

ALESSANDRO PAOLO LENA\*  
Università di Bologna

## LA MOSTRA INTERNAZIONALE FRANCESCANA AD ASSISI DEL 1927

**RIASSUNTO** – Negli anni Venti e Trenta del secolo XX furono allestite in Italia numerose mostre d'arte sacra moderna, suscitando vivaci discussioni tra artisti e clero sulle caratteristiche delle opere d'arte religiosa e sul loro *display*. Per riflettere sul ruolo svolto da queste esposizioni nel contesto politico e culturale dell'epoca, l'articolo esamina il caso-studio della Mostra internazionale francescana, tenutasi ad Assisi nel 1927. Organizzata per il settimo centenario della morte di san Francesco, la mostra mirava a presentare le caratteristiche dell'arte francescana contemporanea, insieme a una selezione di opere del Tesoro, preludio all'apertura del Museo del Tesoro nel Sacro Convento. Allo stesso tempo, nell'ambito delle celebrazioni del centenario, la mostra assumeva un valore politico significativo nel sistema di promozione del culto di Francesco d'Assisi da parte dell'ideologia fascista, interessata a trasmettere e celebrare il mito della nazionalità anche attraverso la figura del santo.

**PAROLE-CHIAVE:** Mostra internazionale francescana; Assisi; Museo del Tesoro di Assisi; mostra; arte sacra

**ABSTRACT** – During the 1920s and 1930s, several exhibitions were held in Italy showcasing Modern-era sacred art, sparking lively discussions between artists and clergy about the characteristics of religious artworks and their display. In order to assess the role these exhibitions played in the political and cultural context of the time, this paper examines the case of the International Franciscan exhibition held in Assisi in 1927. Organised for the seventh centenary of Saint Francis' death, the show sought to present the features of contemporary Franciscan art along with a selection of works from the Treasury as a prelude to the opening of the Treasure Museum within the Sacred Convent. At the same time, as part of the centenary celebrations, the exhibition bore significant political significance in the framework of Fascist ideology's efforts to promote the veneration of Francis of Assisi in order to convey and celebrate the myth of Italian nationality through the figure of the saint.

**KEYWORDS:** International Franciscan exhibition; Assisi; Treasure Museum in Assisi; exhibition; sacred art

\* ✉ [alessandropaulo.len2@unibo.it](mailto:alessandropaulo.len2@unibo.it);  <https://orcid.org/0000-0002-4930-4457>

Gli anni Venti e Trenta del secolo XX segnarono un momento di svolta per gli sviluppi e le trasformazioni della museologia internazionale, dove il confronto teorico e metodologico sulla cultura espositiva fu occasione per riflettere intorno a numerose questioni ancora estremamente attuali nella discussione sul ruolo dei musei e degli spazi espositivi, indagando aspetti che vanno dalle scelte museografiche e di *display* alla tutela del patrimonio, dalle esigenze dei fruitori alle forme di mediazione rivolte a un pubblico sempre più ampio, fino al compito stesso dell'istituzione museale nella società.<sup>1</sup> Sullo sfondo del grande dibattito internazionale, che raggiunge il suo apice nella Conferenza di Madrid del 1934,<sup>2</sup> le mostre d'arte sacra rappresentarono episodi minori, ma non per questo meno significativi, nel cammino compiuto dalla cultura espositiva in Italia, riuscendo a inserirsi nel sistema delle principali esposizioni nazionali.<sup>3</sup>

In particolare, la grande Mostra internazionale francescana, tenutasi nel 1927 ad Assisi nell'ambito delle celebrazioni per i 700 anni della morte di san Francesco, si pone quale caso studio di grande interesse grazie all'intreccio di valori culturali, spirituali e politici di cui si è fatta portatrice. Nel contesto delle mostre d'arte sacra, infatti, l'esposizione consente di proporre alcune riflessioni lungo tre direttrici principali: in primo luogo, la rassegna si inserisce nel processo di definizione delle forme e dei significati dell'arte sacra moderna, particolarmente sentito nel periodo interbellico, offrendo uno spazio di mediazione tra le istanze – non sempre convergenti – della Chiesa e degli artisti; riflette, inoltre, il confronto sul valore narrativo delle mostre e del *display*, nel tentativo, più o meno riuscito, di illustrare l'arte francescana nei locali del Sacro Convento, uno dei luoghi più cari al francescanesimo, posto accanto alla tomba di san Francesco; rappresenta, infine, una tappa fondamentale dell'energico tentativo di appropriazione operato dal fascismo della figura di Francesco d'Assisi, in un'ottica di promozione dell'identità nazionale anche attraverso un uso strumen-

---

<sup>1</sup> Per un inquadramento sul dibattito museologico negli anni Venti e Trenta del secolo XX, si vedano L. BASSO PERESSUT, *Introduzione. Musei e museografia nell'età del Moderno*, nel suo *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Lybra immagine, 2005, pp. 11-29; FR. PONCELET, *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», II, 2008, DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.565>; S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta. L'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M. I. Catalano, Roma, Gangemi, 2013, pp. 56-105; S. COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in "The Period Rooms". *Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di S. Costa, D. Poulot e M. Volait, Bologna, BUP, 2016, pp. 29-47; P. DRAGONI, "La concezione moderna del museo" (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale culturale», XIV, 2016, pp. 25-51; KRZ. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale*, III: *À la conquête du monde, 1850-2020*, Paris, Gallimard, 2022, pp. 529-586.

<sup>2</sup> Sulla Conferenza di Madrid si vedano COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia* cit., pp. 43-47; J.-B. JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, «Il capitale culturale», XV, 2017, pp. 73-101.

<sup>3</sup> Sui contesti espositivi dell'arte sacra in Italia nel periodo tra le due guerre mondiali si vedano P. VIVARELLI, *Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo Novecento*, in *E 42. Utopia e scenario del regime*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni e S. Lux, II: *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 249-260; L. MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna, tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta*, in *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte sacra e la mostra museale*, a cura di M. W. Gahtan e D. Pegazzano, Firenze, Lorenzo de' Medici Press, 2018, pp. 103-118.

tale della religione, che porterà nel 1939 alla proclamazione di san Francesco patrono d'Italia da parte del papa Pio XII, che lo definì «il più italiano dei santi, il più santo degli italiani».<sup>4</sup>



Fig. 1 – Mostra d'arte sacra in S. Francesco, Bologna, maggio-giugno 1900 (Bologna, Archivio fotografico SPSAE; fotografia Pietro Poppi 12401).

Il fenomeno delle mostre d'arte sacra – che affonda le sue radici più profonde nell'esposizione dei manufatti conservati nei tesori delle chiese in epoca medievale<sup>5</sup> – trova le sue prime espressioni compiute nelle mostre allestite tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (Fig. 1), strutturandosi attraverso manifestazioni temporanee legate all'arte sacra e all'artigianato liturgico, realizza-

---

<sup>4</sup> F. TORCHIANI, *4 ottobre 1926. San Francesco, il regime e il centenario*, in *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, a cura di T. Caliò e R. Rusconi, Roma, Viella, 2011, pp. 67-99: 99.

<sup>5</sup> Cfr. K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale*, I: *Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020, pp. 114-153. Tra i prodromi delle mostre d'arte sacra possiamo annoverare anche le mostre di antichi maestri organizzate intorno alle chiese nella Roma del Seicento in occasione di feste religiose e commemorazioni liturgiche. Si veda FR. HASKELL, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte* (2000), Milano, Skira, 2008, pp. 23-27.

te in spazi pubblici e progettate, con vario grado di rigore scientifico, in occasione di eventi legati al culto e alla devozione religiosa.<sup>6</sup>

Nel periodo compreso tra le due Guerre mondiali, l'interesse crescente per l'arte sacra moderna diede un forte impulso alla promozione di rassegne tematiche, che si diffusero sempre più capillarmente a partire dal terzo decennio del secolo XX, fino a delinearci «come un vero e proprio “genere espositivo”, pur non riuscendo a raggiungere – salvo casi eccezionali – l'interesse suscitato dalle maggiori manifestazioni pubbliche, come le Biennali veneziane».<sup>7</sup> Da una parte, l'esposizione di opere d'arte sacra e di oggetti decorativi a uso liturgico si associava alle istanze della Chiesa e alla definizione della sua identità in relazione al proprio patrimonio, inserendosi in un più ampio «programma di ristrutturazione di molti settori della Chiesa e di ripresa della penetrazione all'interno del tessuto sociale».<sup>8</sup> Dall'altra, il desiderio di molti artisti e artigiani dell'epoca di trovare soluzioni nuove, in grado di reagire alla stanca ripetizione di forme ormai superate e di rispondere in maniera moderna e sperimentale alle esigenze del culto, si univa all'aspirazione di sensibilizzare la committenza ecclesiastica e il pubblico non specialista al gusto moderno. Alla definizione del problema delle opere d'arte sacra, inoltre, concorrevano le soluzioni museografiche adottate per presentare questi manufatti a seconda delle occasioni, eco di una discussione sulle modalità di allestimento *mise en scène* delle opere e sulle caratteristiche dello spazio espositivo che stava assumendo una centralità sempre più marcata nel contesto culturale anche italiano. Se la brutalità della grande Guerra, infatti, aveva mostrato quanto inequivocabilmente fragili fossero i monumenti e le opere d'arte – “corpo simbolico” dello Stato<sup>9</sup> –, stimolando una nuova consapevolezza nei confronti della necessità di tutelare del patrimonio storico e artistico, il successivo ritorno della maggior parte di queste opere nelle città di provenienza, al termine del conflitto, aveva sollecitato il dibattito sul loro allestimento nei musei, accentuando la contrapposizione tra un modello espositivo teso all'esaltazione delle componenti estetiche e formali dell'opera, da presentare dunque isolata dal suo contesto, e una soluzione museografica di ambientazione evocativa e coinvolgente.

