

«SAN FRANCISCO WILL SEE OLD MASTERS». LA FIERA DELLE VANITÀ DEL REGIME NEL 1939*

Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti

1. *I precedenti.* Il 27 agosto del 1938, in occasione del suo soggiorno al Lido di Venezia per assistere alle proiezioni della Mostra internazionale d'arte cinematografica, Ugo Ojetti, nel chiuso della sua stanza dell'Hotel Excelsior, rifletteva preoccupato sull'imminente emanazione delle leggi razziali. La proiezione dell'*Olympiade* di Leni Riefenstahl non lo aveva affatto entusiasmato, tant'è che «dopo un'ora, un'ora e mezza, tutti quei compassi di gambe e tutti quei negri che rappresentavano l'America e le facce agonizzanti dei corridori arrivati alla meta» lo avevano annoiato al punto da indurlo a uscire dalla sala¹. Fastidio maggiore era dovuto al fatto che in quei giorni non si parlasse che di ebrei:

Dai giornali vanno via i redattori e collaboratori ebrei. Libri scolastici scritti da ebrei, al macero. Da lunedì anche i libri di Zweig, di Werfel eccetera, via dalle librerie. E perché no Heine? Carlo Galli, messo a riposo, s'è stabilito qui. Era a colazione da noi stamane. Domandava: – Come farà San Marco se gli tolgono il mosaico? – Queste sono freddure; ma v'è gente arcistimabile che patisce [...] Caso per caso, come già si faceva, avremmo potuto purificare l'Italia dai cattivi ebrei, senza generalizzare così e senza scatenare questa caccia ai buoni posti in nome della religione e della razza².

L'accademico d'Italia era un eminente critico letterario e d'arte, animatore aristocratico delle più importanti iniziative culturali del regime. Da conservatore liberale aveva maturato un forte sentimento patriottico nel corso della prima guerra mondiale, aderendo intimamente al fascismo, e dai suoi appunti emerge il pensiero tipico della generazione precedente a quella mussoliniana al potere³. La discriminazione razziale, uno dei cardini dell'ideologia fascista,

* Il presente lavoro, frutto di una ricerca a quattro mani, è stato redatto da Cristiano Giometti per i primi due paragrafi e da Lorenzo Carletti per i restanti.

¹ Il film poi vinse la mostra di quell'anno (S. Sontag, *Fascinating Fascism*, in Id., *Under the Sign of Saturn*, New York, Vintage Books, 1980, pp. 73-105).

² U. Ojetti, *I Tacchini, 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 494-495.

³ Sta di fatto che, nei suoi scritti ufficiali, Ojetti si era avvicinato fin dal 1935 alle posizioni più intransigenti di Farinacci (U. Ojetti, *L'arte senza il vero*, in Id., *In Italia l'arte ha da es-*

aveva trovato formulazione definitiva nei provvedimenti legislativi antiebraici, emanati a partire dal settembre di quello stesso anno⁴, ed egli, pur non nascondendo un acceso razzismo, si rendeva conto che «il danno per la popolarità del Fascismo è stato ed è grande».

Nella sua villa di Firenze, in procinto di festeggiare l'ultimo giorno del 1938, Ojetti annotava con preoccupazione nei suoi taccuini l'approssimarsi dell'imbarco di un carico di particolare pregio:

Posdimani partono circa quaranta capolavori dell'arte italiana per la Mostra di San Francisco, mentre là anche i ministri ingiuriano gli stati «totalitari». Ho scritto a Galeazzo Ciano, ad Alfieri, a Bottai mettendoli in guardia contro il pericolo, là, d'un attentato o d'uno sfregio a un Raffaello o a un Leonardo. Non ho ottenuto niente. Ma la Germania ha rifiutato di mandare anche una medaglia⁵.

Fin dai tempi del primo conflitto mondiale Ojetti era attento ai problemi della tutela⁶. Dopo aver assistito all'incredibile successo dell'esposizione sulla pittura spagnola organizzata a Londra nel 1920, divenne un fervente sostenitore delle mostre d'arte a carattere nazionale. Sulla sua rivista «Dedalo», la acclamò come «atto di propaganda», sottolineando che c'erano stati «decine di migliaia di visitatori; articoli e discussioni all'infinito; l'attenzione di Londra, della Londra "che conta", rivolta alla Spagna»⁷. Sulla scorta dell'esempio anglosassone, ricordava ai «signori funzionari» che l'arte non era loro proprietà, ma «ornamento» e «gloria della nazione»⁸. E fu Londra, dieci anni dopo, a ospitare la prima esposizione sull'arte italiana. Il progetto, voluto dalla moglie dell'allora primo ministro, Lady Chamberlain, fu abbracciato strumentalmente da Mussolini in persona, desideroso di ribaltare la difficile stampa del governo italiano che ancora in quei lidi risentiva degli echi del delitto Matteotti⁹. Alla base di questa iniziativa c'era la promozione dell'italianità, paro-

sere italiana?, Milano, Mondadori, 1942, pp. 267-269). Per i commenti razzisti da lui espressi su Sironi si veda E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 228, 248.

⁴ M. Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2000; G. Fabre, *Mussolini razzista. Dal socialismo al fascismo: la formazione di un antisemitismo*, Milano, Garzanti, 2005; da ultimo C. Petacci, *Mussolini segreto. Diari 1932-1938*, a cura di M. Suttora, Milano, Rizzoli, 2009.

⁵ Ojetti, *I Taccuini*, cit., pp. 505-506.

⁶ M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.

⁷ U. Ojetti, *Commenti*, in «Dedalo», I, 1921, 3, p. 960.

⁸ «Si rivolgano all'arte antica. Hanno da scegliere almeno tra sette od otto secoli d'arte, e da Napoli a Venezia tra cento scuole e maniere» (U. Ojetti, *Commenti*, in «Dedalo», II, 1921, 1, p. 148).

⁹ R. Lamb, *Mussolini and the British*, Londra, Murray, 1997. Sulla mostra di Londra si veda il fondamentale saggio di F. Haskell, *Botticelli, Fascism and Burlington House – the «Italian exhibition» of 1930*, in Id., *The ephemeral museum. Old master paintings and the rise*

la che Mussolini utilizzò per costringere i prestatori riottosi a concedere le opere:

Questi capolavori sono ambasciatori che parlano la lingua universale dell'arte. Con questo linguaggio saranno capaci di promuovere la causa italiana dinanzi ai più ostinati calunniatori, agli scettici e agli indifferenti, e di ricordare che l'Italia fu sempre la prima a spianare la strada della civiltà e del progresso [...] La mostra alla Burlington House è un segno portentoso dell'eterna vitalità della razza italiana, che le ha reso possibile di esser sempre e dovunque all'avanguardia, lasciando agli altri solo la libertà di imitare¹⁰.

La rassegna *Italian Art 1200-1900* fu inaugurata il 1° gennaio del 1930 e chiuse i battenti l'8 marzo seguente. Vi furono esposte oltre 600 opere, più della metà provenienti da musei pubblici e collezioni private italiane, 150 circa dal Regno Unito, 30 dagli Stati Uniti, le altre dal resto d'Europa. Alla fine si contarono 540.000 visitatori, più di 150.000 copie del catalogo vendute ed entusiastici commenti da parte della stampa, ma il giudizio degli specialisti non fu affatto accondiscendente per la debolezza dell'impianto scientifico¹¹. Il risultato fu comunque eccezionale e tutti dissero che si trattò di un evento irripetibile. Tuttavia, cinque anni più tardi, molti di quei capolavori ebbero una nuova vetrina al Petit Palais di Parigi per «una esposizione, quale non si è mai veduta e non si vedrà mai più», come recitava il manifesto pubblicitario della mostra¹².

of the art exhibition, New Haven and London, Yale University Press, 2000 (trad. it. *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e le origini delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008, pp. 147-172). Per un inquadramento più generale sull'attività di propaganda culturale in Italia e all'estero negli anni Trenta si vedano B. Garzarelli, «Parleremo al mondo intero». *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

¹⁰ B. Mussolini, *Questi capolavori*, in «Corriere della sera», 3 gennaio 1930. A seguire le fasi organizzative della mostra fu incaricato Ettore Modigliani (1873-1947), direttore della Pinacoteca di Brera; benché non iscritto al partito, fu scelto per i suoi meriti nella salvaguardia dei monumenti italiani in guerra e per aver partecipato alla Conferenza di Parigi del 1929 per il recupero dei tesori trafugati dall'Austria. Modigliani scriveva: «Io sono d'avviso che in una mostra d'arte italiana a Londra noi dovremmo veramente "épater" gli inglesi, anche per mostrare che l'Italia – pur svaligiata e depredata per secoli – è ancora gran signora se apre i suoi forzieri» (Archivio Vecchio, Soprintendenza BAPSAE di Milano, fasc. 4/383 bis, citato in Haskell, *La nascita delle mostre*, cit., p. 152).

¹¹ Kenneth Clark, uno degli autori del catalogo, lo definì «di gran lunga il peggiore che sia mai stato stampato per una grande mostra» e si pentì di aver esordito con «un'infame esposizione» di propaganda fascista (K. Clark, *Another part of the wood: a selfportrait*, London, Murray, 1974, pp. 177-186).

¹² E. Braun, *Leonardo's smile*, in C. Lazzaro, R.J. Crum, eds., *Donatello among the blackshirts: history and modernity in the visual culture of fascist Italy*, Ithaca, Cornell University Press,

Un simile risultato si poté ottenere soltanto grazie ai reciproci interessi di *Realpolitik*: da un lato il governo francese intendeva spostare l'Italia dall'abbraccio mortale con la Germania, dall'altro il regime voleva approfittare per garantirsi la desistenza della Francia in previsione dell'invasione dell'Etiopia. Il 7 gennaio 1935 il ministro degli Esteri francese Laval e Mussolini raggiunsero un'intesa accolta con clamore dalla stampa di destra, che parlò di «unione latina», ricordando la «comune origine etnica, religiosa, militare e culturale del grandioso impero romano»¹³. In meno di sei mesi furono assicurati prestiti dall'Europa, dagli Stati Uniti e persino dall'Unione Sovietica; né la Gran Bretagna – che non vedeva di buon occhio l'avanzata imperialistica italiana – né la Germania parteciparono alla mostra. Mussolini delegò il progetto al genero Galeazzo Ciano, sottosegretario per la Stampa e la propaganda, mentre le operazioni curatoriali furono affidate a Ojetti. L'appropriazione del Rinascimento come massima espressione dell'italianità fu invocata da Ciano nel suo discorso d'inaugurazione, incentrato sulla celebrazione dell'umanesimo in antitesi allo spirito germanico¹⁴. Il «Duce della latinità», secondo una definizione di Ojetti, fu momentaneamente riabilitato dalla stampa francese come *leader* di una democrazia autoritaria¹⁵.

