



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

## **Eredità artistica e ideologia politica**

**Gli Old Masters al servizio della propaganda  
fascista in Italia e negli Stati Uniti**

**Relatore**

Prof. Angelo Maria Monaco

**Correlatore**

Prof. Matteo Bertelé

**Laureanda**

Francesca Totaro  
892565

**Anno Accademico**

2023/2024

## INDICE

|   |    |
|---|----|
| Introduzione  | 1  |
| CAPITOLO PRIMO  |    |
| 1.1. La politica dell'immagine nell'Italia fascista: il ruolo della tradizione  | 5  |
| 1.2. Medioevo e Rinascimento: propaganda fascista<br>attraverso la riappropriazione dell'illustre passato nazionale.                      | 11 |
| CAPITOLO SECONDO  |    |
| 2.1. Antichi maestri al servizio della propaganda razziale  | 16 |
| 2.2. Le mostre di antichi maestri come strumento di propaganda  | 23 |
| 2.2.1. L'apologia di Leonardo e del genio fascista: la Mostra<br>milanese del 1939  | 28 |
| CAPITOLO TERZO  |    |
| 3.1. Le origini e la diffusione del gusto Rinascimentale negli Stati Uniti  | 36 |
| 3.1.1. James Jackson Jarves: collezionismo come missione civile   | 39 |
| 3.1.2. Timothy Cole: l'incisore che portò il Rinascimento in<br>America   | 42 |
| 3.2. Contributi del collezionismo americano e della <i>connoisseurship</i> :<br>due casi emblematici.                                     | 44 |
| 3.2.1. Isabella Stewart Gardner & Bernard Berenson.   | 46 |
| 3.2.2. John Pierpont Morgan: <i>Vita Plena Laboris</i> .  | 48 |
| CAPITOLO QUARTO   |    |
| 4.1. Esportare l'arte, costruire il consenso: gli Antichi Maestri Italiani<br>come strumenti della diplomazia fascista negli Stati Uniti. | 51 |

|  |    |
|--|----|
| 4.2. Le direttive sul fronte italiano  | 53 |
| 4.3. Antichi Maestri a San Francisco e Chicago   | 57 |
| 4.4. L'epilogo del <i>tour</i> : la mostra <i>Italian Masters Lent by The Royal Italian Government</i> al <i>MoMA</i> (1940) | 60 |
| Conclusione  | 64 |
| Appendice  | 68 |
| Appendice delle immagini   | 71 |
| Bibliografia   | 80 |
| Sitografia   | 89 |

## INTRODUZIONE

Da sempre la capacità di persuadere attraverso la cultura ha fatto parte dei meccanismi relazionali tra le Nazioni in funzione del mantenimento di rapporti di cordialità e attraverso la promozione della lingua, delle tradizioni e dei valori come metaforici ponti capaci di facilitare la comprensione reciproca tra culture diverse, oltre che rappresentare un'occasione per dimostrare sul piano internazionale il proprio prestigio in termini intellettuali e morali.

È questo un aspetto che caratterizza in particolare il Ventennio fascista durante il quale l'uso – o meglio, l'abuso – della cultura e della tradizione è stato sfruttato come mezzo suggestivo, sia in patria sia all'estero, attraverso il quale legittimare la presenza stessa del fascismo e per giustificare una superiorità razziale italiana legata alle antiche radici nazionali che risalgono all'Antica Roma Imperiale e che, proprio per la loro prestigiosa antichità, conferiscono all'Italia una posizione di supremazia rispetto a qualunque altra Nazione.

Tali intenzioni, spesso manifeste, rientrano nell'ambito della diplomazia culturale, strumento abilmente utilizzato dal governo fascista; attraverso la promozione della propria cultura, il regime intendeva mantenere strategici rapporti con altre Nazioni al fine di trarne vantaggi politici ed economici. Questo approccio si basa sulla concezione della cultura come elemento di *soft power*<sup>1</sup> – in contrapposizione all'*hard power* che si riferisce all'uso della forza militare e del potere economico -, cioè come una forma di influenza non coercitiva che consente di favorire e attrarre consensi e approvazione grazie alle capacità di persuasione; è in tale contesto che si inserisce l'uso dell'arte italiana e degli Antichi Maestri della tradizione come elemento cruciale delle strategie propagandistiche.

