeva la sezione di Architettura decorativa, mentre lo scultore Augusto Passaglia era titolare di Scultura Decorativa. La sezione di Pittura Decorativa era presieduta da Enrico Andreotti. ²⁶ Augusto Passaglia ²⁷ era perfetto interprete dell'indirizzo culturale fiorentino del momento, orientato al recupero dell'arte medievale e rinascimentale, sostenuto anche dai soci Giulio Franchetti, Frederick Stibbert e Stefano Bardini, significativi esponenti del collezionismo e del mercato antiquario. Corinto Corinti ²⁸ sarebbe stato direttamente implicato nelle trasformazioni urbane connesse alla

²⁴ AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio Dirigente dal 15 maggio 1881 al 31 dicembre 1885, compilata dal segretario Cav. arch. Antonio Canestrelli*, cit., p. 29.

²⁵ La commissione era composta da Augusto Passaglia, Emilio De Fabris, Giuseppe Poggi, Gaetano Bianchi e Stefano Bardini. Il Concorso portò alla designazione di Arnaldo Fazzi per la scultura decorativa. Rimasero inizialmente vacanti gli altri posti, in quanto le prove presentate non furono ritenute adatte alla nuova indole della Scuola. Alla prova successiva, il 6 gennaio 1882, furono prescelti all'unanimità Adriano Cecchi e Gusmano Brenci per la sezione di Architettura Decorativa.

²⁶ Nel novembre 1882 il direttore Augusto Passaglia, non potendo Enrico Andreotti proseguire nell'incarico assegnato per esigenze professionali, tenne lui stesso la cattedra di Pittura Decorativa. Si avvale della collaborazione di Arnaldo Fazzi, aiuto di Scultura, e di Gusmano Brenci, aiuto di Architettura, per l'insegnamento di Figura e Ornato, e dell'appoggio di un assistente maestro, Vincenzo Rosignoli. Questi, il 15 dicembre 1883, ricevette l'incarico di aiuto nella sezione di Pittura Decorativa con l'obbligo di prestare opera in caso di necessità nelle altre sezioni.

²⁷ Per Augusto Passaglia (Lucca 1837-Firenze 1918), cfr. P. S., *Di alcune opere dello scultore Augusto Passaglia*, in «La Nazione», Firenze, 26 novembre 1874; E. DEL CARLO, *Della scultura del XIX secolo e delle opere di Augusto Passaglia*, in «Atti della R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», XXIX, Lucca, 1897, pp. 1-36; *Due Granduchi, tre Re e una facciata ...*, cit., pp. 254-263; A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Torino, U. Allemandi, 1989, s.v.; scheda di Augusto Passaglia redatta da L. Bernardini in *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, 1989, pp. 197-211; L. BERNARDINI, *Le sculture di maestri e allievi dell'Istituto d'Arte di Firenze (1881-1933), I parte*, in *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1991, p. XXVI e nota 3 di Anna Testa a p. LXXIV.

²⁸ Corinto Corinti (Castiglion Fiorentino 1843 - Firenze 1930) ebbe, nel 1881, l'incarico di insegnante di Disegno Lineare e di Architettura Decorativa. Cessò per ragioni di età di far parte del corpo insegnante della Scuola di Santa Croce il 15 maggio 1920. In occasione del pensionamento cercò di continuare ad insegnare o, in subordine, di aver un aumento sulla liquidazione. Il Ministero, per sollecitudine di Mario Salvini, concesse un aumento di due terzi (3600 lire) sulla liquidazione, convinto che, se Corinti fosse rimasto scontento, avrebbe potuto danneggiare la fama del nuovo Istituto d'Arte; Cfr. AISA, *Filza 1920*, prot. n. 173 R.; *Firenze antica nei disegni di Corinto Corinti*, Firenze, 1976; *Eclettismo*

demolizione del vecchio centro; avrebbe infatti ricoperto, tra il 1890 ed il 1895, la carica di direttore dell'ufficio tecnico comunale, istituito proprio per il rilevamento delle più significative testimonianze d'arte emerse nel corso dei lavori.

Nel 1884, a distanza di soli due anni dall'inizio dei primi corsi, la Scuola otteneva all'esposizione di Torino una medaglia d'oro, che rappresentava per l'istituzione un importante riconoscimento. Per la prima volta l'ancora «giovine» scuola si era presentata a una manifestazione ufficiale a carattere nazionale con la sua nuova denominazione. Non erano stati esposti soltanto studi di copia, come era avvenuto in occasione della mostra di Milano del 1881, per la quale De Fabris aveva consigliato di indicare i manufatti come ancora prodotti dalla vecchia scuola preparatoria. Si trattava ora di veri lavori di composizione, secondo quanto si confaceva al nuovo indirizzo dell'istruzione artistica superiore. Lo stesso Ministero, attento a favorire i confronti stimolati dalle esposizioni, sceglieva in particolare i migliori saggi inviati a Torino dalla Scuola di Santa Croce, per sottoporli al giudizio del Giurì di Anversa del 1885. Nasceva così un interesse nazionale per la metodologia didattica dell'istituzione fiorentina, segnalata dal Ministero come una tra le migliori d'Italia.²⁹