Nell'intento di ricreare un museo ideale a partire dalla sezione dei primitivi, si riproposero a Parigi alcuni dei capolavori già presentati a Londra, ma il numero complessivo delle opere fu di gran lunga maggiore: 490 dipinti – più di 300 provenienti dall'Italia –, 110 sculture, 240 disegni e 600 oggetti vari. L'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* fu inaugurata il 16 maggio 1935 e nei circa due mesi di apertura fu sancito il «record per i musei francesi», superando la mostra i 650.000 visitatori¹⁶. Anche in questa circostanza non mancarono le voci fuori dal coro, a sottolineare lo scarso spessore scientifico dell'iniziativa¹⁷. Le recensioni negative si concentrarono soprattutto sulla sezione

2005, pp. 173-86, segnatamente p. 174. Per la macchina della propaganda messa in moto a Parigi si rimanda a Garzarelli, «*Parleremo al mondo intero*», cit., pp. 113-125. Più in generale, sulle mostre d'arte come forma di indottrinamento politico si veda T. Bennet, *The exhibitionary complex*, in N.B. Dirks, J. Elej, S.B. Ortner, eds., *Culture/Power/History: a reader in contemporary social theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 123-154.

¹³ E. Serretta, *Feconda fraternità latina: il trionfale successo delle mostre d'arte a Parigi*, in «L'Ambrosiano», 17 maggio 1935, citato in Braun, *Leonardo's smile*, cit., p. 181.

¹⁴ Per una dettagliata rassegna stampa si veda Braun, *Leonardo's smile*, cit., p. 274.

¹⁵ U. Ojetti, *L'esposizione d'arte italiana s'inaugura domani a Parigi. Fervide manifestazioni della vigilia*, in «Il Popolo d'Italia», 15 maggio 1935. Ojetti celebra il poeta Mussolini, capace di questa grande iniziativa politico-culturale: egli aveva lavorato per l'arte, «modellando un'idea politica in una esperienza trascendentale della faccia eterna dell'Italia» (Id., *La mostra al Petit Palais*, in «Corriere della sera», 16 maggio 1935).

¹⁶ Braun, *Leonardo's Smile*, cit., p. 173.

¹⁷ Oltralpe si levarono numerose critiche contro «l'arma della bellezza botticellesca» che stava conquistando i francesi. Nelle pubblicistica italiana, invece, l'unica stroncatura della

d'arte contemporanea, organizzata parallelamente al Jeu de Paume da Antonio Maraini, segretario della Biennale¹⁸. Il risorgimento delle arti sotto il fascismo era rappresentato da 400 opere – da Canova a Carena –, che delusero profondamente la critica francese, poiché evidenziavano lo scarto tra il Rinascimento e la pretesa rinascita mussoliniana.

2. *La Ggie e la propaganda culturale in America*. Questi i precedenti. Nel 1938, dal suo dorato esilio fiorentino, Ogetti guardava con un certo distacco ai preparativi della rassegna di San Francisco, proprio lui che era stato uno dei protagonisti delle manifestazioni di Londra e Parigi. Nei suoi appunti egli non fa cenno alle principali novità della mostra americana: innanzitutto non si sarebbe svolta in luoghi deputati alla cultura, bensì all'interno di una fiera commerciale, la Golden Gate International Exhibition (Ggie). Altrettanto significativo il numero esiguo di capolavori che stavano per affrontare la traversata oceanica: non più le centinaia di opere spedite nelle due capitali europee, ma solo 6 sculture e 21 dipinti, ciascuno dei quali imprescindibile per la storia dell'arte. Mentre la compagine medievale era assai ridotta e composta solo da tavole di collezioni americane, la parte del leone veniva riservata ai maestri rinascimentali. Rilevante la rappresentanza di artisti del Sei e Settecento, la cui riscoperta era stata sancita ufficialmente da una grande mostra fiorentina del 1922¹⁹. Seguendo la scansione del catalogo, si incontrano i seguenti nomi: Beato Angelico (*Imposizione del nome a San Giovanni*, Firenze, San Marco), Giovanni Bellini (*Madonna con Bambino e Santi Giovanni e Caterina*, Venezia, Accademia), Botticelli* (*Nascita di Venere*, Firenze, Uffizi), Bronzino (*Ritratto di donna*, Torino, Galleria Sabauda), Caravaggio (*Fanciullo morso dal ramarro*, coll. Roberto Longhi), Cavallino (*Santa Cecilia*, Napoli, Capodimonte), Correggio (*Madonna col Bambino*, Modena, Galleria Estense), Orazio Gentileschi (*Madonna col Bambino*, coll. Alessandro Contini Bonacossi), Guercino (*Bagno di Diana*, Bergamo, Accademia Carrara), Alessandro Longhi (*Ritratto di*

mostra parigina comparve sulla rivista «L'Arte» diretta da Adolfo Venturi, nella sezione *Musei, monumenti, esposizioni, vendite*, curata da Anna Maria Brizio (*L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, in «L'Arte», XXXVIII, 1935, IV, p. 337).

¹⁸ A. Maraini (1886-1963), scultore, dal 1927 al 1942 fu segretario della Biennale di Venezia e deputato dal 1934 al 1939 (G. Tomasella, *La Biennale. Le mostre all'estero*, in «ON. OttoNovecento», 1996, 1, pp. 48-53; M. Grasso, *Maraini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2007, pp. 384-388).

¹⁹ *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento: catalogo*, Firenze-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1922. L'esposizione, curata da Ogetti e allestita a Palazzo Pitti, vedeva il giovane Longhi nel comitato della sezione romana; per un suo ricordo si veda R. Longhi, *Editoriale mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in Id., *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII), pp. 59-74, segnatamente p. 62.

Giulio Contarini, Rovigo, Galleria dell'Accademia dei Concordi), Lotto* (*Ritratto di giovane uomo*, Milano, Castello Sforzesco), Bernardino Luini (*Corpo di Santa Caterina trasportato nel Sinai*, Milano, Brera), Mantegna* (*San Giorgio*, Venezia, Accademia), Masaccio* (*Crocifissione*, Napoli, Capodimonte), Palma il Vecchio (*Madonna col Bambino e tre santi*, Venezia, Accademia), Parmigianino* (*Ritratto di donna*, Napoli, Capodimonte), Raffaello (*Madonna della seggiola*, Firenze, Pitti), Sebastiano del Piombo (*Fornarina*, Firenze, Uffizi), G.B. Tiepolo (*Concilio dei cavalieri di Malta*, Udine, Museo municipale), Tintoretto (*Sant'Agostino guarisce gli appestati*, Vicenza, Museo municipale), Tiziano (*Paolo III*, Napoli, Capodimonte), Bernini (*Costanza Bonarelli*, Firenze, Bargello), Donatello (*Antonio da Narni*, Firenze, Bargello), Laurana (*Eleonora d'Aragona*, Palermo, Museo nazionale), Michelangelo (*Tondo Pitti*, Firenze, Bargello), Antonio Pollaiuolo* (*Ercole e Anteo*, Firenze, Bargello) e Verrocchio* (*David*, Firenze, Bargello)²⁰.

Queste 27 opere in partenza dall'Italia – otto delle quali presentate per la prima volta sullo scenario internazionale (Caravaggio, Correggio, Gentileschi, Guercino, Longhi, Tintoretto, Laurana) – sarebbero state affiancate da altre 23 provenienti da collezioni e musei americani²¹. Come già a Parigi, infine, anche a San Francisco si era organizzata una sezione distaccata di arte contemporanea: circa 50 tele, 6 sculture e decine di disegni e stampe, cui Ogetti non fa neppure cenno²². Per entrambe le sezioni, Roberto Longhi contribuì con 4

²⁰ Nel catalogo (*Masterworks of five centuries*, San Francisco, Golden Gate International Exhibition, 1939) i capolavori sono elencati in ordine alfabetico e la pittura precede la scultura. Le 7 opere segnalate con asterisco parteciparono a tutte e tre le grandi esposizioni internazionali (Londra, Parigi, San Francisco).

²¹ *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto (coll. Hearst), *Ritratto di giovane uomo* di Antonello da Messina (coll. Johnson), *Ritratto di giovane uomo* di Bartolomeo Veneto (coll. Parmelee), *Madonna col Bambino* di Cima da Conegliano (Detroit Institut of Arts), *Diana e Cupido dormienti* di Crespi (coll. Kress), *Pietà* di Crivelli (coll. Johnson), *Madonna dell'umiltà* di Giovanni di Paolo (Boston Museum of Fine Arts), *Salita al Golgota* di Giovanni di Paolo (coll. Johnson), *Cristo e la samaritana* di Guercino (Detroit Institut of Arts), *Madonna in trono* di Pietro Lorenzetti (coll. Johnson), *Ritratto di Gian Federico Madruzzo* di Moroni (coll. Timken), *Madonna col Bambino e Santi Giovanni Battista e Girolamo* di Pesellino (coll. Johnson), *Il mendicante* di Piazzetta (Chicago Art Institut), *La scoperta del miele* di Piero di Cosimo (Worcester Art Museum), *Sacra Famiglia* di Pontormo (coll. Kress), *Ascesa al Calvario* di Sassetta (coll. Johnson), *Testa di giovane* di Luca Signorelli (coll. Johnson), *Timothea e il comandante Tracio* di G.B. Tiepolo (coll. Kress), *Adoratori dell'agnello d'oro* di Tintoretto (coll. Kress), *Adorazione dei pastori* di Cosmè Tura (Fogg Art Museum), *San Giovanni Battista e San Pietro* di Cosmè Tura (coll. Johnson), *Battesimo di Cristo* di Veronese (coll. Kress), *Annunciazione* di Andrea della Robbia (coll. privata).

²² Sulla sezione contemporanea del padiglione italiano della Ggie si veda S. Cortesini, «One day we must meet». *La politica artistica italiana e l'uso dell'arte contemporanea come propaganda dell'Italia fascista negli Stati Uniti tra 1935 e 1940*, tesi di dottorato, Roma, Università La Sapienza, 2003, segnatamente pp. 130-150; A. Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939: una mostra dimenticata*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 2005, 24, pp. 83-94.

prestiti di peso dalla sua collezione, vale a dire, oltre al Caravaggio, *Chiara-valle* di Carlo Carrà, *Natura morta con drappo giallo* e *Natura morta con oggetti in viola* di Giorgio Morandi²³. Una presenza incisiva quella del grande storico dell'arte che, pur rimanendo sempre in ombra, determinò il taglio critico di buona parte dell'impresa californiana. Basti pensare alle scelte del *Bagno di Diana* di Guercino, studiato in *Officina Ferrarese*, e del *Ritratto di donna* di Bronzino, che egli aveva da poco restituito all'artista toscano dopo anni di autorevole attribuzione al Pontormo²⁴.