Il presente elaborato si pone l'obiettivo di analizzare la strumentalizzazione culturale che venne attuata nel corso del Ventennio attraverso la rilettura in chiave nazionalista degli Antichi Maestri italiani e della funzione delle mostre come veicolo ideologico. In primo luogo, ci si soffermerà sulla politica dell'immagine e la propaganda culturale del regime in territorio nazionale, analizzando il significato dell'antica tradizione della penisola all'interno del programma fascista e del ruolo che essa ha giocato nella

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Castellani Curiel, *Soft Power e l'arte della diplomazia culturale*, Firenze, Le Lettere, 2021.

costruzione del sentimento patriottico della Nazione all'indomani del primo conflitto mondiale. In questo contesto il Medioevo e il Rinascimento italiano, assieme agli antichi maestri vengono rilevati come la componente storica più confacente alle esigenze, rimodellati e ricomposti in base alle necessità di autocelebrazione del regime e a quanto l'ideologia fascista intendeva promuovere.

Si prosegue nel secondo capitolo focalizzandosi su particolari aspetti del programma propagandistico: la lettura in chiave razzista delle opere degli antichi maestri italiani e la funzione delle mostre che li vedono protagonisti sul suolo nazionale.

Nel primo caso ci si soffermerà sul ruolo che le riviste, in particolare «La Difesa della Razza» hanno avuto per la diffusione dell'antisemitismo dopo la promulgazione delle Leggi Razziali del 1938: in questo contesto i maestri come Leonardo Da Vinci o Paolo Uccello vengono considerati per aver lasciato traccia tangibile, attraverso le loro opere, della problematica della minaccia ebraica già in tempi remoti rispetto alla contemporaneità, predisponendo quindi delle solide basi sulle quali ergere la campagna razziale in Italia.

Nel secondo caso, invece, si analizzerà l'ambito delle mostre che nell'Italia di inizio Novecento risultano essere un fenomeno piuttosto ricorrente e un ottimo mezzo attraverso il quale da un lato promuovere le specificità artistiche regionali, dall'altro favorire l'autocelebrazione del regime attraverso mostre-evento di dimensioni colossali e spesso dalla discutibile rilevanza critica e scientifica; a tal proposito verrà considerata la *Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane* del 1939 realizzata al Palazzo dell'Arte di Milano, inquadrandone il rilievo nell'ottica dell'esaltazione del regime stesso e del rilievo che ebbe anche nella promozione del turismo culturale.

La mostra verrà poi replicata l'anno dopo, nel 1940, anche a Tokyo e a New York e, attraverso questo ponte di collegamento, ci si sposterà nella seconda sezione dell'elaborato dedicata alla fortuna delle mostre di antichi maestri all'estero, in particolare negli Stati Uniti.

Nel terzo capitolo si approfondiranno le origini del gusto Rinascimentale negli Stati Uniti in modo tale da motivare e sostenere la tesi secondo cui il fascismo trovò basi solide e incoraggianti per attuare la propria diplomazia culturale inviando gli antichi maestri come ambasciatori, un punto d'incontro tra due Nazioni così ideologicamente

distanti; attori neutrali e “depoliticizzati”, capaci di attenuare, nei limiti del possibile, le tensioni che intercorrevano poco prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Si partirà dalla constatazione dell’esistenza di un’affinità tra ciò che operò il fascismo e ciò che invece prese piede negli Stati Uniti, cioè una sorta di rimodellamento del Rinascimento Italiano valutato come momento di origine di quella che poi sarebbe diventata la moderna nazione americana dopo la Guerra Civile: si individua una circolarità che parte dalla modernità che aveva caratterizzato il periodo rinascimentale e che ora si chiude con l’ascesa dell’America come potenza mondiale.

In questo panorama prende piede l’interesse per il Rinascimento italiano, inizialmente conosciuto tramite le impressioni e le sensazioni di coloro che avevano visitato l’Italia, dunque in modo impreciso, quasi immaginario e lacunoso dal punto di vista storico-accademico. Tuttavia, ci furono delle personalità illuminate come James Jackson Jarves e l’incisore Timothy Cole che permisero la circolazione di un gusto più raffinato e preciso dal punto di vista della conoscenza artistica: Jarves fu il primo americano a credere nel valore dei Primitivi italiani nell’evoluzione della storia dell’arte e fu anche uno fra i primi a sognare un museo pubblico per l’America in anni in cui questo settore non si era ancora sviluppato. Cole invece dona al popolo americano incisioni pregiate e minuziosamente dettagliate di alcune delle opere italiane più famose, che al tempo erano conosciute solo attraverso copie di bassa qualità.