Permanevano tuttavia nel funzionamento della Scuola alcuni impedimenti, in gran parte determinati dall'impossibilità per gli allievi di estrazione popolare di perfezionare gli studi, perché spinti a cercarsi un lavoro dall'esigenza di un guadagno immediato. L'istituzione, inoltre, «sorta con bell'esempio di ciò che possa l'iniziativa privata», sentiva come irrinunciabile, per potere finalmente decollare, un maggiore sussidio governativo, tale da consentire la creazione di un museo di modelli finalizzato alle arti industriali. Si lamentava, infatti, che la collezione di gessi posseduta fosse ancora una «povera suppellettile di esemplari quasi tutti staccati, senza un possibile ordinamento per epoche e per stili».³⁰ Al tempo stesso si dava l'avvio, nel 1886, allo sviluppo della Biblioteca Popolare Industriale, presso la biblioteca Marucelliana, in collaborazione con Guido Biagi.

a Firenze, *l'attività di Corinto Corinti, i progetti del Palazzo Poste e Telegrafi*, Firenze, SPES, 1985; C. CRESTI - L. ZANGHERI, *Architetti e Ingegneri...*, cit. e *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.

²⁹ A. CAPUTO CALLOUD, *Memorie e progetto ...*, cit., pp. XXXV-XXVI.

³⁰ AISA, *Relazione letta all'assemblea dei soci nel dì 22 febbraio 1885 dal presidente del Consiglio dirigente Marchese Cavalier Pietro Torrigiani*, pp. 4-6.

In questa stessa fase, la morte di personaggi che già dagli anni Settanta avevano fortemente contribuito alla trasformazione della Scuola, sembrava segnare la conclusione di un'epoca. Nel 1883 morivano Angiolo Vegni ed Emilio De Fabris, l'anno successivo Leopoldo Galeotti. Nella relazione di Antonio Canestrelli, del 1886, è evidente la consapevolezza della chiusura di un ciclo e della consegna di un patrimonio di idee tale da consentire alla Scuola di avviarsi a un ulteriore sviluppo.

Il passaggio alla nuova fase era stato sancito dalla decisione del Consiglio Dirigente di chiudere, il 19 giugno 1885, il laboratorio pratico di xilografia, ultimo cordone ombelicale con la Scuola di Intaglio.³¹ In realtà l'officina era stata mantenuta, al momento della trasformazione della Scuola, principalmente allo scopo di non provocare ulteriori fratture rispetto a quelle già determinate dall'introduzione del nuovo ordinamento. Il Consiglio aveva inteso infatti rimuovere qualsiasi pericoloso sospetto d'indirizzo dottrinario, nonostante la propria ferma opposizione al concetto stesso di scuola-officina. Intorno a questo argomento aveva gravitato il più profondo contrasto ideologico con il vecchio Consiglio Dirigente, cui solo la mancanza di mezzi aveva impedito di impiantare altre officine interne.

I consiglieri, nel partecipare al dibattito nazionale intorno alle scuole-officine, ritenevano che in una Scuola Industriale la traduzione dei modelli in oggetti d'uso, fosse esclusiva questione di pratica manuale. Ritenevano che lo studio delle tre Arti del Disegno – secondo la riscoperta tradizione vasariana – fosse sufficiente per eseguire un modello esatto delle varie parti e dell'insieme dei diversi oggetti d'arte industriale. I processi tecnici, legati alla pratica, dovevano essere appresi dai giovani nei laboratori artigiani e nelle officine, in cui il lavoro si realizzava nello specifico contesto economico dell'attività commerciale. Il laboratorio di xilografia, vista come l'arte applicata più vicina all'esercizio del disegno, era stato tuttavia mantenuto, anche in considerazione della mancanza, a quell'epoca, di botteghe operose in questo settore, tali da poter accogliere apprendisti.

L'esperienza acquisita sino al 1885 aveva mostrato gli inconvenienti ritenuti inevitabili per qualunque scuola-officina. I contrasti manifestatisi tra gli allievi, all'interno dell'unico laboratorio pratico, si

³¹ AISA, ins. 42, *Scuola di incisione in legno*.

ritenevano determinati dal conflitto tra i doveri del maestro di laboratorio come insegnante ed i suoi interessi in qualità di professionista. Gli alunni, resisi conto che il maestro aveva la possibilità di utilizzare la loro opera a scopo commerciale, avevano preteso di essere remunerati. Dal rifiuto erano nati forti malumori. D'altronde l'assenso avrebbe rischiato di trasformare l'officina-scuola in una bottega privata. Le contraddizioni avevano portato ad una flessione sempre maggiore delle iscrizioni degli allievi di xilografia, ridotti a tre nel 1885. Gli alunni del laboratorio preferivano, infatti, cercare di allogarsi direttamente come apprendisti presso le botteghe degli incisori in legno.

A quel tempo, peraltro, i progressi della zincotipia e della fotolitografia tendevano a sostituire la tecnica della incisione in legno, con la diretta trasformazione dei disegni originali in *clichés*. L'insegnamento del disegno, cui era dato grande spazio nella Scuola di Santa Croce, aveva comunque portato già ad ottimi risultati per i giovani intenzionati a dedicarsi all'illustrazione di periodici e di libri.³² Sino a tutto il primo decennio del Novecento, inoltre, un buon numero di abili disegnatori avrebbe trovato impiego presso l'Officina Galileo e quella del Pignone, presso l'Istituto Geografico Militare e le Ferrovie dello Stato.