Nonostante l'apparente esiguità del *corpus* di opere d'arte antica, la preparazione dell'iniziativa fu alquanto laboriosa. Aveva preso le mosse un anno e mezzo prima: l'11 ottobre 1937 Galeazzo Ciano, nominato nel frattempo ministro degli Affari esteri, scriveva a Dino Alfieri, capo del dicastero della Cultura popolare, per raccomandargli Walter Heil, direttore del museo de Young e commissario dell'Esposizione di San Francisco²⁵. Questi si trovava in Europa per «interessare i vari governi a concedere l'imprestito di un ristretto numero di capolavori dell'arte classica, e di opere particolarmente rappresentative di artisti contemporanei». Il governo italiano non aveva ancora sciolto la riserva di partecipare alla fiera commerciale, ma l'esposizione d'arte poteva essere una ghiotta opportunità, tanto più – precisava Ciano – che «spese di trasposto, imballaggio, assicurazione, dovrebbero [...] gravare sugli Americani»²⁶. Qualche giorno dopo, Alfieri informò il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai, caldeggiando l'iniziativa²⁷. La risposta di Bottai non fu immediata: dopo circa un mese si dichiarò favorevole ai prestiti, condizionandoli tuttavia «a precisi impegni del Governo Americano relativamente alla concessione [...] di opere d'arte italiane dei Musei d'America alla Grande

²³ Nel 1937 Longhi pubblicava il celebre catalogo su Carrà e stringeva amicizia con Morandi (M.C. Bandera, *Longhi e gli amici pittori*, in M. Gregori, G. Romano, a cura di, *La Collezione di Roberto Longhi: dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra, Alba, 14 ottobre 2007-10 febbraio 2008, Savigliano, L'Artistica editrice, 2007, pp. 39-58; per la *Natura morta con drappo giallo* di Morandi si vedano nello stesso volume le pp. 190-191).

²⁴ R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, pp. 154-155; Id., *Un «San Tomaso» del Velasquez e le congiunture italo-spagnole, tra il Cinque e il Seicento*, in «Vita artistica», II, 1927, pp. 4-12.

²⁵ In realtà, qualche giorno prima, il 27 settembre, l'ambasciatore americano a Roma E.L. Reed aveva introdotto Walter Heil al direttore generale degli Affari transoceanici del ministero degli Affari esteri (Ministero degli Affari esteri, Archivio storico diplomatico, *Affari politici, 1931-1945, Stati Uniti, Mostre ed esposizioni*, b. 37, cit. in Cortesini, «One day we must meet», cit., p. 130).

²⁶ ACS, *Ministero della Cultura popolare, Direzione generale servizi della propaganda* (d'ora innanzi *Minculpop*), b. 228, lettera di Ciano ad Alfieri, 11 ottobre 1937.

²⁷ Ivi, lettera di Alfieri a Bottai, 18 ottobre 1937, citata in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 83.

Mostra d'Arte del 1941»²⁸. Il ministro faceva riferimento a una manifestazione allora prevista con un anno di anticipo rispetto all'Esposizione universale (E42), che doveva celebrare il primo ventennio dell'era fascista²⁹.

Mentre Alfieri si affrettava a comunicare l'assenso di massima del ministro dell'Educazione nazionale all'ambasciatore a Washington³⁰, Bottai contattava direttamente Walter Heil per dettargli le condizioni dell'accordo: nel ribadire la fattiva collaborazione delle collezioni pubbliche e private americane per la E42, richiedeva che i capolavori italiani avessero lo spazio più importante all'interno della mostra di San Francisco³¹. Tali contatti preliminari bastarono ad avviare la progettazione del padiglione all'interno della Golden Gate Exhibition³².

Tuttavia l'indecisione regnava ancora sovrana, anche perché la fiera sulla costa del Pacifico coincideva quasi con l'Esposizione universale di New York, prevista inizialmente dal 30 aprile al 30 ottobre di quell'anno. Inoltre, la Ggie non era organizzata da enti statali, ma da privati che intendevano promuovere gli scambi commerciali verso Oriente; per questa ragione il Bureau International des Expositions – organismo della Società delle nazioni fondato nel 1928 – aveva espresso parere negativo, invitando gli Stati a non partecipare. L'Italia, insieme a tre sole nazioni europee (Francia, Belgio e Olanda), rimaneva dell'avviso contrario³³. Alla riunione per il coordinamento delle manifestazioni all'Esposizione universale di New York, Bottai delegò Giulio Carlo Argan, giovane funzionario della Divisione antichità e belle arti, che stilò una lunga relazione in cui espose i motivi favorevoli e contrari alle due iniziative americane³⁴. In realtà gli argomenti erano tutti per la mostra di San Francisco, quasi che lo storico dell'arte dovesse giustificare una decisione già assunta dal ministro:

²⁸ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 13 novembre 1937.

²⁹ T. Gregory, a cura di, *E42: utopia e scenario del regime*, Catalogo della mostra, Roma, 10 aprile-10 maggio 1987, Venezia, Marsilio, 1987.

³⁰ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Alfieri all'ambasciatore italiano a Washington, 19 novembre 1937. Lo stesso giorno Alfieri sollecitava l'on. Pavolini, presidente della Confederazione professionisti e artisti, affinché si attivasse per la partecipazione alla fiera (*ibidem*).

³¹ Ivi, lettera di Bottai a Heil, 5 dicembre 1937.

³² In un rapporto del console Rainaldi a San Francisco, datato 13 dicembre 1937, si ricorda che l'architetto Canali stava per presentare alcuni progetti per l'allestimento del padiglione commerciale, per il quale si prevedeva una spesa di 50.000 dollari. Nel frattempo si sollecitava l'invio dell'elenco delle opere d'arte, «30 capolavori» che avrebbero trovato collocazione nel Padiglione Internazionale di Belle Arti. Allora si pensava inoltre di allestire una mostra fotografica di opere e monumenti italiani, curata dallo scultore Ettore Cadorin (ACS, *Minculpop*, b. 228).

³³ ACS, *Minculpop*, b. 228, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 83.

³⁴ Sull'esperienza di Argan nei ranghi dell'amministrazione pubblica, si veda G.C. Argan, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-*

Ritengo dunque estremamente difficile, e forse impossibile, raccogliere per il 1939 un complesso tale di opere qualitativamente alte da poterne formare due mostre contemporanee e di carattere altamente rappresentativo, pur senza tener conto delle maggiori difficoltà derivanti dal fatto che quelle due Mostre abbiano luogo nello stesso paese e perciò debbano concordare così nel carattere che nel livello di qualità; d'altra parte, nell'accettare l'invito degli organizzatori della mostra di S. Francisco, limitando anzi il numero delle opere moderne richieste, l'E.V. ebbe presente la dichiarazione esplicita del dott. Heil che a New York, nel 1939, non vi sarebbero state mostre d'arte³⁵.

Pare invece che il governo avesse programmato per New York ben due esposizioni di maestri moderni e contemporanei, entrambe curate da Cipriano Efisio Oppo, e una terza sul libro antico³⁶. Ma Argan, memore della mostra parigina al Jeu de Paume, «quantitativamente e qualitativamente limitata», era propenso a sacrificare anche la sezione contemporanea e a concentrare gli sforzi sulla Golden Gate:

Inoltre, mentre a S. Francisco l'Italia partecipa per invito e completamente a spese degli organizzatori americani, a New York parteciperebbe di propria iniziativa e a proprie spese. Se infine, come si spera tali mostre dovranno avere qualche riflesso commerciale, ritengo che, da questo punto di vista, possa prevedersi un maggior successo a S. Francisco che non a New York, ormai sotto l'influenza del mercato artistico straniero e soprattutto della intensissima propaganda ivi svolta a favore dell'impressionismo e del post impressionismo francese. È pertanto mio subordinato avviso che, indipendentemente da considerazioni di carattere politico e limitatamente a considerazioni di ordine tecnico, tra le due progettate manifestazioni artistiche sia se mai da preferirsi quella di S. Francisco; e che a New York sia il caso invece di concentrare ogni sforzo in manifestazioni d'altro genere³⁷.

Nel corso di una successiva riunione, Argan viene informato che, «per ordine superiore, la partecipazione ufficiale italiana all'Esposizione di New York dovrà avere la precedenza»; chiede quindi che si faccia ogni sforzo per «li-

1942), a cura di C. Gamba, Milano, Marinotti, 2009; V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze, Nardini, 2009, con bibliografia precedente. Per una voce fuori dal coro sulla militanza di Argan a fianco di Bottai, si rimanda a F. Zeri, *I caporali dell'arte*, in «La Stampa», 6 febbraio 1983, ripubblicato in Id., *L'inchiostro variopinto*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 59-62.

³⁵ ACS, *Ministero Pubblica istruzione AA.BB.AA. – Divisione III, Affari generali, Mostre d'arte antica all'Estero A-B*, b. 122, relazione di Argan a Bottai, 28 dicembre 1937.

³⁶ C.E. Oppo (1890-1962), pittore e deputato, direttore della Mostra della rivoluzione fascista (1932), partecipò all'esposizione al Jeu de Paume (1935), organizzò la Quadriennale di Roma (1938) e fu vicepresidente della E42 (F.R. Morelli, a cura di, *Cipriano Efisio Oppo: un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma, De Luca, 2000).

³⁷ Relazione di Argan a Bottai, 28 dicembre 1937, cit.

mitare al minimo le possibili interferenze tra le due manifestazioni», specialmente per l'arte contemporanea³⁸.

Nel marzo del 1938, dopo sei mesi di peregrinazioni per i musei europei, Walter Heil, commissario artistico della Ggie, annuncia al «San Francisco Chronicle» di aver ottenuto un primo consenso al prestito di molti capolavori dai maggiori musei europei. Tra questi annovera Rembrandt, Franz Hals, Turner, Reynolds, Constable, Hogarth, Raffaello, Botticelli e Bellini³⁹. Heil ricorda le difficoltà della sua impresa: mentre può far leva sulle ottimali condizioni climatiche di San Francisco, deve spendersi non poco per vincere le diffidenze dei suoi colleghi sull'effettiva sicurezza delle opere in caso di sisma. Nel frattempo il governo francese e poi quello britannico confermano la partecipazione all'Esposizione universale di New York ma non alla fiera di San Francisco⁴⁰. Al contrario, per ribadire l'opportunità della presenza italiana sul Pacifico, l'ambasciatore a Washington, tramite il suo consigliere commerciale, scrive un dettagliato rapporto al ministro degli Scambi e valute, Felice Guarnieri:

[...] pur dovendo confermare che si tratta di esposizione di importanza generale piuttosto mediocre, debbo dire, alla stregua di quanto ho veduto sul posto, che essa acquista valore dal fatto che è stato concentrato lo sforzo su uno scacchiere mondiale ben caratterizzato, dando luogo ad una manifestazione dei paesi rivieraschi dell'Oceano Pacifico ed Indiano, che è l'unica del genere a tutt'oggi verificatasi [...] Per quanto concerne l'Italia, si può dire da un punto di vista generale, che la manifestazione ci offre un'occasione molto adatta, forse unica per carattere, tempo e luogo, ad affermare il nostro impero coloniale ed a ricordare, cosa finora poco sentita, la nostra presenza sull'Oceano Indiano.

Quasi beffardo il richiamo al carattere interrazziale della manifestazione, sottolineato nella stessa lettera:

³⁸ ACS, *Ministero Pubblica istruzione AA.BB.AA. – Divisione III, 1934-1940*, relazione di Argan a Bottai, 9 gennaio 1938, cit. in N. Di Santo, *Giulio Carlo Argan: appunti inediti sull'esperienza americana del 1939*, in «Kermes», VI, 1993, 18, pp. 59-62.