Successivamente, verrà esaminato il contributo dei collezionisti americani, che alla fine del XIX secolo orientarono i loro interessi verso l’arte antica europea, in particolare quella italiana; tale fenomeno contribuì significativamente alla diffusione della pittura italiana nelle collezioni pubbliche e private americane, alcune delle quali, oggi, tra le più ricche e preziose al mondo.

Tra i vari protagonisti in competizione nel mercato dell’arte a cavallo tra Ottocento e Novecento, sono stati qui selezionate due figure di particolare rilievo: Isabella Stewart Gardner e John Pierpont Morgan. Appartenenti a sfere sociali e *background* differenti, ma accomunati da un’insaziabile brama di possedere i migliori pezzi sul mercato poiché genuinamente affascinati dalla loro bellezza e preziosità, essi lasciano come testimonianza della loro passione le proprie collezioni al pubblico americano, inestimabile eredità per la Nazione.

Si procede, infine, nell'ultimo capitolo con la considerazione di una mostra, inizialmente concepita come evento singolo e poi trasformatasi in itinerante, comprendente 27<sup>2</sup> capolavori di antichi maestri italiani, che farà tappa in tre città statunitensi nel corso del biennio 1939-1940: San Francisco, Chicago e New York.

Ci si soffermerà sulle ragioni che hanno motivato lo spostamento oltreoceano di alcuni dei maggiori capolavori dell'arte italiana, mettendone a rischio la conservazione e talvolta svilendoli e facendoli retrocedere a semplici ingranaggi della più complessa macchina della propaganda fascista. Attraverso le testimonianze di illustri personaggi come il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, lo storico dell'arte Roberto Longhi, Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan, i quali presero parte all'impresa, si cercherà di indagare sulla questione evidenziandone ambiguità, contraddizioni e conseguenze.

Il fenomeno della strumentalizzazione del patrimonio artistico e il suo utilizzo come mezzo di diplomazia di cui si è parlato in questo elaborato, rappresenta ancora oggi, seppur manifestandosi in forme ed intenti diversi rispetto a quelli attuati durante il Ventennio, un problema reale e discusso e che coinvolge non solo l'Italia ma anche molti altri paesi del mondo.

Gli antichi maestri, la loro fama e il loro prestigio rappresentano una preziosa moneta di scambio per mantenere gli equilibri tra le nazioni, una sorta di "carta *jolly*" tra le varie possibilità offerte a ciascun Governo per mantenere i rapporti internazionali: insomma, qualcosa di sacrificabile di fronte a necessità ritenute di valore ben più considerevole.

---

<sup>2</sup> Nei cataloghi delle mostre, le opere esposte risultano essere 28 e non 27, poiché l'opera *l'Annunciazione* di Andrea della Robbia si trovava già in America e non partì assieme agli altri capolavori dall'Italia.

## CAPITOLO PRIMO

### *1.1. La politica dell'immagine nell'Italia Fascista: il ruolo della tradizione.*

Non v'è alcun dubbio che, nel corso del Ventennio, la cultura e l'arte costituirono dei canali privilegiati attraverso i quali il fascismo diffuse la propria ideologia e promosse la propria immagine sia in territorio nazionale sia all'estero.

Mario Isnenghi, storico italiano ed esperto di cultura dell'Italia fascista, in un convegno tenutosi a Brescia nel 1985, affermava che proprio per la chiarezza di linguaggio e per «la maggiore capacità e disponibilità del discorso a figure»<sup>3</sup>, le immagini si prestavano meglio alla diffusione del messaggio propagandistico.

Oltre ad essere utilizzata con successo come mezzo di indottrinamento, l'arte e l'architettura vennero impiegate a livello internazionale per promuovere l'immagine di un paese, l'Italia, prospero e moderno ma allo stesso tempo connotato, più di qualunque altra nazione al mondo, da un'antica tradizione che risaliva agli albori dell'Impero romano e che proseguiva poi nel Medioevo e Rinascimento, nell'Italia dei Comuni<sup>4</sup>, sino ad arrivare all'Impero fascista, che si presentava ora come baluardo dei medesimi valori che avevano fatto dell'Italia la culla di una grande civiltà nel corso dei secoli. Il fascismo ergeva sé stesso a momento di «Epifania della moderna italianità»<sup>5</sup>, il punto di arrivo di una successione di eventi nella storia della penisola che, di volta in volta, vengono estratti dal loro contesto temporale, reinterpretati e utilizzati per giustificare il presente con l'intento di influenzare le coscienze delle masse e raccogliere consenso.