La scelta dell'istituzione fiorentina di privilegiare l'aspetto progettuale-concettuale del fare artistico interpretava il clima culturale cittadino di quegli anni, per il quale la stessa attenzione alla tecnica doveva passare per il potenziamento del settore delle 'arti belle'. Ci si poneva così su posizioni differenti rispetto a quelle assunte allora in Italia da altri istituti scolastici, dove si favoriva la formazione di una mano d'opera addestrata a una specifica attività manifatturiera, quali ad esempio le industrie del guanto e degli orologi a Napoli, del merletto e dei pizzi a Venezia, delle lane a Schio. Anche guardando alla realtà significativa e precoce di una Scuola Superiore per le Arti Industriali, come quella di Napoli, fondata nel 1879 da Gaetano Filangieri, principe di Satriano, risalta la scelta a favore delle scuole-officine. L'istituto napoletano era infatti provvisto di un ciclo completo, costituito dal museo, dalla scuola e dai laboratori. In una lettera inviata a Marco Minghetti dallo stesso Filangieri, nel 1884, in occasione del dibattito parlamentare sugli studi artistico-industriali, si difendevano le scuole-

³² AISA, *Relazione sulla gestione del Consiglio Dirigente...*, cit., 1886, pp. 23-24.

officine, dove si potevano apprendere le tecniche delle diverse lavorazioni. Filangieri sosteneva che «qualunque più diligente studio di disegno fallisce all'opera, se manca il corrispondente ed armonico studio della tecnica». ³³

Nella Scuola fiorentina le difficoltà incontrate nei primi sei anni di vita, causate principalmente da programmi di insegnamento non razionalmente organizzati, avevano determinato l'esigenza di istituire un corso preparatorio di durata più breve rispetto a quello sino ad allora in vigore, come del resto accadeva in altre scuole italiane. ³⁴ Si intendeva inoltre strutturare la didattica in maniera tale che gli allievi rimanessero nella scuola per un periodo maggiore rispetto alla media precedente di tre anni, così che ricavassero un sostanziale profitto dai loro studi. L'evoluzione della Scuola portava a definire, nel 1888, un nuovo programma di studi, messo a punto da Augusto Passaglia, coadiuvato dagli architetti Luigi Del Moro e Antonio Canestrelli. Da qui l'istituzione di corsi diversificati: quello elementare, destinato a fornire gli elementi di base del disegno geometrico e rivolto agli allievi che intendevano indirizzarsi subito all'esercizio del proprio mestiere; quello speciale, dal programma estremamente libero, riservato ai giovani che volevano dedicarsi a una attività nel campo delle arti decorative. Entrambi avevano la durata di due anni. Agli alunni era data la possibilità di frequentare in seguito un corso di applicazione che dava ampio spazio all'esercizio di «composizione di invenzione», fornendo la possibilità di conseguire il definitivo certificato di capacità. ³⁵ Il nuovo programma non prevedeva una rigida suddivisione in anni scolastici, consentendo agli alunni maggiormente dotati di passare dal corso frequentato a quello superiore anche in un medesimo anno. Nel 1889 si deliberò espressamente di raggruppare gli allievi dei corsi speciali e di applicazione secondo le loro professioni. Tra le diverse categorie figuravano anche i «tappezzieri-addobbatori» e i «lavoranti di commesso in pietre dure».

³³ *Il sogno del Principe. Il Museo artistico industriale di Napoli: la ceramica tra otto e novecento*, Firenze, Centro Di, 1984, p. 18; E. ALAMARO, *Il ritorno del Principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle Scuole-Officine del Museo Artistico Industriale di Napoli (1885-1924)*, Napoli, Alberto Greco Editore, s.a. [1990].

³⁴ Già nel 1876 il Municipio fiorentino aveva previsto l'istituzione di un corso preparatorio, sostenuto da un progetto avanzato da Emilio De Fabris. Cfr. AISA, Adunanza del Consiglio Dirigente del 7 novembre 1887.

³⁵ *Programma degli studi e norme ...*, cit., pp. 1-3.