³⁹ «The prize of the collection would be Rembrandt's famous "Prodigal Son", valued at \$ 4,000,000 and now the property of the Soviet government» (*Expo envoy returns. S.F. will see old masters*, in «San Francisco Chronicle», 14 marzo 1938).

⁴⁰ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettere dell'ambasciatore italiano a Parigi e dell'ambasciatore italiano a Londra alla Direzione generale della propaganda, 7 e 18 marzo 1938. Qualche giorno dopo, il «San Francisco Chronicle» elenca le nazioni che a quel momento avevano assicurato la partecipazione: oltre all'Italia, sono ricordate Cecoslovacchia, Norvegia, ma anche Giappone e Cina, nonostante la guerra scoppiata tra i due Stati il 9 luglio 1937 (*All the world will gather at fair*, in «San Francisco Chronicle», 21 marzo 1938). La Cina poi non partecipò, come risulta dal *depliant* ufficiale delle Ggie, mentre tra i paesi europei compariranno Francia, Irlanda, Italia e Norvegia, ma non la Germania.

La rassegna di San Francisco dell'anno venturo, piuttosto quindi che essere nuova prova della potenza bianca sul Pacifico, imposterà invece il problema della collaborazione tendenzialmente su un piede di varietà, di tutte le razze esistenti sui mari sopraindicati⁴¹.

Le evidenti implicazioni di natura commerciale erano subordinate a questioni di politica internazionale. L'impegno profuso in prima persona dal ministro degli Esteri Ciano era volto principalmente a favorire un clima di distensione con gli Stati Uniti, nel momento in cui il rafforzamento dell'asse Roma-Berlino rischiava di isolare eccessivamente il governo italiano. Sfruttando la grande tradizione culturale del Rinascimento, il regime intendeva mostrare le radici profonde di quella civiltà di cui il fascismo si considerava naturale prosecuzione e, come per Londra e Parigi, San Francisco era un'occasione per presentare la dittatura del Duce come una generosa democrazia autoritaria⁴². Con queste finalità, Ciano faceva pressione sui suoi colleghi ministri dell'Educazione nazionale e della Cultura popolare affinché assecondassero tutte le richieste di prestito che nel mentre giungevano da altre istituzioni museali americane⁴³. Dal canto suo Bottai aveva come obiettivo prioritario la realizzazione a Roma della grandiosa mostra di opere d'arte italiane provenienti dai musei di tutto il mondo. Appare quindi cauto nel rifiutare l'invito, giunto tramite Ciano, di organizzare al Boston Museum of Fine Arts un'esposizione con 50 capolavori⁴⁴.

Un mese dopo circa, Heil fa presente che sta lavorando per soddisfare le richieste di Bottai: ha già contattato proprio il direttore del museo di Boston e quello del Metropolitan e, «sulla base del catalogo *Italian Masterpieces* di Lionello Venturi» – noto antifascista in esilio –, ha stilato un elenco di opere presenti in collezioni pubbliche e private americane, facilmente ottenibili in pre-

⁴¹ ACS, *Minculpop*, b. 228, rapporto di E. Ballerini, consigliere commerciale dell'ambasciatore italiano a Washington, a Guarnieri, 19 marzo 1938.

⁴² Sulle relazioni internazionali tra America e Italia durante il ventennio si rimanda a J.P. Diggins, *Mussolini and fascism. The view from America*, Princeton, Princeton University Press, 1972 (trad. it. *L'America Mussolini e il fascismo*, Bari, Laterza, 1972).

⁴³ Argan nel 1940 ricorda le «richieste pressanti» di Boston, Philadelphia, Washington, Indianapolis e Detroit per avere gli stessi capolavori esposti a San Francisco (G.C. Argan, C. Brandi, *Le Mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, in «Le Arti», II, 1940, IV, pp. 270-274, segnatamente p. 270).

⁴⁴ «Caro Ciano, la proposta del dott. Hedgell è degna della più benevola e cordiale attenzione. Ma tu conosci gli impegni dell'Italia per le mostre di New York e di S. Francisco: inviare a Boston una cinquantina di dipinti del Quattrocento – e delle migliori [sic] – se devono reggere al confronto con le fornitissime collezioni locali – significherebbe sguarnire in modo gravissimo i nostri musei» (ACS, *Ministero Pubblica istruzione*, AA.BB.AA. – *Divisione III*, b. 122, lettera di Bottai a Ciano, 23 marzo 1938). Medesimo testo fu inviato il 4 maggio successivo a Dino Alfieri (*ibidem*).

stato⁴⁵. A questo proposito, ricorda i suoi buoni rapporti con il collezionista Kress di New York, che già aveva promesso 10 dipinti per la Ggie e che avrebbe di buon grado accolto l'invito del governo italiano. Venendo poi alle sue urgenze, Heil presenta una prima lista di capolavori antichi da esporre in una speciale sezione della fiera californiana, 20 di questi già negli Stati Uniti, i restanti in Italia. Gli artisti preferiti erano in origine 18 pittori e 4 scultori, che nella quasi totalità coincidono con gli *Old masters* effettivamente esposti. Rispetto ai *desiderata*, le assenze eccellenti saranno quattro: Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Vittore Carpaccio e Francesco del Cossa⁴⁶. Comparirà invece Tiziano, di cui Heil dichiarava di poter fare a meno «non essendo [i suoi quadri] rarissimi in America». Imprescindibile era ritenuta al contrario la *Nascita di Venere*, destinata «a stimolare l'immaginazione del pubblico americano in modo più completo e rivelar loro il vero genio dell'arte italiana»; d'altronde non si potevano opporre resistenze, dal momento che il dipinto di Botticelli era già stato esposto sia a Londra che a Parigi⁴⁷. Più blando l'interesse per gli artisti contemporanei, di cui si chiedevano «dai trenta ai quaranta e forse anche più capolavori di media grandezza», poiché si rischiava di riproporre un tema già affrontato nelle recenti mostre di Detroit e delle città nordamericane sul Pacifico del 1935⁴⁸. Heil auspicava infine che la carica di selezionatore e delegato del governo italiano per la Golden Gate fosse assegnata a Ogetti, con il quale aveva avuto un cordiale incontro a Firenze: approssimandosi l'inaugurazione dell'esposizione, era necessario sapere se si poteva contare ancora sulla collaborazione dell'anziano accademico, che già aveva fornito preziosi suggerimenti per la scelta delle opere⁴⁹.

⁴⁵ Heil si riferisce all'edizione americana di *Pitture italiane in America* (Milano, 1931): L. Venturi, *Italian paintings in America*, New York, E. Weyhe, 1933.

⁴⁶ «Elenco degli artisti preferiti dalla "Golden Gate Exposition 1939" – 1. fra Angelico; 2. Filippo Lippi; 3. Ghirlandaio; 4. Botticelli (la *Nascita di Venere*, Uffizi); 5. Bellini; 6. Mantegna; 7. Carpaccio; 8. Cossa; 9. Raffaello; 10. Tiziano; 11. Lorenzo Lotto; 12. Tintoretto; 13. Andrea del Sarto; 14. Bronzino; 15. Veronese; 16. Caravaggio; 17. Quadro della Scuola Bolognese del Seicento; 18. Tiepolo. Sculture: 1. Bronzo del Donatello; 2. Ritratto fiorentino del Quattrocento; 3. Michelangelo; 4. Ritratto del Bernini» (ACS, *Minculpop*, b. 228, allegato al telexpresso del console Rainaldi all'ambasciatore italiano a Washington, 28 aprile 1938).

⁴⁷ «Io ricordo che a differenza di molte altre pitture dello stesso artista conservate agli Uffizi, la *Venere* è dipinta non già su un pannello ma su tela, ciò che ne faciliterebbe il trasporto. Questa è, suppongo, la ragione per cui questo quadro è stato esposto se non erro più di una volta a grandi Esposizioni Italiane all'Estero (per es. alla Burlington House di Londra nel 1930 e di Parigi nel 1935)» (ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Heil ad Andrea Geisser Celesia di Vegliasco, direttore generale dei Servizi di propaganda, 28 aprile 1938).

⁴⁸ Cortesini, «*One day we must meet*», cit., in particolare il capitolo II, *L'arte contemporanea italiana dalla California a New York (1935-1936)*.

⁴⁹ «[...] voi ricorderete che Vi misi a giorno di una mia intervista con S.E. Ogetti in Firenze il quale discusse meco nel modo più amichevole le questioni inerenti alla nostra esposi-

3. *Il ruolo di Argan e Longhi.* Il tempo stringe ed è necessario «provvedere all'organizzazione concreta della sezione artistica italiana alla mostra di S. Francisco di California». Il 30 maggio Bottai sollecita Alfieri:

Ritengo che sia opportuno incaricare due funzionari del Ministero dell'Educazione e due del Ministero della Cultura Popolare di studiare insieme la questione, preparando un elenco delle opere antiche e moderne da inviare in America [...] Per quanto riguarda il mio Ministero, ho incaricato il Prof. Roberto Longhi e il Dott. Giulio C. Argan; ti sarò grato se mi comunicherai i nomi dei tuoi incaricati affinché possa darsi sollecitamente inizio al lavoro⁵⁰.

Argan era in forze all'amministrazione delle Antichità e Belle arti fin dall'agosto del 1933 e dal 1935 si trovava alla Direzione generale. Longhi, invece, era esterno al ministero, avendo intrapreso una brillante carriera universitaria che lo vedeva in quel momento professore di storia dell'arte medievale e moderna all'ateneo di Bologna, carriera iniziata al liceo Tasso di Roma, ove era stato insegnante di Bottai⁵¹. Con la scelta dei due eminenti storici dell'arte si sanciva nel 1938 la rottura con la vecchia guardia di critici e il definitivo tramonto di Ojetti.

Una settimana dopo Alfieri risponde con la nomina dei suoi rappresentanti nelle persone del grand'ufficiale Andrea Geisser Celesia di Vegliasco, direttore generale per i Servizi di propaganda, e del marchese Gastone Rossi Longhi, primo segretario di legazione. Alfieri richiede anche l'interessamento e il benessere del ministero degli Affari esteri, che al momento non aveva ancora aderito ufficialmente alla manifestazione⁵².

Ricostruire le fasi organizzative della Golden Gate Exhibition attraverso il fitto carteggio tra dicasteri, direzioni generali e ambasciate, da questo momento in avanti diventa quanto mai complicato e mostra tutte le difficoltà del ge-

zione, dandomi alcuni preziosi suggerimenti. Noi vorremmo sapere al più presto a chi sarà affidata la sezione italiana sul posto e durante il suo trasporto a San Francisco giacché avvicinandosi la data di apertura della esposizione (18 febbraio 1939) il nostro dipartimento di Educazione e Propaganda sta già preparando i programmi per conferenze ed altre attività» (*ibidem*).

⁵⁰ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 30 maggio 1938, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 83.

⁵¹ A. Fittipaldi, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in G. Previtali, a cura di, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, Editori riuniti, 1982, pp. 83-107; Id., *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di Roberto Longhi*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, vol. I, pp. 597-633. Per un esaustivo profilo biografico del celebre storico dell'arte si rimanda a S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2005, pp. 669-676.