Il recupero del passato da parte del fascismo per la sua affermazione nel presente, pur non essendo una prassi nuova in quanto già utilizzata durante la fase preunitaria, rappresenta una novità dal punto di vista dell'istituzionalizzazione di tale recupero che viene sistematicamente coordinato, supervisionato e sottoscritto: attraverso vari canali istituzionali, tra cui gli intellettuali, il Ministero dell'Educazione Nazionale, l'Ufficio

---

<sup>3</sup> L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; p.19

<sup>4</sup> C. Lazzaro, R.J Crum., *Donatello among the Blackshirts. History and modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, New York, Cornell University Press, 2005; p.15.

<sup>5</sup> M. Baioni, *Il fascismo in mostra: celebrazione, rimozione, revisione*, in *Fascismo e Storia d'Italia. A Un secolo dalla Marcia su Roma. Temi, narrazioni, fonti*, a cura di De Luna, Giovanni, Annali Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2022; pp. 53-70: 55.



di Antichità e Belle Arti e soprattutto dal 1937 il Ministero della Cultura Popolare (MinCulPop) – che si occupò della sistematizzazione di una propaganda politica semplificata e legata all'indottrinamento delle masse - il regime ha saputo orchestrare e affermare una connessione indissolubile tra la retorica del passato e quella del presente<sup>6</sup>, rendendola comprensibile e accessibile a tutti. L'obiettivo era infatti quello di unire l'intera popolazione italiana, dalle classi sociali più basse a quelle più elevate, e renderla consapevole dell'esistenza di una collettiva identità nazionale<sup>7</sup> storica e culturale.

L'appropriazione e la conseguente ricostruzione da parte del fascismo del glorioso passato nazionale nel corso del Ventennio non fu chiaramente mai un'operazione disinteressata ma sempre accuratamente articolata e selettiva in funzione delle esigenze dell'agenda culturale, politica ed economica che richiedevano di volta in volta enfasi su determinati aspetti del passato, fosse esso antico, medievale o rinascimentale<sup>8</sup>. Innanzitutto, costituì un'arma necessaria affinché si potessero definire delle radici nazionali comuni nelle quali, in un paese giovane come l'Italia la cui Unità era stata raggiunta solamente nel 1861, chiunque potesse ritrovare il proprio sentimento di appartenenza alla nazione, senza sacrificare l'eterogeneità culturale e la spiccata connotazione regionalistica che caratterizzava la penisola già nel periodo preunitario. Per quanto l'eterogeneità potesse rappresentare una spinta centrifuga rispetto all'ambita unità nazionale, il fascismo riuscì a sfruttarla a proprio favore per la costruzione di quello spirito identitario che venne recuperato anche e soprattutto attraverso questo particolare radicamento alla tradizione tipicamente italiana. Perciò, attraverso il revival dei diversi passati regionali, ciascuno connotato da una propria fiorente tradizione, ci si è sforzati per costruire non solo un passato condiviso ma anche un passato che fosse specificatamente italiano<sup>9</sup> e connotato dalla «stretta fratellanza delle stirpi italiche legate nella comune civiltà ariana mediterranea»<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> D.M Lasansky, *The renaissance perfected: architecture, spectacle, and tourism in fascist Italy*, University Park: Pennsylvania State University, 2004; pp. 253-254

<sup>7</sup> *ivi*; p. 255.