Anche negli ambienti ecclesiastici gli sconvolgimenti della prima Guerra mondiale avevano determinato una nuova consapevolezza rispetto al patrimonio artistico e culturale della Chiesa. L'esigenza materiale di ricostruire intere chiese distrutte durante il conflitto aveva stimolato anche la domanda di arredi liturgici e apparati decorativi necessari alle celebrazioni, avviando contemporaneamente una riflessione all'interno della Chiesa rispetto alla tutela e alla valorizzazione delle proprie opere d'arte.<sup>10</sup> Per assolvere a queste funzioni nel 1924 fu istituita la Pontificia Commissione centrale per l'Arte sacra in Italia,<sup>11</sup> che esercitava ruoli di direzione, ispezione e valorizzazione per la salvaguardia del patrimonio artistico degli enti religiosi, in collaborazione con le commissioni

---

<sup>6</sup> Cfr. E. CAMPOREALE, *La nascita delle esposizioni di arte sacra nell'Italia di fine Ottocento*, in *Sacred Art and the Museum Exhibition* cit., pp. 59-79: 59.

<sup>7</sup> MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., p. 104.

<sup>8</sup> VIVARELLI, *Dibattito sull'arte sacra in Italia* cit., p. 252.

<sup>9</sup> Cfr. S. COSTA, *L'emergere della necessità di una documentazione fotografica per la tutela del patrimonio*, in *Les musées blessés. Le muse ferite 1914-1918*, a cura di S. Costa e M. Pizzo, Grenoble, ELLUG, 2014, pp. 31-50: 35.

<sup>10</sup> Cfr. MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., p. 108.

<sup>11</sup> Cfr. SEGRETERIA DI STATO, *Lettera circolare agli ordinari d'Italia*, prot. 34215, 1° settembre 1924, in *Codice dei Beni culturali di interesse religioso*, a cura di M. Renna, V. M. Sessa e M. Vismara Missiroli, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 196-198.

diocesane e regionali, alle quali spettava il compito di compilare gli inventari, organizzare i musei diocesani ed esaminare i progetti per il restauro e la costruzione delle chiese.<sup>12</sup> Spinte dalla necessità di tutelare e catalogare il proprio patrimonio, le istituzioni ecclesiastiche avviarono un processo di musealizzazione di molte opere custodite nelle chiese e dei manufatti di particolare pregio, che entrarono nelle collezioni dei nascenti musei d'arte sacra,<sup>13</sup> stimolando allo stesso tempo la richiesta di nuovi arredi sacri per colmare il vuoto lasciato negli edifici di culto e nell'uso liturgico, che venivano esposti nelle esposizioni d'arte sacra.<sup>14</sup> Tra queste, la Mostra internazionale francescana nel Sacro Convento di Assisi assume una dimensione marcatamente politica, inserendosi nel più ampio programma delle celebrazioni, tenutesi tra il 1926 e il '27, per la ricorrenza dei 700 anni della morte di san Francesco d'Assisi, che fornirono un'occasione di incontro tra i rappresentanti della Santa Sede e quelli del Governo italiano, avviando il processo culminato nella Conciliazione del 1929.<sup>15</sup>

#### *Le celebrazioni per il settimo centenario della morte di san Francesco (1926-27)*

Tra le fonti più utili per ricostruire la produzione artistica stimolata dall'anniversario francescano e il contesto delle cerimonie in cui si inserisce la Mostra internazionale, emerge il periodico «Frate Francesco», fondato nel 1924 come organo ufficiale del Comitato religioso per le onoranze del settimo centenario. Come ha osservato Giovanna Capitelli in un saggio dedicato alla cultura figurativa a tema francescano di fine anni Venti, la rivista rappresentò «uno dei potenti strumenti di eco e di circolazione delle informazioni di cui godettero gli eventi assisiati e italiani che ebbero luogo in quegli anni intorno al culto e alla devozione francescana».<sup>16</sup> Sotto la guida dello scrittore danese Johannes (Giovanni) Joergensen in veste di direttore, di padre Vittorino Facchinetti in qualità di caporedattore e del sacerdote Sigismondo Spagnoli incaricato della supervisione artistica, la rivista si fece promotrice di un francescanesimo neomedievaleggiante in linea con l'immagine di Assisi proposta dalle iniziative del centenario, evidente già dalle scelte grafiche della copertina, dalla *mise en page* e dalle illustrazioni (Fig. 2, qui alla p. 72). L'intenzione di ripristinare l'aspetto medievale della città si ritrova nei numerosi appelli, presenti nelle pagine del periodico, a un'azione sul patrimonio volta al restauro dei monumenti assisiati. Già nel primo numero del 1924, rivolgendosi agli ammiratori e ai pellegrini che visiteranno la città per il settimo centenario, il Comitato esplicita il desiderio

---

<sup>12</sup> Cfr. D. DIMODUGNO, *I Beni culturali ecclesiali dal Codice del 1917 al Pontificio Consiglio della Cultura*, in *Arte, diritto e storia. La valorizzazione del patrimonio culturale*, a cura di O. Niglio e M. De Donà, Canterano, Aracne, 2018, pp. 223-246: 228.

<sup>13</sup> Cfr. MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., p. 108 nota 16. Anche l'idea di fondare un museo diocesano a Milano, inaugurato solo nel 2001 dopo una gestazione durata decenni, risale al 1931 con la proposta dell'allora arcivescovo Ildefonso Schuster di creare un'istituzione specificamente dedicata alla tutela e alla valorizzazione del cospicuo patrimonio della diocesi: A. I. SCHUSTER, *Per l'arte sacra e per un museo diocesano*, «Rivista diocesana milanese», XX, 1931, pp. 143-147.

<sup>14</sup> Cfr. MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., p. 108.

<sup>15</sup> Cfr. D. MENOZZI, *Cattolicesimo, patria e nazione tra le due Guerre mondiali*, in *San Francesco d'Italia* cit., pp. 19-43: 29.

<sup>16</sup> G. CAPITELLI, *Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)*, in *San Francesco d'Italia* cit., pp. 143-161: 144.

di prepararvi un ambiente ove rivedrete la celeste figura del Poverello aggirarsi per le piazze e per le vie, che verrà ad incontrarvi col serafico saluto *pax et bonum*, e con Lui rivivremo giorni di paradiso. Assisi non può aggiungere altri monumenti alle sue glorie artistiche, ma sente il dovere di riparare quelli che la fede vi innalzò, e a cui fecero ingiuria il tempo e l'ignoranza umana.<sup>17</sup>