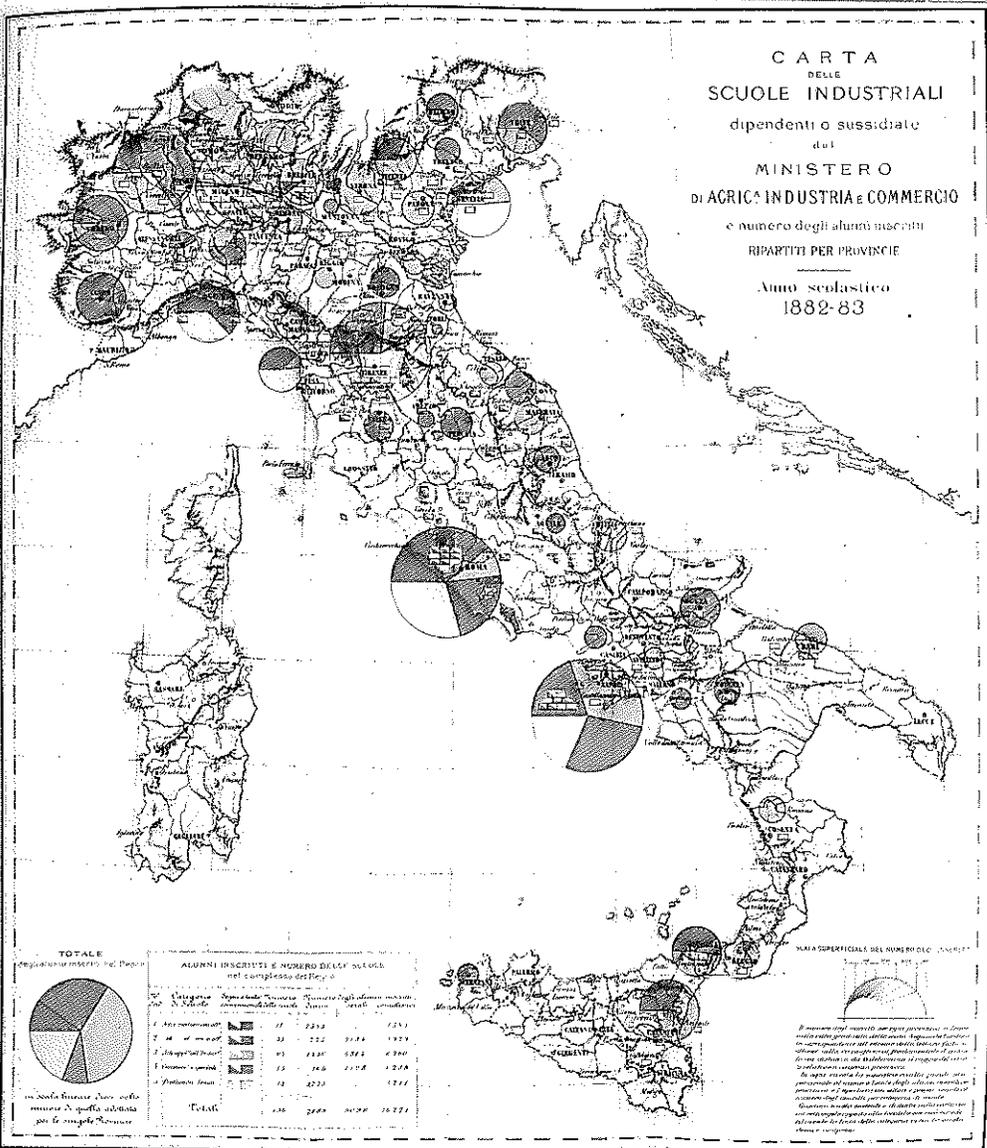
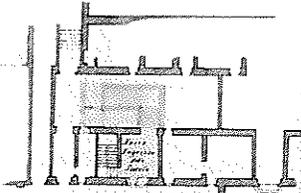


Fig. 1 - Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, Carta delle Scuole Industriali, a.s. 1882-83, in «Annali d'Industria e Commercio», estratto, s.a. (1884?).

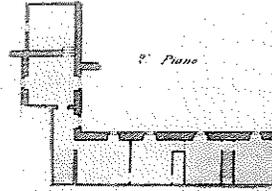
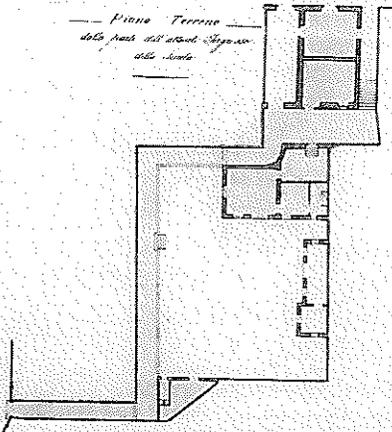
Sistemazione della Scuola Professionale
delle Arti Decorative Industriali
nell'Ex Convento di S. Croce in Firenze

— Piano Terreno —
col Chiesa, Sala Capella di S. Croce
e Sala Segreteria delle Scuole

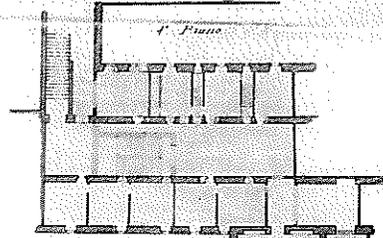


Quadro delle Capelle di S. Croce

— Piano Terreno —
della parte dell'attuale Segreteria
della Scuola



2° Piano



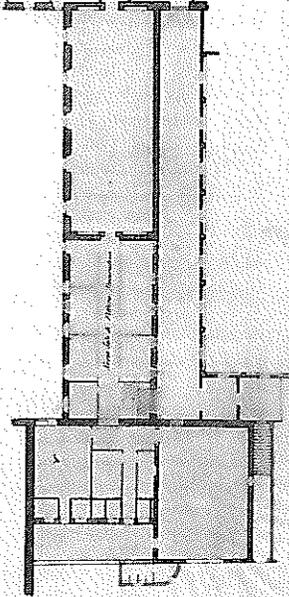
1° Piano

— Annotazioni —

Il Cella classe nella la parte di front
avvicinata alla Chiesa
Il sala Segreteria delle Scuole che si era nella
chiesa
Il sala Segreteria delle Scuole attuale
attuale della Scuola



Segreteria delle Scuole
in corrispondenza



Scala di 1/100

Fig. 2 - «Sistemazione della Scuola Professionale delle Arti Decorative Industriali nell'ex Convento di S. Croce in Firenze» (in AISA, Ins. 9, Progetto-Descrizione dei lavori necessari per la sistemazione..., 1883, vol. I).