<sup>8</sup> *ivi*; p. 23

<sup>9</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...* cit. p. 3

<sup>10</sup> Cit. Solmi, *L'unità etnica della nazione italiana nella storia*, «Difesa della Razza», 1, 1938; pp. 8-11: 10

In effetti, contrariamente a quanto ci si possa aspettare da uno stato autoritario, il fascismo ottenne un ampio consenso tra le masse e gli intellettuali, senza dover ricorrere - almeno fino al 1938 quando furono emanate le leggi razziali e venne redatto il Manifesto degli scienziati razzisti – a mezzi repressivi o all'imposizione di una cultura o stile propriamente fascista, unendo le loro fila non in base a un'ideologia di partito, ma alla promozione di valori nazionali con i quali ci si voleva identificare<sup>11</sup>. In questa prospettiva, si assiste dunque ad una sorta di mecenatismo di stato che si configura come un modo per legittimare iniziative culturali attraverso il sostegno e l'approvazione del regime stesso, il quale non mira tanto ad escludere, quanto piuttosto a influenzare i temi e le ricerche<sup>12</sup>. Ciò che si presenta è dunque un'adesione al fascismo da parte degli intellettuali che si può far risalire a una duplice natura che sottolinea ancora una volta il fatto che, dietro questa presunta libertà, in realtà il regime riesce comunque a manovrare gli intellettuali per un proprio tornaconto dando però loro l'impressione di poter scegliere in maniera autonoma: da un lato quindi c'è un'adesione al fascismo che si caratterizza come una scelta autonoma, legata probabilmente alla parvenza di libertà di espressione; dall'altra invece vengono promosse iniziative di concorsi, come ad esempio il noto Premio Cremona, ideato da Roberto Farinacci nel 1938, che offrono premi in denaro per i vincitori con il chiaro intento di direzionare la creatività artistica verso determinati interessi e tematiche di matrice fascista<sup>13</sup>.

Perciò, invece di riferirsi a una cultura fascista ben delineata, si potrebbe considerare piuttosto l'idea di un'antropologia della cultura in cui, anziché fare affidamento su un corpo dottrinale rigidamente definito, il fascismo riuscì a fondere e diffondere la propria ideologia attraverso un insieme di valori e miti di varie origini, ma sempre ancorati all'antica tradizione nazionale<sup>14</sup>, definita dallo stesso Mussolini come «una delle più grandi forze spirituali dei popoli»<sup>15</sup>. Lo stesso Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936 al 1943, difese sempre un fascismo che non era

---

<sup>11</sup> G. Turi, *Fascismo e cultura ieri e oggi*, «Belfagor», Vol. 49, No. 5 (30 settembre 1994), p.564

<sup>12</sup> M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2021; p.12

<sup>13</sup> M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte al Premio Cremona*, Il Poligrafo, 2017; p. 204.

<sup>14</sup>Turi, *Fascismo e cultura ieri e oggi...*cit. p. 568.

<sup>15</sup> Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine...*cit. p. 14.

solo fascismo ma «fascismo italiano» cioè «legato necessariamente a una terra a un popolo e a una storia nazionale che lo distingue da qualsiasi altra<sup>16</sup>». Nel clima di relativa apertura culturale e stilistica del fascismo, l'unica cosa espressamente richiesta, dunque, era la connessione con l'italianità: concetto che non denota semplicemente una mera appartenenza regionale o nazionale, ma implica una connotazione innatamente italiana<sup>17</sup>. Le argomentazioni sottese per circoscrivere tale concetto si configurano più come negazioni che come affermazioni, nel senso che si è proceduto a una selezione e reinvenzione di tutto ciò che fosse identificabile ed accettabile in quanto non straniero, operazione che rende il contenuto stesso dell'italianità sostanzialmente ineffabile<sup>18</sup>.

La ricerca su cosa volesse dire essere italiano e sulla determinazione del carattere dell'italianità non costituì un'innovazione introdotta durante il Ventennio, ma rappresentò un autentico problema politico già nel periodo preunitario. Date le condizioni economiche e industriali ancora arretrate dell'Italia rispetto a paesi come Francia, Inghilterra o America, si avvertì la necessità di riaffermare l'identità nazionale procedendo con una sorta di ricerca scientifica nel passato mirata a definire chi fosse l'Italiano, comprendendone le origini, la storia e la natura<sup>19</sup>. Il Risorgimento, pertanto, tramanda all'Italia Unita un'eredità di principi morali e spirituali che, perdurando nel tempo, concorrono a configurare l'identità nazionale assestandola su motivazioni patriottiche e sulla creazione di una forma di auto-privilegio basata quasi esclusivamente sull'appartenenza a una discendenza genealogica di origine greco-latina, percepita come superiore alle altre, che rappresentava piuttosto una « riserva di fondo nei confronti della civiltà moderna<sup>20</sup>», una sorta di rifugio salvifico che emerse in risposta alle difficoltà nel confrontarsi e competere con l'affermarsi delle potenze europee ed extraeuropee. La realtà, però, è che questa acclamata rilettura del passato assume quasi le sembianze di un fardello: il patrimonio culturale e le radici storiche della penisola sono stati tra gli unici elementi che hanno contribuito a definire l'Italia

---

<sup>16</sup> M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e repubblica*, Roma, Donzelli Editore, 2018; pp. 62-63.