⁵² ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Alfieri a Bottai, 7 giugno 1938, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 84.

stire una situazione in continuo divenire. Ogni protagonista cerca di portare avanti le proprie istanze, ma pare evidente che sia l'asse Bottai-Alfieri a dirigere le operazioni, pur con obiettivi diversi. Sul tavolo dei rapporti diplomatici con gli Stati Uniti restano alcuni problemi irrisolti, il principale dei quali è quello relativo alla richiesta avanzata dal museo di Boston, che stava particolarmente a cuore ad Alfieri così come a Ciano. George Harold Hedgell, direttore di quell'istituto, aveva finalmente chiarito che il suo progetto era una mostra monografica dedicata al Quattrocento, per la quale chiedeva circa 50 opere di pittura, ma, su suggerimento di Ogetti, la prospettiva si sarebbe potuta ampliare includendo oggetti di terracotta, oreficeria e tessuti⁵³. Nonostante le forti pressioni, Bottai rimaneva scettico, perché ciò avrebbe significato «sguarnire in modo gravissimo i nostri musei», e vincolava qualsiasi forma di partecipazione italiana alla «reciprocità di trattamento» con la mostra di Roma, prevista adesso nel '42⁵⁴. Ciano però insisteva, adducendo i soliti motivi politico-diplomatici e ricordando l'influenza che il direttore del museo di Boston avrebbe potuto esercitare sui suoi colleghi d'oltreoceano⁵⁵.

Altra questione aperta era l'Esposizione universale di New York. Nei colloqui intercorsi tra Bottai e Valentiner, allora direttore generale delle manifestazioni artistiche per la fiera newyorchese, si erano discussi tempi e modi di realizzazione della «mostra di capolavori dal V secolo al 1900». Il ministro aveva suggerito un accordo tra gli organizzatori delle fiere sulle due coste americane, proponendo la soluzione che si sarebbe infine concretizzata con il trasferimento a New York delle opere presentate a San Francisco⁵⁶. Consapevole degli impegni inderogabili già assunti dal governo italiano per la Ggie, Valentiner si dichiarava disposto ad accettare il compromesso, ma avrebbe desiderato avere almeno tre dipinti e tre sculture specifiche e, per eventuali sostituzioni, si affidava al professor Longhi⁵⁷. Infine, prometteva di intercedere

⁵³ ACS, *Ministero Pubblica istruzione, AA.BB.AA. – Divisione III*, b. 122, lettera di Ciano a Bottai, 16 luglio 1938.

⁵⁴ «Ritengo inoltre che essendo la partecipazione di opere italiane in collezioni americane un sicuro successo per la mostra del '42, tale reciprocità non deve essere soltanto genericamente ammessa, ma vincolata da un preciso impegno» (ACS, *Miniculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 4 maggio 1938).

⁵⁵ ACS, *Ministero Pubblica istruzione, AA.BB.AA. – Divisione III*, b. 122, lettera di Ciano a Bottai, 16 luglio 1938.

⁵⁶ «His Excellency suggested that considering the difficulty to lend out more, possibly some arrangement could be made between the organizers of the two exhibitions of San Francisco and New York» (ACS, *Ministero Pubblica istruzione, AA.BB.AA. – Divisione III, Affari Generali, Mostre d'arte antica all'Estero M-N*, b. 125, lettera di Valentiner a Marino Lazari, direttore generale di Antichità e Belle Arti, 2 luglio 1938).

⁵⁷ «We would like to recommend as loans the following three paintings – all on canvas – and three sculptures: 1. Flora (or la Bella), Tiziano; 2. Donna Velata, Raffaello; 3. Riposo in Egitto, Correggio (Uffizi). 1. David (bronze), Verrocchio; 2. Madonnarelievo (Tondo,

con tutte le istituzioni statunitensi per favorire i prestiti all'E42, senza poter garantire tuttavia l'assunzione di impegni concreti. Bottai sapeva, del resto, che era impossibile ottenere tali impegni attraverso un intervento governativo per il carattere eminentemente privato dei musei d'oltreoceano, quindi le sue insistenze e anche le sue attese sono da leggersi come una forma di contrattazione nel perseguimento dei suoi obiettivi. Così il 23 luglio il ministro dell'Educazione nazionale inoltra ad Alfieri l'elenco delle opere d'arte italiane in America da chiedersi per la mostra romana. Si tratta di una lista compilata «in proporzioni amplissime, in vista delle probabili esclusioni da parte dei prestatori»: le opere sono circa 300, 215 sono ritenute irrinunciabili⁵⁸. Bottai può finalmente presentarsi al tavolo dei suoi interlocutori con una carta vincente, considerando le iniziative espositive statunitensi come un unico problema⁵⁹.

Nel bel mezzo dell'estate, mentre il «San Francisco Chronicle» fa un numero speciale dedicato alla mostra d'arte all'interno della fiera internazionale, sulla scrivania di Mussolini giunge un telegramma del comitato organizzatore della Ggie e della locale comunità italiana⁶⁰. Prontamente tradotto, il documento fa il giro di tutti i dicasteri interessati, scuotendo i rispettivi ministri dal torpore agostano:

Siccome non abbiamo saputo più nulla e il tempo stringe, saremmo molto grati se voi poteste darci sollecita assicurazione della concessione dei quadri dei vecchi maestri italiani. Ve lo chiediamo a nome di migliaia di italo-americani di S. Francisco e degli al-

Marble), Michelangelo; 3a. Bronzmodell for Perseus, Cellini; 3b. Bronzerelief from the base of Perseus, Cellini, or Bronzereliefs for Door of baptistery Ghiberti and Brunellesco [...]. If on account of a promise towards the committee of the San Francisco exhibition, or for other reason, any of these loans should not be possible the committee of our exhibition would leave it to so eminent a connoisseur as Professore Roberto Longhi to make another choice of equal value». Valentiner richiede infine il permesso di esportazione temporanea per la *Pietà Rondinini* e la *Pietà* di Palestrina, entrambe in collezione privata (*ibidem*).

⁵⁸ ACS, *Miniculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 23 luglio 1938. La lista è un documento di eccezionale importanza, che meriterebbe da sola uno studio autonomo.

⁵⁹ «Poiché il comitato della mostra di S. Francisco ci ha invitato ad inviare un esperto in America perché definisca il problema della reciprocità dei prestiti con la mostra del Ventesennale, è mia intenzione incaricare tale esperto di prendere accordi con gli organizzatori delle varie mostre americane, e di compilare con loro gli elenchi necessari» (ACS, *Ministero Pubblica Istruzione*, AA.BB.AA. – *Divisione III*, b. 122, minuta privata di Bottai a Ciano, 26 luglio 1938).

⁶⁰ *Fair to have world's rare oil paintings*, in «San Francisco Chronicle», 5 agosto 1938. L'unico dato certo della mostra d'arte della Ggie era il luogo di esposizione «in un hangar [...] costato 300.000 \$, che offrirà 100.000 piedi quadrati di spazio». L'unico prestito sicuro allora era il *Figliol prodigo* di Rembrandt dall'Hermitage; solo probabili, capolavori di Gainsborough, Reynolds, Hogarth, Turner, Constable dall'Inghilterra, e Botticelli, Tiziano, Bellini, Manet, Degas, Ingres, Fouquet, Corot, Vigée Lebrun da Francia e Italia.

tri Stati, ansiosi di rinnovare il nostro contatto con l'eterno fiore dell'Arte italiana e per il godimento di milioni di americani che visiteranno l'Esposizione Universale del 1939⁶¹.

Il 24 ottobre Bottai chiude la partita e trasmette ad Alfieri l'elenco dei capolavori, che dice di essere «disposto a concedere» per la sezione d'arte antica a San Francisco⁶². Il delicato impegno profuso da Argan e Longhi nel vagliare le opere si concludeva in quei giorni, ma per Argan avrebbe avuto un'appendice oltreoceano⁶³. Bottai attende di conoscere i dipinti «in proprietà di americani, che dovranno integrare l'apporto italiano: solo così, infatti, sarà possibile rendersi esatto conto delle lacune più appariscenti alle quali, se lo ritenessi opportuno, potrei ovviare»⁶⁴.

Nel volgere di pochi giorni, per tramite del console Rainaldi viene recapitata a Bottai una selezione indicativa di opere appartenenti a collezioni americane scelte da Heil. La galleria è molto ricca, ma soltanto tre dipinti segnalati nel documento verranno effettivamente esposti a San Francisco, vale a dire il *Ritratto di uomo* di Antonello da Messina (coll. Johnson, Philadelphia), la *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Andrea del Sarto (coll. Hearst, New York) e il *Ritratto di uomo* di Moroni (coll. Timken, New York)⁶⁵. Per quan-

⁶¹ ACS, *Minculpop*, b. 228, traduzione del telegramma degli organizzatori della Ggie a Mussolini, 3 agosto 1938. Tra i firmatari il sindaco Rossi, il reverendo Erola (Opera di S. Francisco) e Giannini, presidente della Bank of America.

⁶² Ivi, lettera di Bottai ad Alfieri, 24 ottobre 1938, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 84. Nel frattempo anche Ciano era tornato a sollecitare una presa di posizione definitiva da concordarsi tra Bottai e Vittorio Cini, alto commissario per l'Esposizione universale di Roma; quest'ultimo non pareva del tutto convinto della contropartita offerta da Heil, anche perché non erano state menzionate dal direttore del museo californiano istituzioni di prim'ordine quali il Metropolitan e il Philadelphia Museum of Art (ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Ciano ad Alfieri, 10 agosto 1938, e lettera di Alfieri a Bottai e Cini, 17 agosto 1938).

⁶³ Nei giorni immediatamente precedenti è possibile che Longhi abbia compiuto un viaggio negli Stati Uniti, forse per meglio definire la composizione della lista di opere; la notizia si ricava da una lettera di Argan del 2 ottobre 1938, pubblicata in S. Rinaldi, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in M. Andaloro, a cura di, *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Firenze, Nardini, 2006, pp. 101-116, segnatamente p. 111.

⁶⁴ Lettera di Bottai ad Alfieri, 24 ottobre 1938, cit.