Il generale orientamento nazionale induceva contemporaneamente a un sempre più accentuato controllo dello Stato sull'istruzione superiore. In particolare alle Scuole Industriali si richiedeva di redigere annuali relazioni statistiche e di promuovere mostre a carattere didattico. In tutta Italia, del resto, la fine del secolo era caratterizzata da accese discussioni teoriche sulle arti applicate, determinate da un'accentuata attenzione alle questioni inerenti alla formazione professionale, anche in funzione dell'esigenza improrogabile di costruire l'immagine dello stato unitario attraverso l'affermazione di uno stile nazionale.

Sia Camillo Boito che Alfredo D'Andrade compivano, nella loro qualità di membri della commissione centrale del Ministero per l'insegnamento artistico industriale, frequenti ispezioni nelle Scuole d'Arte Decorativa. Nel visitare quella fiorentina, Boito e D'Andrade ne apprezzavano particolarmente le direttive didattiche. Lo stesso Boito avrebbe pubblicato, nel 1899, sulla rivista da lui diretta, «Arte Italiana Decorativa e Industriale», alcuni saggi degli allievi della Scuola di Santa Croce, ritenuti esemplari ai fini del dibattito sul rinnovamento dell'insegnamento artistico nelle scuole superiori. In particolare Boito prendeva posizione sulla necessità di raggruppare gli insegnamenti di arte industriale, sottoposti allora al Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, con quelli di architettura e di belle arti, di competenza invece del Ministero della Pubblica Istruzione, cui spettava anche la tutela storico-artistica. La posizione di Boito mirava a evitare il distacco tra le arti «così dette superiori e le arti così dette decorative e industriali, fra i musei di quelle ed i musei di queste»; distacco previsto, invece, ancora una volta dal disegno di legge sulle Scuole d'Arte applicata alle Industrie, presentato alla Camera dei deputati l'8 febbraio 1890.³⁶

La Scuola di Santa Croce risentiva delle tensioni presenti nel dibattito nazionale. La scelta dell'istituzione fiorentina, determinata particolarmente da Augusto Passaglia, era tesa a mantenere, all'interno della didattica, uno specifico indirizzo locale, o meglio regionale, nella convinzione oltretutto che la tradizione culturale fiorentina fosse il

³⁶ C. BOITO, *Le scuole di Architettura, di Belle Arti e di Arti industriali*, in «Nuova Antologia», XXVII, 1 maggio 1890, p. 50. Baldassarre Odescalchi, già negli anni Ottanta, aveva auspicato addirittura la creazione di un Ministero per le Belle Arti, caldeggiando in seconda istanza la cura degli aspetti artistici nell'ambito della Pubblica Istruzione: B. ODESCALCHI, *Dell'insegnamento dell'ornato...*, cit., p. 95.

nucleo originario del linguaggio artistico italiano. Si imprimeva così alla Scuola un carattere fortemente conservativo, favorito dalle richieste del mercato fiorentino legato al collezionismo internazionale. Quest'impronta, destinata a divenire l'elemento di debolezza dell'istituzione, si sarebbe mantenuta per tutto il primo decennio del Novecento, mentre più in generale, in altre esperienze didattiche italiane – soprattutto a partire dall'Esposizione torinese del 1902 – con maggiore libertà e incisività si affermava la cultura modernista.

Veniva confermata, tuttavia, l'autorevolezza della Scuola. Nel 1895 si pubblicava il corso d'Ornato e Figura, realizzato dall'insegnante Cleomene Marini, approvato dal Ministero e destinato a diventare un punto di riferimento per tutte le scuole professionali italiane.³⁷ Nello stesso anno veniva creata, per il secondo e terzo corso speciale, la cattedra di Storia delle arti decorative e industriali, del cui studio si avvertiva sempre di più la necessità, anche per la simultanea fondazione di cattedre analoghe nelle Regie Università. Il corso fu affidato al noto architetto Enrico Lusini. Significativa era la decisione di assegnare la cattedra ad un architetto, poiché si riteneva che l'architettura costituisse l'elemento unificante della progettazione e dell'ornato.³⁸ Era opinione diffusa nel dibattito culturale coevo che «tutte le arti ornamentali» provenissero dall'architettura «come dall'albero i rami e le foglie dal tronco»,³⁹ e che il suo insegnamento nelle Scuole di Arti industriali non dovesse essere di stampo accademico, come troppo spesso avveniva. Si doveva coltivare, piuttosto, nei giovani il «sentimento della funzione decorativa» di questa branca dell'arte, dal momento che dalle Scuole di Arte Applicata dovevano uscire non degli architetti, ma dei decoratori.⁴⁰

La Scuola continuava a mantenere il proprio peculiare carattere di laboratorio di sperimentazione, grazie alle attenzioni governative. Nel 1895 il Ministero, infatti, la scelse come sede delle sessioni di esame

³⁷ A. CAPUTO CALLOUD, *Memoria e progetto...*, cit., p. XXVI, nota 6 e nota di A. TESTA in *Il Mondo antico nei calchi*, cit., p. LXXIV. Cfr. anche G. RICCI, *La formazione degli architetti e degli ingegneri e la scuola di ornato a Brera*, in AA. VV., *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano, Guerrini e Associati, 1991, p. 209, n. 38.

³⁸ Vedi E. LUSINI, *Riassunto di lezioni intorno alla storia delle arti decorative impartite durante l'anno scolastico 1896-97 agli alunni del 2° e 3° corso speciale nella Scuola Superiore di Arti Decorative Industriali in Firenze*, Firenze, Tipografia E. Ariani, 1898.

³⁹ B. ODESCALCHI, *Dell'insegnamento dell'ornato...*, cit., pp. 3-4.