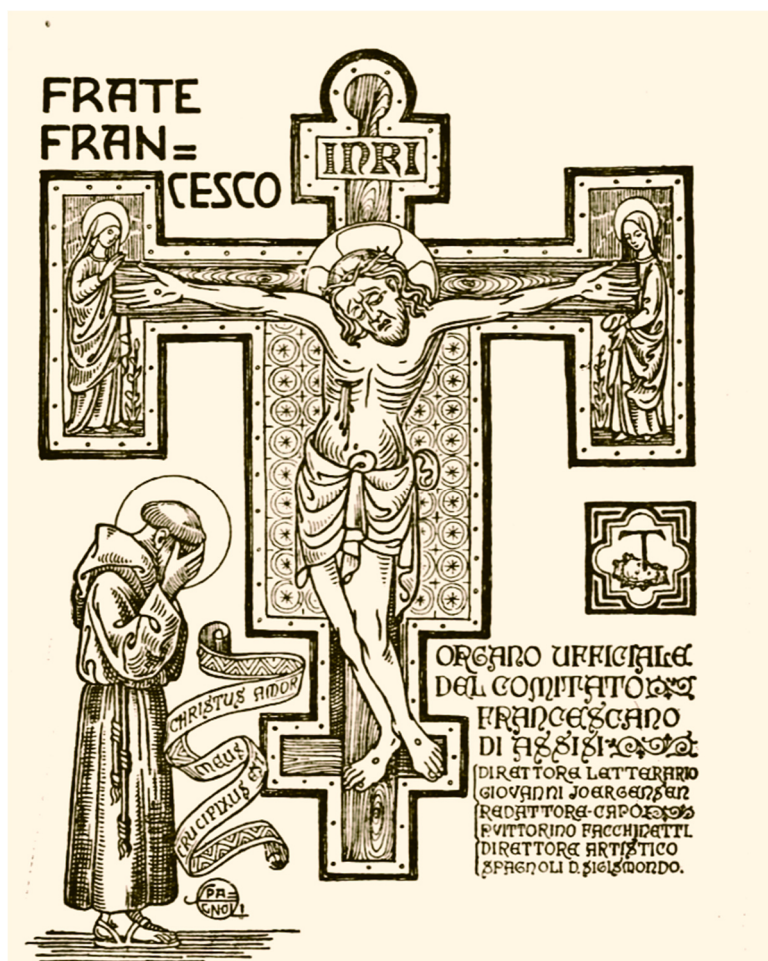


Fig. 2 – SIGISMONDO SPAGNOLI, disegno per il frontespizio della rivista «Frate Francesco», III, 1926, p. 1.

La necessità di riparare i monumenti della città è ribadita l'anno seguente, auspicando una più decisa partecipazione delle autorità in materia di tutela e denunciando la «trascuranza colpevole del Governo».<sup>18</sup> Proprio nel 1925 la situazione si sbloccò grazie all'intervento diretto del Governo e al lavoro di persuasione di Arnaldo Fortini, eletto sindaco di Assisi nel 1923 e dal '26 podestà della

<sup>17</sup> *Agli ammiratori e devoti di san Francesco d'Assisi* [Appello del Comitato religioso per le onoranze a san Francesco di Assisi nel VII centenario della sua morte], «Frate Francesco», I, 1924, pp. 6-9: 8.

<sup>18</sup> *Agonia delle glorie artistiche di Assisi* [Appello del Comitato religioso per le onoranze a san Francesco di Assisi nel VII centenario della sua morte], «Frate Francesco», II, 1925, pp. 72-74: 74.

città.<sup>19</sup> Cogliendo i possibili effetti positivi sul lungo termine di un atto concreto di sostegno alla conservazione del patrimonio assisiense nella prospettiva di un dialogo a distanza con la Santa Sede, Benito Mussolini fece stanziare dal Consiglio dei Ministri del 15 maggio 1925 un milione di lire, destinate al Ministero della Pubblica Istruzione per il restauro della basilica di S. Francesco e dei principali edifici cittadini.<sup>20</sup> In breve tempo, grazie alle risorse finanziarie concesse dal Duce, Fortini si fece interprete di un'attiva politica di rifacimento del volto urbanistico di Assisi, consolidando l'identità medievale della città che ne metteva in evidenza il legame con san Francesco, a scapito delle trasformazioni di epoca successiva.<sup>21</sup>

Nel 1925 l'interesse di Mussolini per il Santo di Assisi si fece sempre più esplicito, generando un'accelerazione nel processo di ridefinizione in chiave nazionalistica dell'immagine di san Francesco, mediante atti di promozione diretta della sua figura tra i simboli dell'identità nazionale.<sup>22</sup> Oltre ai fondi destinati al restauro della basilica di S. Francesco, il Duce era stato attivamente coinvolto nella decisione significativa di proclamare il 4 ottobre 1926 festa nazionale,<sup>23</sup> un chiaro gesto distensivo nei confronti della Santa Sede. Pochi mesi più tardi, il 28 novembre 1925, Mussolini inviò dalle pagine del giornale «Il popolo d'Italia» un messaggio agli italiani all'estero per esortarli a celebrare attraverso grandi manifestazioni di massa l'imminente anniversario della morte di san Francesco, collocandolo nel pantheon dei grandi italiani:<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Sulla figura di Arnaldo Fortini si veda il recente volume *Arnaldo Fortini e la città di Assisi*, a cura di S. Brufani e L. La Rovere, Spoleto, CISAM, 2022.

<sup>20</sup> Cfr. TORCHIANI, *4 ottobre 1926* cit., pp. 72-73; CAPITELLI, *Arte e restauri* cit., pp. 148-149.

<sup>21</sup> Cfr. CAPITELLI, *Arte e restauri* cit., p. 148.

<sup>22</sup> Sul processo di nazionalizzazione di san Francesco promosso tra le due Guerre mondiali si vedano F. ACCROCCA, *San Francesco, il più italiano dei santi!*, in *San Francesco, il più italiano dei santi! La nazione tra identità e pluralismo interreligioso e interculturale*, Roma, Senato della Repubblica, 2012, pp. 11-43; T. CALIÒ, «Il ritorno di san Francesco». *Il culto francescano nell'Italia fascista*, in *San Francesco d'Italia* cit., pp. 45-65; MENOZZI, *Cattolicesimo, patria e nazione* cit.; TORCHIANI, *4 ottobre 1926* cit.; D. MENOZZI, «Il più italiano dei santi, il più santo degli italiani». *La nazionalizzazione di san Francesco tra le due Guerre*, in *Cattolicesimo, nazione e nazionalismo*, a cura di D. Menozzi, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, pp. 87-109; M. CAPONI, *Santi d'Italia. Dal Risorgimento alla Repubblica*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di T. Caliò e D. Menozzi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, pp. 577-601; D. MENOZZI, *La nazionalizzazione di san Francesco tra cattolicesimo e religioni politiche*, in *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, a cura di M. Benedetti e T. Subini, Roma, Carocci, 2019, pp. 113-125; D. MENOZZI, *La rilettura di san Francesco tra mito della cristianità e mito della nazionalità*, in *Arnaldo Fortini e la città di Assisi* cit., pp. 1-20; D. MENOZZI, *Tra mito della nazionalità e mito della cristianità. Immagini di san Francesco dai "lumi" a Pio XII*, Spoleto, CISAM, 2022.

<sup>23</sup> Cfr. 151<sup>a</sup> riunione del Consiglio dei Ministri, seduta del 7 luglio 1925: «Su proposta del Presidente del Consiglio, [il Consiglio dei Ministri] ha approvato uno schema di decreto che dichiara festa nazionale il giorno 4 ottobre 1926, anniversario del settimo centenario della morte di san Francesco d'Assisi», in B. MUSSOLINI, *Opera omnia*, a cura di E. Susmel e D. Susmel, XXI: *Dal delitto Matteotti all'attentato Zaniboni (14 giugno 1924 - 4 novembre 1925)*, Firenze, La Fenice, 1956, p. 375.

<sup>24</sup> B. MUSSOLINI, *Alle rappresentanze italiane all'estero, in occasione del settimo centenario della morte di san Francesco d'Assisi*, nei suoi *Opera omnia* cit., XXII: *Dall'attentato Zaniboni al discorso dell'Ascensione (5 novembre 1925 - 26 maggio 1927)*, Firenze, La fenice, 1957, pp. 441-442: 441.

Il più alto genio alla poesia, con Dante; il più audace navigatore agli oceani, con Colombo; la mente più profonda alle arti ed alla scienza, con Leonardo; ma l'Italia, con san Francesco, ha dato anche il più santo dei santi al cristianesimo ed all'umanità. Perché, insieme con l'altezza dell'ingegno e del carattere, sono della nostra gente la semplicità dello spirito, l'ardore delle conquiste ideali, e, ove occorra, la virtù della rinuncia e del sacrificio. È anzi col Santo di Assisi, primo di tempo fra quei grandi, che l'Italia, pur se trattenuta ancora nel rude travaglio medioevale, rivela, si può dire, i primi segni della sua rinascita ed afferma le sue rinnovate qualità di gentilezza e di umanesimo.