<sup>17</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...* cit. p.15.

<sup>18</sup> G.C Marino, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983; p. 180

<sup>19</sup> G. Bollati, *L'italiano: il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983; pp. 43-44.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 113.

nel panorama mondiale poiché essa non aveva modo e non era in grado di avanzare alcuna pretesa politica di rilevanza<sup>21</sup> se non giustificandola attraverso il proprio passato.

In particolare, negli anni del primo dopoguerra, il mito di Roma antica, nello specifico quella dell'Età dell'Oro augustea, divenne un pilastro portante nella propaganda di regime, nella quale si individuavano i valori morali e civili che avevano modellato la civiltà occidentale e che ora dovevano opporsi contro le forze dissoltrici del materialismo moderno<sup>22</sup>.

Riferirsi a questo straordinario momento della storia significava sottolineare il passato storico e spirituale dell'Italia e dimostrarne la grandezza in termini culturali giustificando di conseguenza anche una superiorità in senso politico: per questo motivo il fascismo si servì di tale riferimento per legittimare prima l'invasione dell'Etiopia e poi la volontà di realizzare un Impero coloniale sulla base di quello dell'antica Roma<sup>23</sup> di cui il regime si faceva erede e continuatore nel mondo moderno (Fig.1).

Succede allora che Roma viene ridisegnata come un palcoscenico nel quale dispiegare il display della politica contemporanea attraverso un nuovo e moderno progetto urbanistico di risanamento che consisteva nel far riemergere la Roma antica in tutta la sua purezza dal punto di vista visivo, isolando i principali monumenti ed eliminando tutte quelle "incrostazioni del passato" che li nascondevano, nonché l'urbanistica della Roma medievale e rinascimentale<sup>24</sup>, senza tener conto dunque di alcun valore contestuale nel quale tali capolavori erano inseriti (Fig. 2)

In tal modo viene istituito un vero e proprio teatro a cielo aperto per la celebrazione culturale del fascismo<sup>25</sup>, manifestando così un'esplicita connessione tra l'antica tradizione e il nuovo regime fascista che si presenta come erede diretto. Il revival del passato non è soltanto inteso come una semplice celebrazione delle origini, ma vuole essere piuttosto una manifestazione della grandezza del regime, capace di farsi

---

<sup>21</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...cit.*, p. 4.

<sup>22</sup> L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci editore, 2016; pp. 78-79

<sup>23</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...cit.* p. 3.

<sup>24</sup> A. Tarquini, *Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943)*, *Le culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, Cahiers de la Méditerranéité, 95, 2017; p. 142.

<sup>25</sup> Lasansky, *The Renaissance perfected...cit.* p. 6.

continuatore e interprete in maniera moderna di un passato di straordinario valore, scrive infatti Giuseppe Bottai: «ritornare alla tradizione vuol dire continuarla, arricchendola di energie e motivi nuovi offerti dal perenne flusso della vita»<sup>26</sup>. Lo spirito predominante, perciò, non manifestava né una predisposizione conservatrice né reazionaria, ma piuttosto rivoluzionaria<sup>27</sup>; in tal senso, mediante una rielaborazione della storia e dei simboli culturali, si promuoveva un coinvolgimento attivo del popolo nel processo di adesione e assimilazione corrente di questa nuova fase storica, intrisa della ricchezza culturale che il paese poteva vantare.

In questa prospettiva, la cultura ed il patrimonio italiano assumono l'aspetto di oggetti destinati ad un consumo effimero, trattati come una merce, un pacchetto commerciabile, i quali prevedono un recupero selettivo nel grande calderone della storia nazionale di qualunque elemento potesse essere spendibile in termini di propaganda. Secondo questa logica l'intera penisola venne rimappata per scopi politici, con la conseguente enfattizzazione di alcuni territori rispetto ad altri. Vennero restaurati monumenti o palazzi piuttosto che demoliti altri ritenuti inutili, vennero celebrati gli antichi maestri italiani come un vanto nazionale e come testimonianza dell'ingegno tipico della stirpe italica, vennero ripristinati eventi e recuperati eroi del passato con l'unico intento di creare una sorta di «turismo del patrimonio»<sup>28</sup>, accessibile a tutti ed interamente gestito dallo Stato, il quale mirava a diffondere l'ideologia e la retorica del grandioso impero fascista in maniera pervasiva e capillare in ogni strato della società in Italia e all'estero.