⁴⁰ AISA, *Relazione della Giunta di Vigilanza al Consiglio Direttivo e da questo approvata nell'Adunanza del 27 aprile 1889*.

per il conferimento delle patenti di abilitazione nazionale all'insegnamento delle Arti Industriali (R. D. 29 dicembre 1895): una prova che avrebbe ben presto messo in luce la scarsa preparazione dei candidati e la necessità di istituire un corso magistrale.⁴¹

Contemporaneamente al rafforzamento sempre maggiore della presenza statale nella definizione dell'indirizzo della Scuola, rimanevano in qualità di soci sostenitori i comuni limitrofi alla città, come il Galluzzo, Fiesole, Bagno a Ripoli, Brozzi, Casellina e Torri, presenti nell'amministrazione dalla fine degli anni Ottanta. Scemava però l'interesse dei privati nei confronti dell'istituto; soltanto ventiquattro soci erano presenti all'adunanza del Consiglio Dirigente del 5 marzo 1899. Nello stesso anno gli alunni iscritti erano centotrenta.⁴²

Un ultimo sussulto nella difesa dell'autonomia didattica si ebbe tra il 1904 e il 1906. Il Consiglio Dirigente opponeva un netto rifiuto al Ministero che, nell'ambito di una forte volontà di omologazione nazionale delle scuole, premeva perché fosse sciolta la società fondatrice dell'istituzione fiorentina. Il Consiglio riuscì a difendere il diritto di gestire autonomamente l'amministrazione della Scuola, facendo valere il riconoscimento della società come ente morale, ratificato dallo Stato nel 1880. Si giunse a un compromesso con il Ministero accettando solo alcune modifiche allo statuto. La «Scuola Professionale delle Arti Decorative e Industriali» si qualificava come «associazione», mentre i soci assumevano il nome di «azionisti». Al termine dei corsi scolastici sarebbe stato rilasciato agli allievi non più un certificato di capacità, ma una licenza nell'arte industriale specifica, riconosciuta dal Ministero.⁴³

Nella medesima occasione, a partire dal 3 gennaio 1905, entravano in vigore un nuovo regolamento interno e una pianta organica. *L'iter*

⁴¹ Con lettera ufficiale del 5 gennaio 1899, il Ministero dava al Consiglio Dirigente ampia libertà di studio, perché si definissero i programmi del corso magistrale. La commissione, composta da Antonio Canestrelli, Enrico Lusini e Enrico Guidotti, sulla base dell'esame di pubblicazioni italiane ed estere, elaborò un programma aderente a un'impostazione spiccatamente italiana. Il corso ebbe effettivo inizio, nell'anno scolastico 1900-1901, con soli cinque iscritti. Per iscriversi bisognava essere provvisti della licenza di una Scuola Superiore di Arti Decorative e Industriali, oppure sostenere un esame equivalente. I corsi durarono sino al 1914 e ripresero nell'anno scolastico 1917-1918. Nello stesso periodo la Scuola venne designata a compiere ispezioni ministeriali. Cfr. *L'Istituto d'arte di Firenze a centoquattro anni dalle sue origini 1869-1973*, Firenze, Clichés Parretti, 1973, p. 23.

⁴² Nel 1895, dei soci fondatori della Scuola d'Intaglio restavano soltanto Emilio Bechi e Luigi Frullini. Per notizie dettagliate sugli allievi cfr. AISA, *Dati statistici per la relazione annuale sull'andamento della scuola*, 1904 e 1911.

⁴³ AISA, ins. 91, *Modificazioni dello statuto della Scuola*.

scolastico comprendeva ora un corso inferiore comune di tre anni e un corso superiore speciale di quattro.

I primi anni del Novecento erano per la Scuola teatro di convulse trattative, volte a strappare anche piccole concessioni relative all'ampliamento dei locali. Tra l'altro, la presenza del corso magistrale e il sempre crescente numero di allievi determinavano un'improrogabile esigenza di acquisire nuovi ambienti,⁴⁴ mentre si decideva di costruire la nuova sede della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in un'area che comprendeva una parte dell'ex convento di Santa Croce, strettamente confinante con quella occupata dalla Scuola Professionale. Quest'ultima, pertanto, mentre veniva mortificata nelle proprie istanze di autonomia didattica dal potere centrale del Ministero veniva ad essere contemporaneamente chiusa «come in un cerchio di ferro» per l'imminente edificazione della Biblioteca. Per giunta, si affermava l'ipotesi, con un progetto di Giovanni Bovio del 1901, della rimozione del tamponamento del loggiato superiore del chiostro, allo scopo di restituire autonoma dignità al monumento, ma sottraendo spazi alla Scuola.⁴⁵

L'amministrazione comunale proponeva la costruzione di un nuovo edificio scolastico, nell'area centrale dei giardini del Parterre, subito dopo la porta San Gallo. Ulteriori pressioni politiche e economiche tornavano a gravare sulla scelta della nuova sede, essendo stato il Parterre destinato alla realizzazione del «Palazzo delle Esposizioni di Arte pura e Arte applicata».⁴⁶

⁴⁴ Nel 1900 la Scuola aveva riottenuto le «andane» del chiostro del Brunelleschi, cioè la successione delle campate del loggiato secondo la definizione ottocentesca. Le complesse questioni delle trattative concernenti i locali in relazione alla costruzione della biblioteca sono ampiamente documentate in AISA, ins. 9 e 9 bis, *Locale della Scuola* ed ins. 90, *Regificazione e nuova sede della Scuola*. Gli inserti comprendono sia il carteggio attinente che le piante delle ipotesi progettuali.