Personificazione delle qualità della gente italica, identificate con «la semplicità dello spirito, l'ardore delle conquiste ideali, e, ove occorra, la virtù della rinuncia e del sacrificio», san Francesco rappresentava anche il modello dell'«anima di italiano, schiva di riposi e insoddisfatta dei confini della sua terra, troppo brevi alla sua ansia di prodigarsi»,<sup>25</sup> ribadendo in questo modo il nesso tra italianità ed espansione coloniale che trovava un precedente nelle stesse vicende biografiche del santo e, in particolare, nella sua visita al sultano d'Egitto.<sup>26</sup> È stato giustamente rilevato come il messaggio di Mussolini fosse all'origine dell'incontro tra il cardinale Rafael Merry del Val, segretario della Congregazione del Sant'Uffizio, e il ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, svoltosi ad Assisi il 4 ottobre 1926 per l'anniversario della morte di san Francesco, principio delle negoziazioni tra Santa Sede e Governo italiano, che portarono alla firma dei Patti lateranensi nel 1929.<sup>27</sup> Anche grazie alla mediazione di Arnaldo Fortini, infatti, fu possibile proporre per il centenario francescano un faraonico programma, comprendente celebrazioni e manifestazioni pubbliche sino all'ottobre 1927, che nelle diverse interpretazioni della figura di san Francesco divennero occasioni per testare il possibile accordo tra la linea politico-culturale della Chiesa e quella del fascismo sul sistema di simboli proposti per orientare la vita collettiva.

### *La Mostra internazionale francescana*

Una delle iniziative più complesse, posta a chiusura dell'anno francescano, fu proprio la Mostra internazionale francescana, la cui ricostruzione è possibile principalmente grazie al pregevole catalogo.<sup>28</sup>

Già alla fine del secolo XIX, il desiderio di raccogliere in una mostra le opere d'arte, i libri e i manufatti di ispirazione francescana aveva trovato un primo promotore nel frate cappuccino Anto-

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 442.

<sup>26</sup> Cfr. MENOZZI, *La nazionalizzazione di san Francesco* cit., p. 120.

<sup>27</sup> *Ivi*. In un articolo a commento dei Patti lateranensi del febbraio 1929, la rivista ufficiale del Sacro Convento «S. Francesco d'Assisi» segnalava come il 4 ottobre 1926 fosse «la prima volta, dal 1870, che un Ministro del Re s'incontrava con un diretto rappresentante del Papa e venivano espressi, in allocuzioni ufficiali, auguri di pace»: A. MECCOLI, *L'Incontro di Assisi*, «S. Francesco d'Assisi», IX, 1929, pp. 37-41: 37.

<sup>28</sup> Cfr. *Mostra internazionale francescana in Assisi. Maggio-ottobre MCMXXVII. Catalogo ufficiale illustrato*, Perugia, Bartelli, s.d. [ma 1927]. Sulla mostra si vedano anche E. GENOVESI, *Percorsi delle arti in Assisi (1882-1942)*, in *Arte ad Assisi 1882-1942*, a cura di E. Genovesi ed E. Lunghi, Bastia Umbra, ISA, 1993, pp. 11-32: 23-24; ID., *L'«età d'oro» dei «Fioretti» illustrati (1900-1930)*, in *I «Fioretti» di san Francesco. Esposizione delle più belle edizioni illustrate moderne*, a cura di C. Bottero ed E. Genovesi, Assisi, NCT Global Media, 2010, pp. 21-46; ID., *I «Fioretti» di san Francesco illustrati in epoca moderna (1900-1940)*, «Convivium assisiense», XIV, 2012, pp. 135-170: 167-170; CAPITELLI, *Arte e restauri* cit., pp. 157-160; E. GENOVESI, *Assisi 1926. La «nova civitas» ai tempi del podestà Arnaldo Fortini*, Assisi, Minerva, 2019, pp. 140-143.



nino da Reschio, che aveva tentato – senza successo – di organizzare un'esposizione nel 1882, in occasione del settimo centenario della nascita di Francesco d'Assisi.<sup>29</sup> Tra i precedenti alla mostra, figura anche una Esposizione d'arte francescana umbra, curata da Salvatore Marino Mazzara e inaugurata l'8 ottobre 1921 nel convento di S. Maria degli Angeli, di cui non rimane pressoché alcuna testimonianza in grado di indicarne la struttura, gli artisti invitati, il numero e il genere di opere esposte.<sup>30</sup>

Molto più ampio fu lo sforzo compiuto per orchestrare la grande Mostra internazionale francescana del 1927, la cui organizzazione fu affidata a una commissione guidata dall'architetto Carlo Gino Venanzi,<sup>31</sup> in veste di commissario/curatore, affiancato da padre Alessandro Antonelli, custode del Sacro Convento, e dal podestà Arnaldo Fortini. La composizione della commissione – formata anche da Francesco Pennacchi, Fernando Mancini, Alberto Iraci, Espartero Angelini e Rodolfo Iacuzio Ristori – mostra tratti in parte localistici, ma anche la compresenza di figure provenienti dai mondi diversi della politica, della cultura e della Chiesa. Nel modello generale l'esposizione richiama due rassegne tenutesi in precedenza a Perugia, ossia l'Esposizione generale umbra del 1899 e la Mostra delle arti umbre del 1907.<sup>32</sup>

La rassegna fu allestita negli appartamenti papali del Sacro Convento, fino a poco prima impiegati come aule e laboratori delle scuole tecniche, e si sviluppava in un percorso articolato in tre sezioni principali: al primo gruppo, dedicato all'«arte pura», che includeva opere di pittura, incisione, disegno, scultura, ne seguiva un secondo comprendente fotografie, libri e soprattutto oggetti realizzati dalle industrie artistiche umbre, mentre nelle ultime due sale erano esposte le opere provenienti dalle collezioni del Tesoro della Basilica.

L'apertura della mostra, prevista per il 10 aprile, fu posticipata all'8 maggio per l'altissimo numero di adesioni che costrinse la commissione a prorogare i termini di consegna delle opere, come notificato da Venanzi attraverso la rivista «Frate Francesco»:<sup>33</sup>

Data l'imminenza della chiusura del termine di notifica, ed in vista del continuo affluire, specie dall'estero, di domande di adesioni, la data di apertura della mostra viene protratta al giorno 8 maggio 1927. E questo, per agevolare in tutti i modi gli espositori e per assicurare alla manifestazione di arte un totale e completo successo. La data di notifica per gli espositori viene così improrogabilmente fissata al 31 marzo corrente, e quella di invio delle opere notificate, al 15 aprile prossimo venturo.

---

<sup>29</sup> Cfr. F. SANTUCCI, *Vita culturale in Assisi dal VII centenario della nascita di s. Francesco (1882) al 1950*, in *Arte ad Assisi 1882-1942* cit., pp. 33-34, cit. in GENOVESI, *Assisi 1926* cit., p. 140.

<sup>30</sup> Cfr. GENOVESI, *Assisi 1926* cit., p. 141. L'assenza totale di documentazione permette comunque di intuire la scarsa influenza che ebbe tra i contemporanei, ignorata dalle riviste dell'epoca e incapace di entrare nel dibattito sulle mostre d'arte sacra.

<sup>31</sup> Carlo Gino Venanzi, artista eclettico, formatosi originariamente come pittore, divenne successivamente architetto, ricevendo il primo incarico di rilevanza nell'ambito dell'architettura in occasione della Fiera campionaria di Milano del 1924. Si veda CAPITELLI, *Arte e restauri* cit., pp. 147-150.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>33</sup> *L'apertura della mostra rinviata l'8 maggio*, «Frate Francesco», IV, 1927, p. 143.

Dal catalogo della mostra è possibile trarre alcuni dati in grado di riflettere l'ampiezza della rassegna, lo sforzo organizzativo e la risposta degli artisti.<sup>34</sup> Delle oltre 650 opere presenti nei primi due gruppi, circa 350 erano esposte nella prima sezione, nella quale la tecnica meglio rappresentata era la pittura con dipinti di ispirazione francescana, ma anche moltissimi paesaggi, dove di religioso restava lo spunto iconografico o il riferimento a luoghi legati a san Francesco (Fig. 3, qui alla p. 77).<sup>35</sup> Nella sezione dedicata all'artigianato una settantina di produttori presentavano più di trecento lavori in legno, ferro, maiolica e ceramica, ricamo e telaio, mobili, vetrate e arazzi. Commentando questi prodotti, Alberto Iraci descrive le industrie artistiche umbre come «risorte con nuovo spirito di iniziativa non attraverso una chiassosa réclame, ma per virtù del loro pregio intrinseco e per le qualità artistiche».<sup>36</sup>

Nonostante i toni enfatici di Iraci, il materiale esposto era ben lontano dalle coeve sperimentazioni in materia di design – che, al contrario, riuscirono invece a inserirsi in altre mostre organizzate intorno agli stessi anni, come la Triennale di Monza del 1930, l'Esposizione internazionale d'arte sacra moderna di Padova del 1931 o la Triennale di Milano del 1933<sup>37</sup> –, prediligendo piuttosto riproduzioni in stile, con scelte decorative comunque ancora alla moda nel periodo tra le due Guerre (Fig. 4, qui alla p. 77).<sup>38</sup>