Il lato negativo di questo fenomeno risiede nel fatto che, nonostante alcuni elementi culturali fossero recuperati e valorizzati, vi era una mancanza di autentico interesse verso la conservazione e la tutela dei beni culturali e dei centri storici e archeologici. L'interesse per il patrimonio culturale diventava evidente solo quando poteva essere sfruttato come strumento per promuovere e consolidare rapporti internazionali o quando poteva essere utilizzato per influenzare le masse, elementi questi che rivelano il reale atteggiamento della dittatura nei confronti del settore culturale della nazione

---

<sup>26</sup> Cit. G. Bottai, *Resultanze dell'arte fascista*, «Critica Fascista», No.4, 1927; pp. 61-64

<sup>27</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...* cit. p. 8.

<sup>28</sup> Lasansky, *The Reinassance perfected...* cit. p. 256.

«ma destinatario di cure specialistiche, ma riscoperto quando tornò utile alla propaganda»<sup>29</sup>.

### 1.2. *Medioevo e Rinascimento: propaganda fascista attraverso la riappropriazione dell'illustre passato nazionale.*

Se la Romanità fu principalmente riabilitata al fine di legittimare la politica imperialista del regime fascista e di conferire ad esso un tono eroico mediante il richiamo ai fasti di Roma, al contrario, il Medioevo e il Rinascimento furono sfruttati per coltivare un'eredità comune, ma questa volta con un'accezione culturale, intesa come una componente specificatamente italiana, unica e diversa da tutte le altre e che interessava ogni cittadino, indipendentemente dalla sua provenienza regionale, dal nord al sud del paese.

La definizione della separazione temporale e concettuale tra il Medioevo e il Rinascimento durante il regime fascista rivela un complesso intreccio di influenze culturali e storiche. L'assegnazione di una datazione precisa al termine "Rinascimento" non fu un processo immediato, ma trovò la sua consacrazione nel 1860 con la prima pubblicazione dell'opera dello storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) *Die Kultur der Renaissance in Italien*, tradotta in italiano nel 1876 come *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Attraverso quest'opera, Burckhardt delineò il Rinascimento come un vero e proprio periodo, che ebbe inizio nel 1300 e che si concluse con l'invasione di Carlo V e delle truppe imperiali nel 1530, segnato da una straordinaria rinascita senza precedenti dal punto di vista culturale, politico e sociale: un vero e proprio «risveglio fantastico dal Medioevo»<sup>30</sup>.

Il saggio fornisce un'analisi dettagliata ed articolata del contesto politico, degli assetti di potere e del fervore culturale e artistico che caratterizzava l'Italia rinascimentale, evidenziandone l'importanza nella genesi e nello sviluppo della civiltà occidentale e ponendo in risalto la sua centralità nel panorama storico dell'epoca moderna. Tuttavia, durante il periodo fascista, l'interpretazione del rinascimento secondo il modello di

---

<sup>29</sup> Cit. S. Verde, *Le belle arti e i selvaggi. La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*, Marsilio Editori, Venezia, 2019; p. 153.

<sup>30</sup> Cit. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, (ed. or. 1860) Firenze, Sansoni, 1968; p. 191.

Burckhardt subì un processo di semplificazione e adattamento al fine di conformarsi agli obiettivi propagandistici del regime. In particolare, furono enfatizzati elementi quali il moderno spirito politico e la ridefinizione dello Stato accanto all'esaltazione della figura del Duce presentato come uomo virile e fiero mecenate delle arti, equiparabile ai grandi signori rinascimentali come Lorenzo il Magnifico. Inoltre, il fascismo condivise anche l'idea di una fine di un'epoca di splendore, in linea con il saggio di Burckhardt, che coincideva con l'invasione di Firenze da parte delle truppe imperiali di Carlo V, dunque un'invasione straniera in territorio italiano<sup>31</sup>. Tale interpretazione, rivisitata attraverso la lente nazionalista promossa dal fascismo, rispecchiava proprio la convinzione secondo cui ogni influsso esterno sulla cultura italiana avrebbe portato ad un periodo di oscurità, declino ed indebolimento delle potenzialità intrinseche del popolo italiano.