⁶⁵ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Heil a Rainaldi, 15 novembre 1938. Le altre opere inizialmente indicate erano: *Giuditta e Didone* di Mantegna (Montreal Art Association); *Madonna col Bambino* di Filippo Lippi (coll. Schinasi); *Ritratto di Giovane* di Boltraffio (coll. Booth); *Madonna col Bambino* di Botticini, e *Madonna con Bambino e Angeli* di Raffaellino del Garbo (coll. Hearst); *Madonna col Bambino* di Domenico Veneziano, *Madonna con Bambino* di Gentile da Fabriano, *Ritratto di Uomo* di Giovanni Bellini (coll. Kress); *Ratto di Deianira* di Pollaiuolo (Yale University Gallery of Fine Arts); *Ritratto di Uomo* di Tiziano (coll. Epstein); *Maddalena penitente* di Veronese (National Gallery, Ottawa); *Madonna con*

to riguarda l'arte contemporanea, Bottai dà solo «indicazione degli artisti e delle tendenze che dovranno comporla», seguendo le richieste del curatore americano⁶⁶. Il ruolo chiave del ministro, e secondariamente dei suoi collaboratori⁶⁷, emerge con chiarezza anche nelle direttive per la selezione degli artisti del Novecento, sfruttando l'«occasione favorevolissima» per gettare le basi di una «reale e durevole penetrazione sulla Costa estremo-occidentale»⁶⁸. La scansione dei lavori comincia a farsi serrata. Dapprima si individua Firenze come luogo di concentramento delle opere da inviarsi oltreoceano, poiché delle 27 prescelte 10 si conservano nel capoluogo toscano. Quindi Poggi, locale soprintendente, viene nominato responsabile delle operazioni di spedizione, affiancando il commendator Eugenio Ventura, commissario straordinario per la Ggie; ad accompagnare il prezioso carico sarà invece Morassi, direttore di Brera⁶⁹. Bottai impartisce a Ventura le disposizioni «relative al tra-

Bambino e un cherubino di Benozzo Gozzoli (coll. Ford); *Sant'Agnes* di Lippo Memmi, e *Capitano Bergamasco* di Moroni (Worcester Art Museum); *Madonna in trono col Bambino e sei santi* di Pesellino (coll. Harkness); *Antoine Parrenot de Granvella* di Tiziano (Nelson Gallery, Kansas City).

⁶⁶ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 24 ottobre 1938, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 84.

⁶⁷ La fiducia in Argan è confermata dalla richiesta di nomina, insieme a Cesare Brandi, come rappresentante del ministero dell'Educazione nazionale per la mostra d'arte moderna di Buenos Aires, progetto nato nel settembre del 1938 e mai realizzato. Su questo si vedano le lettere del 22-23 settembre e del 13 ottobre, e un appunto senza data di Marino Lazzeri a Bottai (ACS, *Ministero della Pubblica istruzione*, AA.BB.AA. – *Divisione III*, b. 122).

⁶⁸ ACS, *Minculpop*, b. 228, lettera di Bottai ad Alfieri, 29 dicembre 1938. Poco prima, Alfieri lo aveva sollecitato a preparare la lista di opere d'arte contemporanea, assecondando quanto più possibile il pubblico americano: «Come tu ben sai, dal punto di vista del gusto artistico gli Stati Uniti possono considerarsi divisi in due zone: una orientale completamente invasa dalle influenze francesi ed in mano a mercanti di opere d'arte ebraici; e un'altra occidentale dove tale penetrazione non è ancora giunta. La California, rientrando in questa seconda zona, è senza dubbio terreno propizio a una affermazione dell'arte italiana» (ivi, lettera di Alfieri del 18 novembre 1938).

⁶⁹ Ivi, lettera di Bottai a Poggi, 17 novembre 1938. Su Giovanni Poggi (1890-1961), soprintendente all'arte medievale e moderna della Toscana, si veda E. Lombardo, *Giovanni Poggi*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 476-480. Il commendator Eugenio Ventura era un antiquario fiorentino, il cui ruolo nelle mostre americane è così raccontato da Brandi: «Funzionava da imprenditore [...] che ci si arricchì, e che doveva provvedere con un'aliquota degli ingressi alle spese di trasferta dei quadri e dei funzionari» (Archivio Istituto centrale del restauro, Sezione mostre, p. 28, C. Brandi, *Relazione del 10 dicembre 1956*, cit. in C. Fabi, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi*, in G. De Simone, E. Pellegrini, a cura di, *Il sonno della ragione genera mostre?*, Pisa, Tipografia editrice pisana, 2005, pp. 137-140). Per un profilo di A. Morassi (1893-1976) si veda V. Fontana, *Antonio Morassi storico d'arte mitteleuropeo*, in «Venezia Arti», 1992, 6, p. 168.

sporto e alla protezione delle opere», che si concludono con un caratteristico invito autarchico a utilizzare «una Compagnia di Assicurazioni Italiana» e «piroscafi italiani»⁷⁰. Poco prima di Natale, il ministro dell'Educazione nazionale informa Poggi che i capolavori d'arte antica saranno imbarcati a Genova sul «Rex» il 4 gennaio, quelli d'arte contemporanea partiranno il 18 successivo sul «Conte di Savoia»; precisa inoltre che dipinti e sculture di proprietà dello Stato viaggeranno senza copertura assicurativa⁷¹.

Mentre i 27 pezzi stanno per essere imballati, uno di questi, e precisamente il ritratto di *Clemente VII* di Sebastiano del Piombo, ritenuto indispensabile per la Mostra medicea in preparazione a Firenze, viene sostituito con la *Fornarina* dello stesso autore⁷². Anche le opere di privati sono ormai giunte all'appello e il 31 dicembre si ringrazia il conte Contini Bonacossi per il prestito della *Madonna col Bambino* di Gentileschi e si ritira il *Fanciullo morso dal ramarro* di Caravaggio dall'abitazione di Longhi⁷³.

4. *Ricezione e risvolti*. Alla fine del 1938, dopo lunghi mesi di trattative e ripensamenti, la roduta macchina organizzativa si mette in moto in tempi rapidissimi. Le ragioni della politica hanno prevalso e a darne conferma con semplici parole è il console di San Francisco Rainaldi:

Da vario tempo si era manifestata la necessità di organizzare un'opera sistematica e coordinata di informazione e penetrazione italiana negli Stati Uniti per controbattere l'attivissima propaganda anti-italiana e antifascista che da anni si svolge in quel Paese da parte di governi e organizzazioni a noi ostili, e anche per tentare di eliminare, almeno in parte, la grande ignoranza ivi imperante nei nostri confronti e la malafede che anima ogni interpretazione di fatti e di avvenimenti che ci riguardano⁷⁴.

⁷⁰ Ogni opera, dopo essere stata imballata, doveva essere «inclusa in una doppia cassa costruita appositamente e foderata di lamiera zingata, cerchiata in ferro e recante anelli in ferro per il sollevamento a mezzo gru sia al carico che allo scarico del piroscafo». Si prescriveva poi che «nei locali di esposizione delle opere dovranno prendersi oltre le necessarie cautele per assicurare la sorveglianza delle opere stesse contro ogni rischio, anche provvedimenti necessari (aria condizionata, temperatura e condizioni igrometriche costanti) per evitare il loro deperimento. Allo stesso modo la spedizione dovrà essere fatta di preferenza entro cabine e vagoni ad aria condizionata» (Archivio Gallerie fiorentine [d'ora in avanti AGF], b. 401, posizione 11, disposizioni di Bottai a Ventura e ad Alfieri, s.d.).

⁷¹ Ivi, due telegrammi di Bottai a Poggi, 17 dicembre 1938.

⁷² Ivi, telegramma di Bottai a Poggi, 28 dicembre 1938. Per la mostra fiorentina, allestita a Palazzo Medici Riccardi, si veda il catalogo *Mostra Medicea*, Firenze, Marzocco, 1939.

⁷³ AGF, b. 401, posizione 11, lettera di Ventura al senatore Contini Bonacossi, 31 dicembre 1938, e verbale di ritiro, 31 dicembre 1938. Il dipinto di Caravaggio, già a Parigi in collezione D'Atri, fu acquistato da Longhi nel 1925 e questa era la prima volta che usciva dalla sua abitazione (R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, II, *I precedenti*, in «Pinacotheca», I, 1929, 5-6, pp. 258-320; M. Gregori, *Scheda 30*, in Gregori, Romano, a cura di, *La Collezione di Roberto Longhi*, cit., pp. 116-117).

⁷⁴ ACS, *Minculpop*, b. 228, appunto di Rainaldi per Alfieri, s.d.

I sentimenti anti-italiani trovavano maggiore giustificazione con la promulgazione delle leggi razziali. Ciò tormentava Ogetti che, come già visto, fino all'ultimo cercò di arrestare la partenza delle opere, rivolgendo accorati appelli al ministro, anche su sollecitazione di autorevoli amici⁷⁵. Le sue invocazioni non caddero del tutto nel vuoto, se Bottai prescrisse a Morassi che dipinti e sculture fossero esposti a San Francisco protetti «con vetri infrangibili»⁷⁶ e Heil garantiva vigilanza armata costante, cosciente del «pericolo di qualche atto di sabotaggio, vandalismo o vendetta che potrebbe avere gravissime ripercussioni e conseguenze»⁷⁷.

La stampa italiana accompagna con affetto e apprensione il viaggio delle opere che, imballate dalla ditta specializzata dei fratelli Ciolli, il 3 gennaio lascia la stazione di Firenze in quattro vagoni speciali⁷⁸. La preoccupazione del giornalista de «La Nazione», Aniceto Del Massa, sfocia quasi in un risentimento nei confronti degli organizzatori:

Certo il distacco è stato doloroso. Se si riguarda a mente fredda l'elenco, e Dio ci liberi, si sovrapponga all'immagine radiosa un di quei colpi d'obiettivo che sembran fatti apposta per consigliar la prudenza, altro che brividi scuotono le nostre povere ossa e i fracassatissimi nervi. Più doloroso, forse, perché avvolto in un'aria di mistero e di musoneria che faceva invocare a gran voce gli scongiuri più energici. Aggiungete la pioggia; quando ieri mattina, i quattro furgoni contenenti un tesoro inestimabile – hanno parlato di trecento milioni come se ci fossero milioni sufficienti per ripagare della

⁷⁵ Già nel giugno del 1938 l'artista Ferruccio Ferrazzi lamentava: «Siamo sulla via di concedere di esporre nei baracconi americani del 1939 la Madonna della Seggiola! Insieme a questa enormità che solo privarsene per un giorno significa aver perduto ogni senso di responsabilità del nostro tesoro d'arte nazionale, dovrebbero partire [...] venti miracoli dell'arte. Tutto questo rischio in momenti di torbidi, attraversando zone di guerra, facendole viaggiare sia pure con tutte le precauzioni ma con i disagi di un viaggio e di una permanenza lontana [...] Ma il più grave è che la Direzione di B.A. tutrice di valori che non possono capire, affida ad un sig. Argan (giovane che non sa distinguere la malta sabbiosa al gesso come egli crede dipingessero gli affreschi nel Rinascimento) di trasportare [...] capolavori d'arte antica a San Francisco! Poi verrà Tokio, poi il Polo Nord [...] Vi è ancora la speranza di arrivare in tempo, impedendo quella [mostra] di San Francisco, così si salverebbe anche quella di New York, ché tanto l'una come l'altra sono legate da questioni di cortesia e di convenienza» (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio Storico, *Archivio Ogetti*, cassetta 30, inserto 5, lettera di F. Ferrazzi a U. Ogetti, 8 giugno 1938, cit. in Cortesini, «One day we must meet», cit., p. 135).

⁷⁶ AGF, b. 401, posizione 11, lettera di Ventura a Morassi, 30 dicembre 1938.