Nel secondo gruppo, inoltre, si trovavano esposti i libri moderni e illustrati di circa quaranta case editrici, quasi metà delle quali straniere, cogliendo l'occasione per presentare un'ampia selezio-

---

<sup>34</sup> Il ricco catalogo, dopo l'introduzione e il discorso inaugurale tenuto da Arnaldo Fortini, presenta una bella rassegna delle più importanti città dell'Umbria, a indicare lo strettissimo legame della mostra con il territorio. I testi sulla mostra francescana, sul Sacro Convento e sulle industrie artistiche umbre introducono, quindi, al catalogo degli espositori dei primi due gruppi (divisi per sale), con una pianta della mostra e le tavole. Segue la sezione dedicata al Tesoro della Basilica, sempre corredata dall'elenco delle opere esposte e da alcune illustrazioni. Dopo un ulteriore elenco degli espositori (divisi per tecnica e provenienza geografica), il volume si chiude con una serie di testi e discorsi relativi alle celebrazioni dell'anno francescano. Risulta purtroppo impossibile conoscere l'esatto numero dei pezzi in mostra, poiché alcuni – probabilmente aggiunti in un momento successivo – non furono inseriti nel catalogo e furono accompagnati in mostra da una didascalia, indicante il nome dell'autore, il titolo e la natura dell'opera: *Mostra internazionale francescana* cit., p. 206. La sezione relativa ai libri francescani, inoltre, presenta un elenco di natura mista, dove i volumi sono indicati di volta in volta o con il nome dell'illustratore o con la casa editrice, senza precisarne il titolo, elemento che complica ulteriormente la ricostruzione. Émile Bernard, per esempio, è menzionato per nome, mentre le edizioni dei *Fioretti* illustrate da Carlo Doudelet e da Duilio Cambellotti sono segnalate solo attraverso gli editori, rispettivamente Claudio Argentieri (Spoleto) e la Casa editrice san Francesco (Roma): *ivi*, pp. 193-194.

<sup>35</sup> La nutrita presenza di pittura di paesaggio in una mostra d'arte sacra fu messa in rilievo già da Venanzio della Vergiliana nella recensione alla rassegna scritta per «L'avvenire d'Italia»: «vediamo subito come i paesaggisti siano meglio rappresentati e in prevalenza, con opere fini e piene di realismo lirico e sano» (V. DELLA VERGILIANA, *L'Esposizione d'arte francescana*, «L'avvenire d'Italia», 10 maggio 1927, p. 4).

<sup>36</sup> A. IRACI, *Le industrie artistiche nell'Umbria*, in *Mostra internazionale francescana* cit., pp. 183-186: 183.

<sup>37</sup> Cfr. MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., pp. 115-118.

<sup>38</sup> Cfr. COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia* cit., pp. 36-38.



Fig. 3 – ONORATO CALANDRI, *La Verna* (olio su tela, 1927; immagine tratta dal catalogo *Mostra internazionale francescana in Assisi. Maggio-ottobre MCMXXVII. Catalogo ufficiale illustrato*, Perugia, Bartelli, s.d. [ma 1927], p. 211).

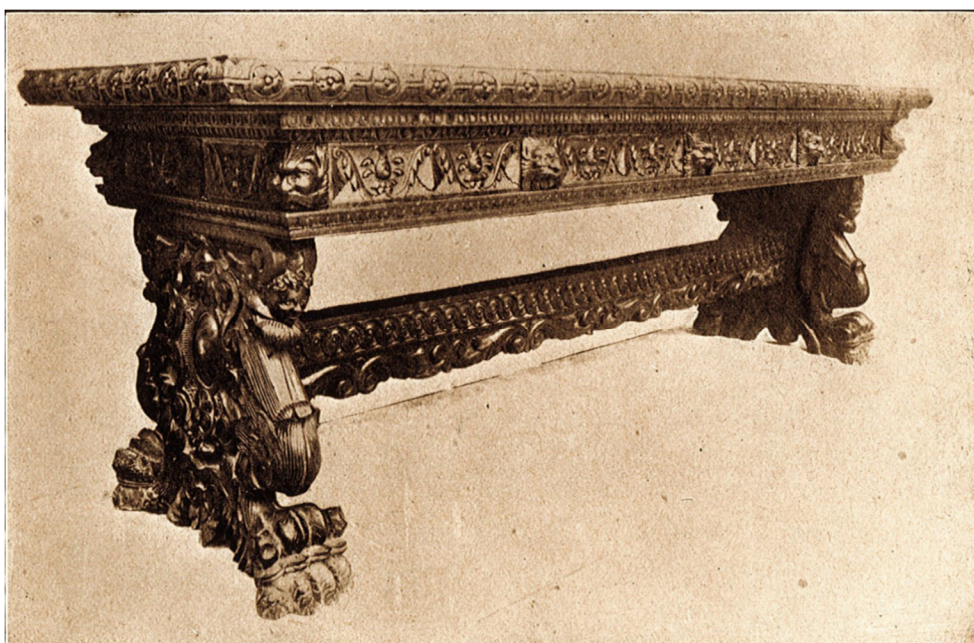


Fig. 4 – FILIPPO MORIGI, tavolo in stile Rinascimento (*ante 1927*; immagine tratta dal catalogo *Mostra internazionale francescana cit.*, p. 255).

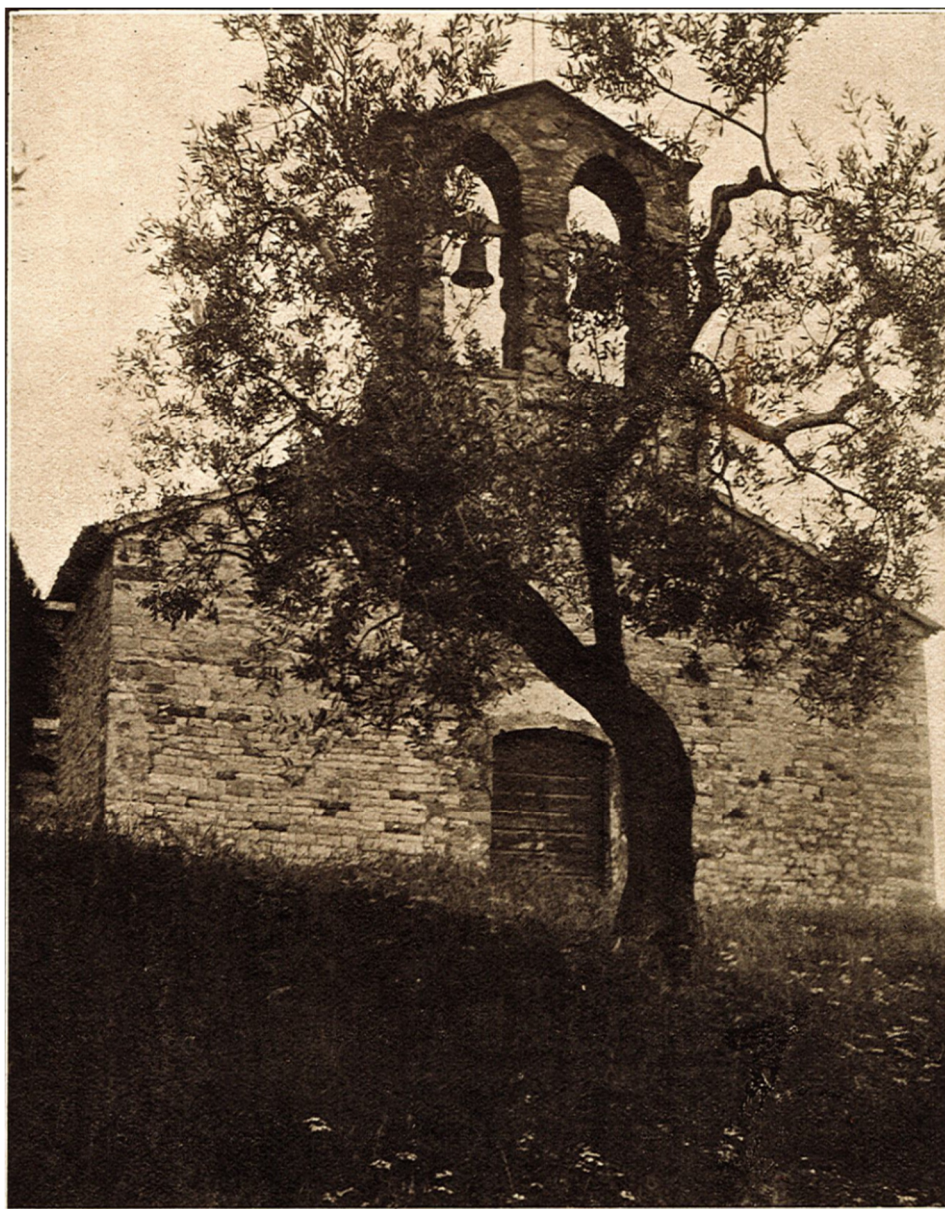


Fig. 5 – EMILIO SOMMARIVA, *Sull'isola del Trasimeno* (fotografia, 1926; immagine tratta dal catalogo *Mostra internazionale francescana* cit., p. 259).