⁴⁵ Particolare preoccupazione destava nel Consiglio Dirigente il progetto dell'architetto Giovanni Bovio, in quanto esso avrebbe nuovamente tolto alla Scuola quelle «andane». Vedi AISA, ins. 9, *Locale della Scuola*, lettera inviata dalla Giunta di Vigilanza al Comune di Firenze il 9 novembre 1900 e lettera del 25 aprile 1901. In proposito vedi anche *L'edificio della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Catalogo della mostra, Firenze, Karta, Forte del Belvedere, ottobre-novembre 1986. Nello stesso 1901 la Scuola comunicava all'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti la scoperta di una decorazione policroma anteriore al chiostro stesso emersa nelle «andane», richiedendo un sopralluogo del regio ispettore Guido Carocci; cfr. AISA, ins. 9, *Locale della Scuola*, lettera del 5 agosto 1901.

⁴⁶ AISA, ins. 9bis, lettera del 13 maggio 1907 e ins. 9, lettera genericamente datata al 1910. Il Palazzo delle Esposizioni era progettato dall'ingegnere Vittorio Tognetti e dall'architetto Dante Fantappiè. In un primo tempo si prevedeva che la scuola fosse collegata all'edificio tramite un porticato dalle linee ampie e severe, privo di decorazioni, dal quale si

All'inizio della prima guerra mondiale si abbandonava l'ipotesi precedente a favore di un nuovo progetto, da realizzarsi nei pressi del torrente Mugnone, nella zona di espansione urbana e industriale del Romito. La Scuola poneva tra le varie condizioni quella che l'edificio avesse un adeguato decoro, con la previsione di viali, piazzali e materiali floreali, utili anche all'insegnamento impartito.⁴⁷

Nel frattempo, con l'istituzione da parte del Municipio, nel 1900, della Scuola Professionale Leonardo da Vinci, indirizzata alle arti della meccanica, dell'elettrotecnica e dell'edilizia, si era accentuato il carattere artistico decorativo della Scuola di Santa Croce. I due rami del disegno tecnico industriale e di quello artistico si erano così a Firenze definitivamente separati.

Al dibattito intorno alla nuova sede dell'Istituto si affiancava il naturale estinguersi della generazione che aveva impiegato gran parte delle proprie energie nell'organizzare la Scuola di Santa Croce. Venuto meno il sostegno economico del ceto imprenditoriale cittadino e delle più importanti famiglie fiorentine dell'aristocrazia e della ricca borghesia, emergevano tra i soci figure di rilievo nuove, legate al mondo culturale e politico: il critico d'arte Ugo Ojetti, già azionista dell'istituzione e poi rappresentante del Ministero all'interno del Consiglio Dirigente; Mario Salvini, che in qualità di commissario ministeriale avrebbe guidato la trasformazione della Scuola in Regio Istituto d'Arte; e Giovanni Rosadi, rappresentante della Provincia all'interno del Consiglio Dirigente. Cultore d'arte e senatore, Giovanni Rosadi ebbe una parte attiva nel dibattito ministeriale sulla nuova configurazione nazionale che le scuole d'arte avrebbero assunto.⁴⁸

sarebbe potuto esaminare la «grandiosa ossatura architettonica» del palazzo stesso. La rivista «Arte e Storia», che già nel 1905 aveva auspicato la realizzazione di una sede dignitosa per le esposizioni di arte e industrie moderne, si mostrava contraria, nel 1914, alla scelta di edificare il palazzo nei giardini del Parterre; cfr. P. GALLETI, *Belle Arti e Industrie*, in «Arte e Storia», nn. 5-6, marzo 1905, pp. 44-45; «Arte e Storia», 15 luglio e 14 novembre 1914, pp. 217 e 357; S. ALESSANDRI, *Il Palazzo per le Belle Arti, il Progetto dell'Ing. Tognetti e dell'Arch. Dante Fantappiè*, in «La Nazione», 16 giugno 1914.

⁴⁷ La Scuola richiedeva un'area di non meno di settemila metri quadri ed esigeva che si costruisse un ponte sul Mugnone, di fronte al giardino della Fortezza da Basso, provvedendo contemporaneamente all'illuminazione pubblica e alla realizzazione sia di marciapiedi, sia di una passerella posti nelle vicinanze del fabbricato della Scuola, così che si potessero agevolmente raggiungere le più vicine linee tranviarie.

⁴⁸ Giovanni Rosadi, dal 1914 al 1916, fu sottosegretario alla Pubblica Istruzione. Tra i numerosi scritti di Giovanni Rosadi, attinenti al nostro argomento, si ricordano gli interventi *Arte e Legislazione* e *Arte e Lavoro*, in *Difese d'arte*, Firenze, G.C. Sansoni, s.a., pp. 3-

Si trattava di uomini tutti provvisti di un'ampia cultura, ma soprattutto preposti all'esercizio di funzioni tecniche e amministrative nell'ambito della politica statale. Era spezzato definitivamente il rapporto esclusivo tra Firenze e la Scuola di Santa Croce, cui si sovrapponeva l'indirizzo generale sancito nel 1912 dalla legge Nitti relativamente al riordinamento dell'istruzione professionale. Il Consiglio Dirigente, conscio della ineluttabilità del dover sottoporre la Scuola ad una normativa unitaria, aveva accolto, a partire dal 1913 i programmi ministeriali nazionali, per facilitare la trasformazione dell'Istituto ed evitarne una brutale interruzione.⁴⁹ Alla vigilia della regificazione si ricordava, tuttavia, come l'istituzione «nel suo cammino ascensionale» fosse stata sempre accolta con simpatia e favore dalla cittadinanza, nella consapevolezza dei tanti benefici resi alle arti decorative e alle industrie artistiche del paese.