⁷⁷ Ivi, lettera di Ventura a Morassi, 1° gennaio 1939. In questo documento si ricorda la responsabilità del comitato organizzatore per il mantenimento della temperatura costante in tutte le stagioni, provvedendo, se necessario, «a proteggere le opere con delle cassette con fori laterali e posteriori per la circolazione dell'aria». Simili dettagli sulla sicurezza delle opere vengono fornite da Poggi a Contini Bonacossi (*ibidem*).

⁷⁸ Su «Il Piccolo» compaiono due articoli il 4 ed il 6 gennaio 1939, rispettivamente *I Capolavori Italiani imbarcati sul Rex*, e *I tesori dell'arte italiana*.

manca di una sola di quelle ventisette opere – dal piazzale degli Uffizi si sono avviati alla Stazione, una nebbiolina fredda e uggiosa immalinconiva Firenze⁷⁹.

Del Massa, a differenza dell'anonimo giornalista del «Corriere della sera» che confonde Eugenio Ventura con l'anziano senatore Adolfo Venturi⁸⁰, riconosce come principale responsabile della selezione delle opere il «prof. Roberto Longhi critico e scrittore d'arte tra i più chiari ed originali di oggi». A lui attribuisce il merito di aver individuato una galleria di capolavori antichi, il cui accento «cade non sul grandioso in estensione ma in profondità»⁸¹.

Il 12 gennaio successivo il «Rex» arriva in orario, alle 10.30 del mattino, al porto di New York. I cassoni vengono caricati «su quattro autocarri che attendevano sulla banchina, circondati da un forte nucleo di agenti di polizia i quali accompagnarono il convoglio fino alla stazione», da qui «su di un vagone ferroviario blindato del servizio espresso», finalmente, «alle ore 23.40 lasciarono New York»⁸². L'eco dell'arrivo degli antichi maestri sulla costa orientale si riverbera immediatamente sulle due principali testate della città del Pacifico, che sottolineano la decisione del governo italiano di non assicurare le opere, valutate dall'Associated Press attorno ai 20 milioni di dollari⁸³. Inoltre, secondo il «San Francisco Chronicle», il regime fascista non pareva preoccupato da possibili furti, visto che la straordinaria notorietà dei capolavori avrebbe reso pressoché impossibile l'individuazione di un acquirente, temendo piuttosto i già paventati atti vandalici. Lo stesso articolo sottolinea che gli organizzatori della fiera hanno concesso al governo italiano un premio di 100.000 dollari⁸⁴.

⁷⁹ A. Del Massa, *La mostra d'arte mondiale a San Francisco. L'Italia manda oltre Oceano la più alta ambasceria spirituale*, in «La Nazione», 4 gennaio 1939.

⁸⁰ *L'arte italiana all'Esposizione di San Francisco*, in «Corriere della sera», 4 gennaio 1939. Degli antichi maestri diretti a San Francisco, registra che «saranno scortati da poliziotti che li terranno d'occhio sino alla sala dell'Esposizione, dove troveranno una speciale guardia armata e una squadra di vigili del fuoco, giorno e notte». L'articolo ricorda, inoltre, il precedente viaggio per mare, con partenza da Genova sulla «Leonardo da Vinci», di un carico di opere d'arte per «un'altra grande esposizione, quella di Londra» del 1930.

⁸¹ Del Massa, *La mostra d'arte mondiale a San Francisco*, cit.

⁸² AGF, b. 401, posizione 11, lettera della Hudson Forwarding & Shipping CO. INC. di New York alla Ditta Ugo Ciolli, 14 gennaio 1939.

⁸³ *Fair art treasure. Exhibits for isle arrive at N.Y.*, in «San Francisco Examiner», 13 gennaio 1939; *Careful, that's art! Exposition priceless italian art reaches N.Y. on way to S.F. for exhibition*, in «San Francisco Chronicle», 13 gennaio 1939. Preso dell'entusiasmo, il giornalista dell'«Examiner» arricchisce il carico anche del David di Michelangelo. Un telegramma di Bottai a Poggi del 18 dicembre 1938 riferisce: «Ho disposto che opere proprietà statale destinate Esposizione San Francisco viaggino non coperte da assicurazione alt Potrete iniziare immediatamente operazioni di imballaggio et raccolta delle opere alt» (AGF, b. 401, posizione 11).

⁸⁴ *Careful, that's art!*, cit. La polizza assicurativa viene stipulata soltanto per «i quadri e/o altre opere di proprietà di privati» (AGF, b. 401, posizione 11, polizza assicurativa, Assi-

Il 17 gennaio le stesse testate danno notizia dell'arrivo del treno a Oakland, sull'altro lato della baia di San Francisco⁸⁵. Di qui vengono portate sulla Treasure Island – isola artificiale appositamente creata per la Ggie insieme ai ponti Bay Bridge e Golden Gate –, accompagnate da Morassi, dal trasportatore Ciolli e dall'operaio specializzato Giovannini⁸⁶. Troveranno sede, di lì a pochi giorni, nel Palace of the Fine Arts, ricavato in un *hangar* per aeroplani, costruito in ferro, cemento e acciaio sul versante meridionale dell'isola. «Merveglioso» è definito il palazzo da Morassi, ma non ancora terminato, perciò le quattro casse vengono cautelativamente depositate nel padiglione italiano, ove avrebbero poi trovato posto i prodotti tipici della cucina e dell'artigianato nazionale⁸⁷. In quelle stesse ore, si raccoglievano a Firenze le opere d'arte contemporanea, che il 23 gennaio alle 7,30 del mattino giungevano a Genova per essere prese in carico da Antonino Santangelo, secondo accompagnatore designato dal ministro⁸⁸. Il piroscafo «Conte di Savoia» salpò con il nuovo carico, come prontamente registrava la stampa italiana, per giungere dopo qualche giorno a New York⁸⁹.

Il 24 gennaio gli antichi maestri uscivano dalla forzata clausura sotto l'attento sguardo di Morassi⁹⁰. A tre giorni dall'inaugurazione, le principali testate cittadine tornano a presentare la straordinaria parata di capolavori allestita nel Palazzo delle belle arti: a fianco delle opere italiane, si potranno ammirare dipinti di Ingres, Delacroix, Turner, Gainsborough, Stubbs, Boucher, Greuze,

curazioni generali, 24 gennaio 1939). Come si ricorderà più avanti, la somma servì per la fondazione dell'Istituto centrale di restauro; lo stesso Argan dichiarerà: «Brandi e io ci siamo presi la responsabilità, proprio da temerari, di rinunciare all'assicurazione per ottenere il finanziamento dell'Istituto» (R. Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro, Ilisso, 1992, p. 37).

⁸⁵ *Fair art treasures here. Priceless shipment from Italy*, in «San Francisco Chronicle», 17 gennaio 1939; \$ 15,000,000 art exhibit arrives under armed guard, in «San Francisco Examiner», 17 gennaio 1939. Il «Chronicle» celebra la prima scultura di Michelangelo (*Tondo Pitti*) esposta in America e ricorda, tra le altre opere italiane, la *Madonna della Seggiola*, la *Nascita di Venere*, il ritratto di *Paolo III* e, per errore, il *David* di Donatello.

⁸⁶ La Treasure Island (2334 kmq) fu costruita nel 1936-1937 nella Baia di San Francisco tra questa città e Oakland; è connessa attraverso uno stretto istmo a Yerba Buena Island e il suo nome è ispirato al racconto di Robert Louis Stevenson, che visse a San Francisco tra il 1879 e il 1880.

⁸⁷ AGF, b. 401, posizione 11, rapporto di Morassi da San Francisco, 18 gennaio 1939.

⁸⁸ R. Longhi, *Antonino Santangelo*, in «Paragone», XVI, 1965, 183, pp. 81-82.

⁸⁹ Gli articoli del «Secolo XIX» e della «Gazzetta di Venezia» sono segnalati da Sciarbone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 85. Il giornalista del «Secolo XIX» assegna la responsabilità totale della scelta delle opere contemporanee a Roberto Longhi, che «ha operato una selezione critica rigorosissima». Per l'elenco completo si veda AGF, b. 401, posizione 11, rapporto stilato da G. Poggi e A. Santangelo, 25 gennaio 1939.

⁹⁰ *Handle with care. Task for experts. \$ 20,000,000 Italian art unpacked at Fair*, in «The San Francisco Examiner», 25 gennaio 1939.

Nattier, naturalmente gli impressionisti e 14 tele di Van Gogh, compreso un suo famoso autoritratto⁹¹. Aggettivi e confusioni attributive si sprecano, ma non tutti i giornalisti sono uguali e il preciso cronista del «San Francisco Call Bulletin» si sofferma sulla figura di «Michel Angelo da Caravaggio, who became the leader of the naturalistic school, [...] represented by “Boy bitten by a lizard”»⁹². Infine, il 18 febbraio la fiera è inaugurata e più di 100.000 persone in quel giorno ne affollano i padiglioni e gli antichi maestri europei costituiscono una grande attrazione⁹³.

Mentre in patria la mostra non riceve particolari attenzioni da parte della pubblicistica, al consolato californiano si predispone una rassegna stampa dei fogli pubblicati dalle comunità italiane residenti a San Francisco, suddivisa per orientamento politico e poi spedita alla Direzione generale per la propaganda. Il settimanale «La Parola degli italiani in America», «sedicente filofascista», rivela con sarcasmo graffiante alcune verità taciute dalla stampa ufficiale. Il padiglione italiano, curato dall'Enit, fu inaugurato con gran ritardo solo il 12 marzo e tuttavia non era ancora terminato e già cadeva a pezzi. Il console Rainaldi, redarguito per la sua scarsa presenza negli uffici di rappresentanza, viene deriso per il lungo discorso retorico, definito senza mezzi termini «un mattone che peccato non possa essere usato come prima pietra per un nuovo padiglione italiano»⁹⁴. Adombrando pesanti responsabilità dell'apparato del regime, *in primis* del console, la corrispondenza si conclude con la cronaca di una baruffa, censurata dagli altri organi di stampa:

[...] la «bella festa» fu coronata da una cazzottata, logico epilogo del sistema antitaliano ed antifascista con cui i soliti caporioni hanno maneggiato questa manifestazione che doveva essere una grande affermazione d'Italianità in questa terra, ma che essi, come al solito, hanno sfruttato per il loro interesse. Essi diranno ora per scusarsi e per sfuggire alle responsabilità, che si è trattato di una chiassosa gazzarra sovversiva.

⁹¹ \$ 15,000,000 art in Fair collection. Old masters gathered from US, Europe, in «San Francisco Examiner», 15 febbraio 1939. Il cronista scrive che è arrivata la tela con il ritratto di Clemente VII di Sebastiano del Piombo da Capodimonte, confondendola con il Paolo III di Tiziano sempre da Capodimonte.

⁹² Leading artists glamour to exposition, in «The San Francisco Call Bulletin», 15 febbraio 1939. Si vedano inoltre H. Berggruen, *The works of the masters. They're all on Treasure Island*, in «San Francisco Chronicle», 17 febbraio 1939; *Worlds finest art masterpieces displayed at opening of fair on Treasure Island*, in «San Francisco News», 18 febbraio 1939.