ne dell'edito in questo settore, con alcuni dei titoli più interessanti di quegli anni.<sup>39</sup> A questa sezione afferiva anche la rassegna di fotografia in cui emergevano, in particolare, le fotografie dell'Umbria di Emilio Sommariva (Fig. 5), esposte nella saletta d'ingresso, parte della bellissima se-

---

<sup>39</sup> Sulla sezione del libro francescano moderno si vedano GENOVESI, *L'«età d'oro»* cit., pp. 40-41; CAPITELLI, *Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)* cit., pp. 158-160.

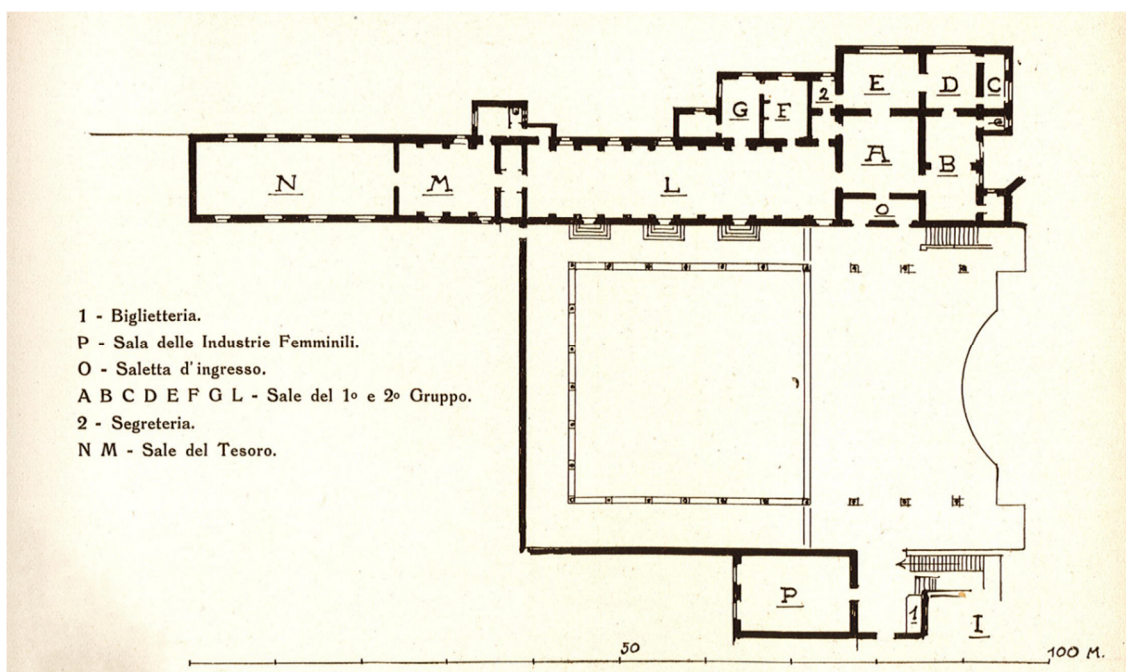


Fig. 6 – Pianta del percorso espositivo della mostra (immagine tratta dal catalogo *Mostra internazionale francescana* cit., p. 189).



Fig. 7 – Una sala di pittura alla Mostra internazionale francescana di Assisi (immagine tratta da «Arte cristiana», XV, 1927, p. 285).

rie eseguita in preparazione al volume *Le vie del Santo*, pubblicato dalle Edizioni arti grafiche Bergamo, con testi di Ettore Janni e illustrazioni di Giuseppe Mentessi.<sup>40</sup>

Alle opere dei primi due gruppi si aggiungeva una selezione di 158 pezzi provenienti dal Tesoro,<sup>41</sup> che venivano mostrati per la prima volta in questa occasione all'interno di un percorso espositivo che anticipava l'apertura del Museo del Tesoro, avvenuta nel 1930 con l'allestimento della collezione all'interno del salone papale del Sacro Convento.<sup>42</sup> Le opere in mostra furono collocate in alcune sale poste nel braccio settentrionale del Sacro Convento, al secondo livello del chiostro. Oltre al restauro del loggiato e della scala d'accesso, l'architetto Venanzi si era occupato della sistemazione dei locali adibiti all'esposizione, con un percorso abbastanza articolato che prevedeva l'alternanza di stanze più intime e spazi più ampi e monumentali (Fig. 6, qui alla p. 79).<sup>43</sup> Il *display* prevedeva che le opere fossero appese alle pareti bianche delle sale più piccole (Fig. 7, qui alla p. 79), mentre nel grande salone erano stati aggiunti pannelli di legno per aumentare la superficie espositiva, disponendo al centro la maggior parte dell'artigianato artistico.<sup>44</sup> Nonostante i chiari tentativi di proporre soluzioni museografiche curate, le cronache dell'epoca indicano che l'allestimento risultava a tratti confuso e affrettato, come nella sezione dedicata al Tesoro.<sup>45</sup>

#### *Il dibattito sull'arte francescana e la ricezione della mostra*

Nelle intenzioni della commissione esecutrice l'obiettivo della mostra era quello di chiudere l'anno francescano con il suggello dell'arte, confermando «l'importanza decisiva del sentimento francescano» nell'ambito della produzione artistica: «Come il francescanesimo ha riorfferto e riorffre continuamente la natura agli uomini, così riconduce anche l'arte al suo principio elementare, a

---

<sup>40</sup> *Mostra internazionale francescana* cit., p. 191. Per comprendere l'importanza di questo libro, basti pensare che nel settembre 1926 un capitolo fu pubblicato in anteprima su «Emporium»: E. JANNI, *La poverella d'Assisi*, «Emporium», LXIV, 1926, pp. 138-160.

<sup>41</sup> Le pagine del catalogo dedicate al Tesoro, accompagnate dall'introduzione di padre Bonaventura Marinangeli e da nove illustrazioni, sono certamente più complete e accurate rispetto a quelle destinate ai primi due gruppi, consentendo di censire con precisione tutti gli oggetti esposti: cfr. *Mostra internazionale francescana* cit., pp. 261-307.

<sup>42</sup> Sul Tesoro della basilica di S. Francesco si vedano B. FARNETANI, *Museo-Tesoro. La basilica di S. Francesco, Assisi*, Assisi, Casa editrice francescana, 1977; *Il Tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze, Casa editrice francescana - EDAM, 1980; S. NESSI, *La basilica di S. Francesco in Assisi e la sua documentazione storica*, Assisi, Casa editrice francescana, 1994, pp. 385-401; P. MAGRO, *Una raccolta museale a immagine del santuario francescano primario*, in *Assisi non più Assisi: il Tesoro della basilica di San Francesco*, a cura di G. Morello, Milano, Electa, 1999, pp. 19-24; P. MAGRO, *Basilica di San Francesco in Assisi. Museo del Tesoro, Collezione F. M. Perkins. Origine e sviluppo, itinerario artistico*, Assisi, Casa editrice francescana, 2002; S. NESSI, *Il Tesoro papale in Assisi*, in *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, a cura di V. Garibaldi e B. Toscano, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 61-69. Sulla collezione Federico Mason Perkins, oggi parte del Museo del Tesoro, si veda F. ZERI, *La Collezione Federico Mason Perkins (Sala Alitalia, Museo-Tesoro della basilica di S. Francesco)*, Torino, Allemandi, 1988.

<sup>43</sup> Cfr. VERGILIANA, *L'Esposizione d'arte francescana* cit., p. 4.

<sup>44</sup> *Ivi*.

<sup>45</sup> La rivista «Frate Francesco», riferendosi alla sezione dedicata al Tesoro, parla di «sale che risentono un po' la fretta dell'allestimento»: *La mostra francescana*, «Frate Francesco», IV, 1927, pp. 301-303: 303.