L'inizio della prima guerra mondiale portava intanto ad un rallentamento dell'attività didattica a causa della notevole riduzione del numero degli allievi delle classi superiori, per la chiamata alle armi in «difesa della Patria e dei più sacri diritti della giustizia e della civiltà».

Poco dopo, la morte di Augusto Passaglia, nel novembre del 1918, privava la Scuola della guida che l'aveva accompagnata per quasi quarant'anni. In questa occasione la Direzione auspicava che l'indirizzo di arte «regionale» da lui impresso, fosse mantenuto anche nel corso della trasformazione in «Istituto Industriale Artistico di terzo grado», tendendo a recuperare il rapporto di bottega fra maestri e allievi.⁵⁰

La crisi economica subentrata alla fine del conflitto imponeva nuovi rallentamenti al progetto di realizzazione di una nuova sede, giustificando soluzioni provvisorie nei ristretti locali di Santa Croce, allo scopo di creare le officine ritenute indispensabili all'organizzazione della nuova forma di istituto. La presidenza della Scuola, nel 1916, inviava un *Memorandum* al Municipio, impegnato a definire il progetto del nuovo stabile. Formulava richieste precise, dettate dall'esigenza di accogliere un centinaio di studenti, suddivisi in quattro corsi e inseriti

74 e pp. 77-163; vedi anche M. BENCIVENNI - R. DALLA NEGRA - P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni...*, cit., p. 191, nota 35.

⁴⁹ AISA, ins. 11, *Orari, Programmi, Vacanze, Materie di insegnamento, Premiazioni etc.*, lettera al Consiglio Dirigente del 6 dicembre 1913, firmata da Augusto Passaglia, Corinto Corinti, Luigi Cavalieri, Carlo Guerrini, Giacomo Lolli, Enrico Lusini, Vincenzo Rosignoli.

⁵⁰ AISA, *Relazione per l'anno scolastico 1917-1918*.

in almeno tre sezioni: Plastica Ornamentale, Pittura Decorativa e Disegno Professionale con annessi i nuovi laboratori pratici, ad esclusione di quelli che necessitavano di «un gran fuoco». Si ipotizzava comunque la possibilità che l'edificio scolastico fosse suscettibile di un successivo ampliamento, nel caso che fossero stati istituiti laboratori «per opere importanti in ferro battuto o di fusione dei metalli e per le industrie del vetro e della ceramica». ⁵¹ Si ribadiva la necessità di avere un locale destinato alla biblioteca; invece il progetto di una raccolta di arte industriale, che in passato era stato tanto perseguito, veniva limitato ad «un piccolo museo di carattere puramente didattico».

Il 12 marzo 1918 la società fondatrice chiedeva la «classificazione» della scuola a livello superiore di terzo grado, in base all'ordinamento allora vigente. Il governo, con D. L. del 16 febbraio 1919, nominava infine un commissario, Mario Salvini, perché guidasse la definitiva trasformazione della Scuola. ⁵²

Nel 1920 un decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri assegnava all'Istituto in uso perpetuo i locali delle ex scuderie reali, a Porta Romana, collegati con Palazzo Pitti tramite il Giardino della Pace, contiguo a quello di Boboli. La scelta di una sede così prestigiosa, già ambita anche da altre scuole, rispecchiava il convincimento che l'istituzione dovesse trovare posto in ambienti prossimi al nucleo vitale dei quartieri artigiani di Santo Spirito e di San Frediano.

Una nuova operosa cittadella di studi artistici, prosecuzione ideale delle due scuole precedenti, sarebbe sorta a ridosso della Porta Romana, a costituire anche metaforicamente uno degli ingressi a Firenze, città delle industrie artistiche.

⁵¹ AISA, ins. 90, *Regificazione e nuova sede della Scuola*, lettera del 1 luglio 1916 e *Memorandum*. L'ufficio tecnico del Comune aveva elaborato un progetto architettonico, cfr. ASCF, *Lavori pubblici-edilizia*, Scuola professionale di Arti Decorative, 1915-1916, Acquisto di terreno per la costruzione della nuova scuola, 5595, fasc. 3 e Progetto per la costruzione di edificio scolastico ad uso del R. Istituto d'Arte Industriale di Firenze, 1916-1920, 222 B. A., nn. 1-2 e 3-4. Per lo sviluppo della questione dei locali cfr. anche ASCF, *Lavori pubblici-edilizia*, Progetto di riduzione a locali scolastici delle Reali Scuderie della Pace per il R. Istituto Artistico Industriale e Scuola Media Industriale «Leonardo da Vinci» (Al Bobolino), 1916-1925, 222 B.A., nn. 3-4; e R. Istituto D'Arte, 1922-1925, Lavori di restauro e di riduzione delle Scuderie della Pace, 5420, fasc. 117.

⁵² *L'Istituto d'arte di Firenze...*, cit., p. 11.