⁹³ Famous works lent to Fair work of masters. Treasures at Fine Arts Palace, in «San Francisco Examiner», 19 febbraio 1939; E. Hodel, *Art in all forms highlight. All attractions at exposition*, in «San Francisco News», 25 febbraio 1939.

⁹⁴ Al contrario, un telegramma del console Rainaldi recitava: «Arcivescovo S. Francisco ha benedetto esposizione tuttora incompleta, visitata primo giorno da 109 mila abitanti locali. Stampa cita costo complessivo 50 milioni dollari. Bandiere italiane animano costruzione padiglione ENIT già coperto e inaugurabile domenica 12 marzo» (ACS, *Minculpop*, b. 228, testo trasmesso da Ciano alla Direzione generale della propaganda, 10 marzo 1939).

Non sarebbe male che il Ministero degli Esteri Italiano si preoccupasse di sapere cosa essi intendono per sovversivo. Forse troverebbe che i sovversivi sono proprio loro!⁹⁵

Di contro, «L'Italia», vero giornale fascista, propone un'intervista al commendator Ventura, che esprime la sua soddisfazione per gli ottimi risultati dell'iniziativa e augura che gli americani «vogliano approfittare dell'opportunità di avvicinarsi intimamente ad alcune fra le più alte espressioni del genio artistico italiano, considerando che l'occasione attuale è unica e per di più non ripetibile, perché proprio in questi giorni una nuova e saggia disposizione di legge vieta [...] la concessione del patrimonio artistico [...] per mostre fuori d'Italia»⁹⁶. Proprio richiamando «la decisione, recentemente presa», Bottai considera «assolutamente inopportuno consentire il trasferimento delle opere inviate a San Francisco in altri centri d'America». Con questo telesspresso del 10 marzo 1939, il ministro dell'Educazione nazionale sembra porre la parola fine alla questione non ancora risolta delle esposizioni d'arte italiana programmate da altri musei statunitensi⁹⁷.

Anche Cesare Brandi – ispettore delle Belle arti, autore della prima e unica recensione storico-artistica uscita in Italia alla fine di aprile – scrive che la Ggie sarà l'ultima grande mostra d'arte internazionale dopo Londra e Parigi⁹⁸. Ma la storia smentirà sia il ministro che i suoi funzionari: il 29 ottobre, a qualche settimana dall'invasione tedesca della Polonia, la fiera di San Francisco chiude i battenti con circa 2.300.000 visitatori e, precisamente due mesi dopo, tornano in patria solo le opere d'arte contemporanea e non gli antichi maestri⁹⁹. Argan seguirà il loro trasferimento da San Francisco a Chicago e

⁹⁵ I. Serantoni, *L'inaugurazione del padiglione italiano*, in «La Parola degli italiani in America», 16 marzo 1939. Di tono squisitamente politico (antifascista) è invece l'articolo *Cose coloniali*, in «Il Corriere del popolo», 23 marzo 1939.

⁹⁶ *La gloriosa mostra dell'arte italiana*, in «L'Italia», 28 febbraio 1939. Ventura fa evidentemente riferimento alle direttive del convegno dei soprintendenti (Roma, 4-6 luglio 1938) – cui parteciparono sia Argan che Longhi –, che gettò le basi della legge di tutela n. 1089 del 1° giugno 1939 (C. Aru, *Esportazione degli oggetti di antichità e d'arte*, in «Le Arti», ottobre-novembre 1938, pp. 65-69). Si affermò allora un orientamento restrittivo sulle mostre d'arte antica all'estero, che dovevano rispondere a «precise esigenze culturali» e «assolute necessità politiche» (M. Serio, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela e organizzazione*, in *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 225-264).

⁹⁷ ACS, *Minculpop*, b. 229, lettera di Bottai alla Direzione generale della propaganda, 10 marzo 1939.

⁹⁸ C. Brandi, *L'Italia all'esposizione di San Francisco*, in «Panorama», 27 aprile 1939, pp. 66-67.

⁹⁹ AGF, b. 401, posizione 11, documento doganale che attesta il rientro in Italia di tutte le opere d'arte contemporanea, 29 dicembre 1939, cit. in Sciarrone, *Golden Gate Exhibition San Francisco 1939*, cit., p. 84.

Brandi li accompagnerà da Chicago a New York in una sorta di conquista della frontiera al contrario¹⁰⁰.

Dai toni necessariamente entusiastici di quei tempi, Brandi passa a un giudizio amaro in una relazione del 1956 in cui rievoca quei giorni:

Chi scrive non organizzò la Mostra né tanto meno scelse i dipinti e le statue: solamente fu incaricato di andare a sorvegliare l'imballo e il trasporto dei dipinti da Chicago a New York [...] Sebbene non abbia particolare pertinenza al tema dirò *per incidens* che la Mostra era offerta all'America, e che nessun introito venne allo Stato italiano. Funzionava da imprenditore il fu Comm. Ventura che ci si arricchì, e che doveva provvedere con un'aliquota degli ingressi alle spese di trasferta dei quadri e dei funzionari. L'America inoltre corrispose un milione per assicurazione. Ma dato che nessuna compagnia d'assicurazione italiana poteva sostenere l'onere dell'assicurazione di tali capolavori, il Governo fascista non volle – per ragioni di autarchia – assicurare i dipinti ad una compagnia straniera e pertanto fu deciso di inviarli senza assicurazione! [...] Le opere d'arte erano state inviate a S. Francisco, da dove, avendo goduto del clima autunnale quasi mediterraneo della città, furono sbalzate nell'inverno polare dell'interno. Il Museo di Chicago non disponeva allora di condizionamento, ma solo di riscaldamento: e il riscaldamento di un Museo, in America, non è inferiore che di poco a quello, soffocante, di un appartamento privato. È senza eccezione superiore ai 22° centigradi. Questa temperatura, nell'aria secca di Chicago – secca al pari di quella di New York – produsse dei veri disastri nei dipinti. Quando arrivai trovai che la *Sacra Conversazione* di Palma, delle Gallerie di Venezia, presentava sollevazioni a tetto di grande estensione e in molti punti, sicché dovette essere subito staccata e adagiata in piano. Lo stesso era accaduto al *S. Giorgio* di Mantegna della stessa Galleria Veneziana: si era sollevato in modo pauroso verticalmente in basso; nella *Madonna della Seggiola* le assi del supporto segnavano in modo assai più distinto, e la *Crocifissione* di Masaccio s'era incurvata in modo definitivo¹⁰¹.

¹⁰⁰ Argan, Brandi, *Le Mostre degli antichi capolavori italiani*, cit. Cesare Brandi fu incaricato l'8 dicembre 1939 da Bottai di seguire le opere da Chicago a New York, partito dopo una settimana tornò l'11 marzo 1940 (ACS, *Ministero Pubblica istruzione, AA.BB.AA. – Divisione III, 1946-1955*, b. 194). Si veda inoltre M.I. Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena, Protagon, 2007.

¹⁰¹ Brandi, *Relazione del 10 dicembre 1956*, cit., pp. 28-30. Brandi torna sull'argomento nel 1981: «Longhi era stato chiamato da Bottai come consulente al Ministero e su suo consiglio fu organizzata una grande mostra itinerante [...] tutta di capolavori d'arte italiana che doveva girare le maggiori città americane. (In realtà la mostra la volle Mussolini per cercare d'ingraziarsi gli americani). Basterebbe dire che c'era il "Tondo Doni" [*sic*] di Michelangelo, la "Nascita di Venere" di Botticelli, la "Madonna della Seggiola" di Raffaello per capire l'entità, e la follia, dell'impresa. Nessuna assicurazione italiana si sentì di sopportare il peso. Si sarebbe dovuto assicurare le opere al Lloyd's di Londra, ma questo non rientrava nella politica autarchica del regime. Così le opere partirono senza assicurazione e con il milione previsto per la polizza si mise in piedi l'Istituto del restauro» (E. Rasy, *Un'intervista a Cesare Brandi. Vent'anni dopo*, in S. Pinto, M. Cossu, a cura di, *La collezione Brandi Rubiu*, catalogo della mostra, Roma, 13 luglio-30 settembre 2001, Roma, S.A.C.S., 2001, pp. 19-26).

Anche da un punto di vista conservativo, dunque, le manifestazioni americane non furono esattamente un successo e i timori paventati da Ogetti, per quanto strumentali, non si rivelarono del tutto infondati.

I protagonisti di questa «folle impresa» hanno fin qui parlato attraverso le carte. Tutti tranne Longhi, che pure risulta aver ricoperto un ruolo chiave nella vicenda come selezionatore e prestatore di opere, nonché consigliere di Bottai¹⁰². Nel suo celebre intervento sulle mostre d'arte del 1959, Longhi fa una severa disamina del fenomeno attraverso i cataloghi e i ricordi personali, soffermandosi a lungo sulle grandi esposizioni internazionali organizzate tra le due guerre. Ricorda l'avventuroso viaggio della «Leonardo da Vinci», che trasportava i dipinti all'esposizione di Londra del 1930¹⁰³, rammenta la malinconia di Ogetti al termine della rassegna parigina del 1935, cita persino la dimenticata *Mostra del ritratto italiano* del 1938, «le cui ragioni si nascosero sotto il velame di una saggezza politica da non si dire [...], che pure trascinò parecchie carrettate di capolavori unici, ineffabilmente alti, dove mai? A Belgrado»¹⁰⁴. Alcuni di quei capolavori (l'*Eleonora d'Aragona* di Laurana, il *Busto di giovane* di Donatello e il *Paolo III* di Tiziano) quasi non ebbero il tempo di essere disimballati, che già venivano imbarcati sul «Rex». Ma su San Francisco, Longhi continua a tacere¹⁰⁵.

¹⁰² Com'è noto, in quegli stessi mesi ministro e studioso parteciparono al ciclo di conferenze dal titolo *Romanità e Germanesimo*, assieme, tra gli altri, a Francesco Ercole e Giovanni Gentile. Si veda R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, in J. De Blasi, a cura di, *Romanità e Germanesimo*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 3-21.

¹⁰³ «Ricordo che l'entusiastico commissario della mostra, il compianto Ettore Modigliani, al Park Lane Hotel, dove mi aveva invitato a colazione, mi narrava della tempesta, del rullio delle casse e dei quadri usando un tono di sfida, quasi spavaldo, come un Sir Francis Drake che porti in salvo a Elisabetta i tesori della "Invincibile Armada"» (Longhi, *Editoriale mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, cit. p. 62).

¹⁰⁴ Ivi, p. 64. Sulla mostra di Belgrado si veda L. Carletti, C. Giometti, «Un altro sfallo del 1938»: la *Mostra del Ritratto italiano nei secoli a Belgrado*, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», CLXVIII, 2009-2010, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 257-290.

¹⁰⁵ Sull'amnesia longhiana relativa agli anni passati a fianco di Bottai, si rimanda al polemico articolo di F. Zeri, *Critici d'arte, vil razza*, in «La Stampa», 22 settembre 1991, ripubblicato in Id., *La memoria e lo sguardo*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, Longanesi, 2010, pp. 113-120.