Dio».<sup>46</sup> L'arte "etica" nell'ideale francescano trasforma le opere in «offerta semplice e pura dell'anima al Rivelatore»,<sup>47</sup> quasi fossero doni votivi. Ed era proprio questo il *fil rouge* in grado di collegare tutte le opere e tutti gli oggetti esposti al Sacro Convento, dalle collezioni del Tesoro alle realizzazioni di artisti e artigiani contemporanei: si trattava di doni offerti a san Francesco nel luogo della sua sepoltura e, tramite lui, presentati a Dio. Il legame tra le opere contemporanee e il Tesoro fu rimarcato anche da Arnaldo Fortini, il quale, nel discorso pronunciato all'inaugurazione della mostra e riportato all'interno del catalogo, definisce i lavori in mostra «omaggi non meno significativi di quel tesoro che la devozione dei re e dei pontefici accumulò durante i secoli sulla tomba del Santo».<sup>48</sup>

Il principio etico francescano guidò la commissione soprattutto nella decisione di non selezionare gli artisti e di accettare chiunque chiedesse di partecipare. Gli organizzatori dichiararono infatti di desiderare

che gli artisti, noti ed ignoti, recassero il loro fiore d'omaggio, e lo deponessero, per la fuggevole brevità d'un'estate, qui, nella sede naturale della loro offerta. E col mostrare, fianco contro fianco, il grande e l'umile, l'artigiano della nostra terra e l'artista famoso delle lontane metropoli, noi pensiamo di avere, per i primi, ubbidito al più ideale precetto del Maestro.<sup>49</sup>

La mancanza di una qualunque operazione di selezione fu la grande debolezza della mostra, dove artisti di grande talento come Umberto Precipe (Fig. 8, qui alla p. 82), Onorato Calandri, il futurista Gerardo Dottori o Émile Bernard<sup>50</sup> (Fig. 9, qui alla p. 82) si trovarono a esporre i propri lavori accanto a quelli di esecutori del tutto improvvisati, pittori della domenica e artigiani dilettanti. Nell'assenza di una vera direzione artistica, opere così diverse per stile, tecnica e qualità non riuscivano a dialogare tra loro o a creare una vera narrazione, risultando legate solo dal loro statuto di dono a san Francesco. La mostra, dunque, falliva l'obiettivo di definire – o almeno illustrare – le caratteristiche dell'arte francescana, impossibile da cogliere in un'offerta così disomogenea se non attraverso i titoli dei lavori esposti.

---

<sup>46</sup> *Mostra internazionale francescana* cit., p. 12.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>48</sup> A. FORTINI, *Discorso inaugurale della mostra francescana*, in *Mostra internazionale francescana* cit., pp. 15-22: 21.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>50</sup> Émile Bernard è segnalato nel catalogo nella sala del libro (sala B) e di nuovo nell'elenco degli espositori: *ivi*, pp. 194 e 313. L'unica edizione dei *Fioretti* illustrata da Bernard fu pubblicata dall'editore Ambroise Vollard solo nel 1928. La commissione di Vollard è del 1918, ed è noto che le tavole dell'artista furono completate entro marzo 1927, quando avviò il lavoro per le illustrazioni dell'*Odissea*. È probabile che Bernard abbia mostrato ad Assisi le xilografie, che già erano state presentate l'anno prima alla Biennale di Venezia. Si vedano *Catalogo della XV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia, Ferrari, 1926, p. 199, n. 103; *Émile Bernard 1868-1941. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, a cura di D. Morane e L. Harscoët-Maire, Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2000, pp. 102-103; GENOVESI, *L'"età d'oro"* cit., pp. 40-41; FR. LEEMAN *et al.*, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelles & Mazenod - Wildenstein Institute, 2013, p. 476.



Fig. 8 – UMBERTO PRENCIPE, *Ave Maria umbra* (acquaforte, ca. 1910; immagine tratta dal catalogo *Mostra internazionale francescana* cit., p. 229).



Fig. 9 – ÉMILE BERNARD, *Les petites fleurs de saint François* (Paris, Vollard, 1928, frontespizio; immagine tratta dal sito gallica.bnf.fr della Bibliothèque nationale de France).

Fortini stesso, nel discorso inaugurale, riflette sulle peculiarità dell'arte francescana, scegliendo parole tanto risolte nel tono, quanto sfuggenti nel contenuto.<sup>51</sup>

La mostra che oggi inauguriamo vuole darvi un saggio dell'arte francescana moderna. Poiché in verità possiamo senza esitazioni affermare l'esistenza di un'arte francescana che ha caratteri tutti suoi particolari in armonia con i principi che animano l'idea francescana.

I «caratteri tutti suoi particolari» dell'arte francescana non vengono tuttavia messi in evidenza dal podestà che, al contrario, parla poco dopo delle «diverse scuole e delle diverse tendenze»<sup>52</sup> all'interno degli orientamenti espressivi ispirati a san Francesco. È possibile interpretare queste parole come segnale della confusione e dello smarrimento che lo spettatore doveva provare nel vedere esposte opere così diverse, indice non tanto di *varietas*, quanto di incoerenza della proposta culturale avanzata dagli organizzatori: i critici rispondevano alle questioni seguendo il metro estetico del tempo, mentre la mostra si basava su una dimensione di inclusione, che all'epoca non era ancora centrale nella riflessione sui contesti espositivi.

<sup>51</sup> FORTINI, *Discorso inaugurale* cit., p. 20.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 21.



Nonostante la presenza di alcuni nomi di rilievo, l'accostamento con numerosi artisti dilettanti ebbe come risultato un'attenzione scarsissima da parte della stampa specializzata; la mostra non riuscì a introdursi efficacemente nel dibattito sull'arte sacra contemporanea.<sup>53</sup> Le recensioni alla rassegna apparvero soprattutto su riviste e periodici francescani, che pure attaccarono più o meno velatamente le scelte della commissione guidata da Venanzi.

La rivista «Frate Francesco», direttamente legata all'organizzazione delle celebrazioni del centenario, forse la più indulgente, afferma che le opere di pittura «forse sono troppe», aggiungendo tuttavia che «non si potevano sbarrare le porte alle... oneste intenzioni» e riconoscendo, soprattutto, la mancanza di valore artistico di alcuni dipinti, non valutabili quindi secondo il metro della critica e da considerare piuttosto come «un lodevole tentativo per onorare il santo».<sup>54</sup> Molto positivo risulta, invece, il giudizio per la sala del libro, indicata come la più completa, ricca di volumi capaci di rappresentare il meglio dell'edito di quegli anni e definita «una grande sala, dove tutti gli esemplari, specialmente delle edizioni dei *Fioretti*, sono ammirevoli e di notevole interesse storico e artistico».<sup>55</sup>

Nella recensione alla mostra apparsa sull'«Avvenire d'Italia», Venanzio della Vergiliana, amico di Johannes Jørgensen, si complimenta con il comitato promotore per l'«idea lodevolissima», pur notando come non ci fosse stata «nessuna rivelazione in fatto di artisti».<sup>56</sup> I passaggi più significativi dell'articolo sono, tuttavia, quelli in cui il critico espone il proprio punto di vista sulla rappresentazione di san Francesco nell'arte contemporanea, chiaramente centrale nelle opere presentate alla mostra:<sup>57</sup>

nella figurazione del Santo, [l'arte moderna] ha portato la somma delle morbosità odierne, gli esaltamenti deliranti di sovraeccitazioni esotiche, dove il misticismo è confinato negli spasimi di ebbri *decadents* [sic]. Troppo è manifesta l'esaltazione, l'estasi concepita secondo il nostro tempo di estreme esasperazioni, onde per rappresentare una condizione sublime dello spirito umano si sono fatti volti emaciati, corpi smunti, diafanità di carni ed evanescenza di espressioni, là dove tutto l'essere è una grande fiamma di potentissima luce. Così che la verità del tempo e della personalità di Francesco è sommersa sotto un'ondata di morbosità, sotto una maschera scarna dagli occhi affossati, dagli zigomi sporgenti, dai muscoli manifesti che dà più spavento che attrazione.

Se molto simile appare l'opinione della rivista ufficiale del Sacro Convento «S. Francesco d'Assisi», dove il frate Alberto Grossi ricalca direttamente – e dichiaratamente – le considerazioni espresse da Venanzio della Vergiliana,<sup>58</sup> risulta più interessante riportare il commento alla mostra

---

<sup>53</sup> Sullo sviluppo del dibattito sull'arte sacra di quegli anni in Italia, si veda VIVARELLI, *Dibattito sull'arte sacra in Italia* cit., pp. 253-260.

<sup>54</sup> *La mostra francescana* cit., pp. 301-302.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>56</sup> VERGILIANA, *L'Esposizione d'arte francescana* cit., p. 4.

<sup>57</sup> *Ivi*.

<sup>58</sup> Cfr. A. GROSSI, *Mostra internazionale di arte francescana*, «S. Francesco d'Assisi», VII, 1927, pp. 126-128: 128. Alberto Grossi dedica oltre metà dell'articolo alla descrizione dell'inaugurazione, riportando alcuni brani del discorso inaugurale del podestà Arnaldo Fortini e lasciando alla fine il commento critico sulla mostra, basato appunto sul giudizio formulato da Venanzio della Vergiliana.

comparso sulle pagine di «Arte cristiana», uno dei più autorevoli periodici d'arte nel contesto ecclesiastico.<sup>59</sup> Il mensile, infatti, dedicò al centenario francescano un numero monografico nell'ottobre 1927, in cui comparve, all'interno della sezione «Cronaca», anche una breve recensione della mostra assisiata appena conclusa, giudicata piuttosto duramente:<sup>60</sup>

Che l'esposizione sia riuscita una gran cosa non lo possiamo dire. Troppi artisti furono assenti da questa manifestazione e forse temevano che le loro opere avessero ad urtare o scomparire di fronte ai capolavori che riempiono tutto il S. Tempio.

Sebbene la recensione non menzioni nello specifico nessuno degli artisti presenti, un altro articolo comparso nello stesso numero, firmato dal critico Giacomo Bettoli, riflette sulla produzione artistica incentrata sulla figura di san Francesco. Tra le pagine, si trovano pubblicate anche le immagini di alcune opere esposte alla mostra francescana, citate dal critico nella conclusione del testo.<sup>61</sup> Dalle parole di Bettoli emerge un senso di insoddisfazione e di delusione nei confronti dello sforzo generale degli artisti, con commenti mai del tutto positivi rispetto alle singole opere prese in esame.

In un quadro caratterizzato dalla difficoltà a trovare punti di riferimento precisi per formulare giudizi sulla produzione artistica a tema religioso,<sup>62</sup> il gusto e la preparazione dei singoli organizzatori delle mostre d'arte sacra risultavano determinanti per la buona riuscita delle esposizioni: osservando i commenti della stampa dell'epoca, sembra che alla mostra di Assisi sia mancato proprio un centro direttivo in grado di proporre una visione coerente dell'arte francescana. Se paragonata, per esempio, all'Esposizione internazionale d'arte sacra moderna di Padova,<sup>63</sup> tenutasi nel 1931 per il settimo centenario della morte di sant'Antonio, la rassegna di Assisi risulta meno in sintonia con il sentire "moderno", che a Padova invece riuscì a mostrarsi in tutta la sua dirompenza: nell'architettura

---

<sup>59</sup> Nel confronto tra artisti e gerarchie ecclesiastiche della prima metà del secolo XX, la rivista «Arte cristiana» emerge soprattutto grazie all'opera del cardinale Celso Costantini, figura di primo piano nel dibattito sull'arte sacra. Sostenendo l'importanza dell'arte cristiana nella liturgia e la necessità di ricucire i rapporti tra Chiesa e artisti, Costantini costituì nel 1912 la Società degli amici dell'arte cristiana e, l'anno successivo, avviò appunto il periodico «Arte cristiana», che nel 1921 passò nelle mani di Giovanni Polvara, a sua volta fondatore della Scuola "Beato Angelico" di Milano con l'obiettivo di formare maestranze specializzate nella produzione di manufatti artistici destinati all'uso liturgico. Si veda M. CAVENAGO, *Tra visione e progetto: origini e prime vicende della Scuola superiore d'arte cristiana "Beato Angelico" di Milano*, «Arte cristiana», CX, 2022, pp. 4-19.

<sup>60</sup> *La mostra francescana ad Assisi*, «Arte cristiana», XV, 1927, pp. 284-285: 284. La recensione è corredata da due immagini, raffiguranti rispettivamente una sala della mostra e una vetrina con alcuni pezzi del Tesoro: *ivi*, p. 285.

<sup>61</sup> Cfr. G. BETTOLI, *Omaggio a S. Francesco per la chiusura dell'anno francescano*, «Arte cristiana», XV, 1927, pp. 264-268: 268. Si tratta delle opere di Onorato Carlandi, Alberto Iraci, Atanasio Jaconi, Bruno Marsili da Osimo, Emilio Mazzoni Zarini, Luigi Prada, Dante Ricci, già individuate da GENOVESI, *Assisi 1926* cit., p. 143, nota 288.

<sup>62</sup> Si veda VIVARELLI, *Dibattito sull'arte sacra in Italia* cit., pp. 259-260.

<sup>63</sup> Sulla mostra padovana si vedano VIVARELLI, *Dibattito sull'arte sacra in Italia* cit., pp. 255-256, 259; M. B. GIA, *L'Esposizione internazionale d'arte sacra cristiana moderna di Padova nel 1931-32*, «Il Santo», LII, 2012, pp. 397-434; MANNINI, *Mostre italiane di arte sacra moderna* cit., pp. 115-117; A. P. LENA, *«Adatte al culto e del tutto moderne». Le arti decorative e industriali nella chiesa dell'ENAPI all'Esposizione d'arte sacra di Padova del 1931*, «Arte cristiana», CX, 2022, pp. 410-419.

tura razionalista lodata da Edoardo Persico, nell'apertura alle sperimentazioni della produzione artistica (con un'intera sala dedicata ai futuristi), nella proposta di arredi liturgici di altissima qualità e formalmente aggiornati, cui parteciparono progettisti quali Ernesto Puppò o Adalberto Libera, nelle accese discussioni sulle principali riviste dell'epoca.<sup>64</sup> Pur essendo di pochi anni precedente e nata nel medesimo contesto francescano, la mostra di Assisi appare significativamente più timida e incerta rispetto a quella di Padova.

Tuttavia, fermarsi a questo dato sarebbe falsante. Come abbiamo visto, la complessa macchina delle cerimonie del settimo centenario francescano ebbe ricadute politiche notevoli. La Mostra internazionale francescana era parte integrante dell'apparato predisposto per le celebrazioni, ponendosi come uno dei momenti più importanti al suo interno ed entrando in un sistema di valori simbolici che vedevano Stato e Chiesa aprirsi a un nuovo dialogo, ben visibile anche nella composizione della commissione esecutrice della mostra, costituita da politici, religiosi ed esponenti della cultura locale. A conclusione della rassegna, che coincideva con la chiusura dell'anno francescano, la restituzione del Sacro Convento a padre Alfonso Orlini, ministro generale dell'Ordine conventuale, da parte del ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, segnava il pieno ritorno dei Frati minori conventuali a S. Francesco,<sup>65</sup> esprimendo concretamente il mutato atteggiamento dello Stato nei confronti di una delle più significative forze spirituali della nazione.

La mostra rappresentò anche una tappa fondamentale nella definizione di un nuovo rapporto tra i frati e il loro patrimonio, dimostrando la possibilità di adottare pratiche secolari di cura e valorizzazione delle testimonianze del proprio passato. La presenza delle opere del Tesoro della Basilica all'interno del percorso espositivo segnò un momento di svolta nel processo di musealizzazione delle collezioni, riconoscendone l'alto valore culturale – oltre a quello devozionale – e operando quel passaggio simbolico da 'tesoro' a 'Museo del Tesoro', che trovò pieno compimento pochi anni dopo con l'apertura del museo vero e proprio, oggi ospitato negli stessi locali del Sacro Convento dove si tenne la Mostra internazionale francescana del 1927.

---

<sup>64</sup> Si vedano le recensioni all'Esposizione di Padova: B. BRUNELLI, *La mostra d'arte sacra a Padova*, «L'illustrazione italiana», LVIII, 1931, pp. 129-132; P. MARCONI, *L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'esposizione internazionale di arte sacra cristiana moderna a Padova*, «Architettura e arti decorative», X, 1931, 14, pp. 720-735; F. MARGOTTI, *La mostra internazionale d'arte sacra a Padova*, «Arte cristiana», XIX, 1931, pp. 226-246 [le immagini delle opere in mostra proseguono fino a p. 253]; U. NEBBIA, *La mostra internazionale d'arte sacra di Padova*, «Emporium», LXXIV, 1931, pp. 110-119; E. PERSICO, *Mostra d'arte sacra a Padova*, «La casa bella», IV, 1931, pp. 19-23; O. VERGANI, *La mostra d'arte sacra moderna*, «Corriere della sera», 6 giugno 1931, p. 3.

<sup>65</sup> TORCHIANI, *4 ottobre 1926* cit., pp. 96-97.