A discapito di ciò, il termine "Rinascimento" non venne comunemente utilizzato durante il Ventennio poiché era stato associato ad una sorta di profanazione che ne era stata fatta durante il regno di Vittorio Emanuele II, la cui reggenza venne descritta proprio in termini di una rinascita<sup>32</sup>. A questo proposito il regime preferì adottare l'espressione "Medioevo" nell'accezione del termine che venne delineata da John Ruskin nei suoi scritti, tradotti in Italia a partire dai primi decenni del XX secolo, parlando di *Middle Ages*: secondo la visione di Ruskin, (1819-1900) riferendosi in particolare all'architettura, il Medioevo italiano viene esaltato come un momento caratterizzato da purezza, onestà e semplicità, nonché da valori morali intrinseci che si manifestavano nelle figure degli artigiani e nelle loro produzioni<sup>33</sup>. Tale visione idealizzata del Medioevo forniva al regime fascista un'immagine nostalgica di un'epoca passata, coerente con gli ideali politici e culturali che desiderava comunicare. In sostanza, quindi, il cosiddetto "Medioevo fascista" rappresenta una commistione di interpretazioni che combinano da un lato la visione Burckhardtiana di Rinascimento sopra delineata e il concetto Ruskiniano di Medioevo, caratterizzato da purezza e naturalità. Questa fusione e adattamento concettuale della storia da parte del regime riflette pertanto la sua strategia di utilizzare la cultura e la storia come strumenti propagandistici per sostenere la propria narrazione ideologica.

---

<sup>31</sup> Lasansky, *The Renaissance perfected...*cit. p.22

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 21.

Riuscire a definire nel contesto della propaganda fascista i confini tra Medioevo e Rinascimento si rivela dunque un'operazione piuttosto complessa in quanto, sia dal punto di vista terminologico sia dei contenuti, quello che avviene è una sorta di ibridazione dei due momenti della storia italiana<sup>34</sup>. È proprio in questa selettiva reinterpretazione che emergono le relative contraddizioni: l'obiettivo non era tanto quello di restituire integralmente il passato della penisola, quanto piuttosto mettere in risalto, o viceversa sopprimere, tutti quegli elementi funzionali agli scopi propagandistici del regime, definendo così anche una specifica geografia dettata da interessi economici e politici che a sua volta delinea anche la geografia delle mostre di arte antica sul suolo italiano<sup>35</sup>.

Così, al di fuori del contesto delle antiche rovine romane, vennero accantonati i territori del Meridione ed enfatizzati altri centri come le province della Pianura Padana con particolare rilievo conferito a quelle toscane, in particolare Firenze, centri propulsori della tradizione Rinascimentale, così come è stato tramandato dalle *Vite* Vasariane che, in particolare, costituiscono attraverso una visione fiorentino centrica uno stretto legame tra la città toscana e il Rinascimento<sup>36</sup>.

Il trattato Vasariano, considerato all'interno del Ventennio, conobbe una grande diffusione dovuta a numerose ristampe e riedizioni commentate<sup>37</sup> ed esercitò un'influenza significativa soprattutto in relazione alla considerazione della sua opera e ai legami che inevitabilmente si crearono nel contesto nazionalista italiano in quanto fornisce al regime una significativa narrativa storica e culturale esclusivamente italiana e per questo utile ai fini della propaganda nazionalista.

I punti di contatto tra l'ideologia fascista e le *Vite* sono molteplici: l'opera, la cui genesi si colloca nella volontà dell'autore di valorizzare l'arte del suo tempo e di riscattare la figura dell'artista, e la cui rilevanza non riguarda solo il carattere biografico ma anche perché si configura come un importante trattato di tecnica artistica, restituisce una geografia artistica circoscritta al territorio italiano. Inevitabilmente allora la celebrazione degli antichi maestri nazionali si allinea e contribuisce a consolidare gli

---

<sup>34</sup> *Ivi*; p. 25

<sup>35</sup> *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova, Il Rio Arte, 2017; p. 16.

<sup>36</sup> Lasansky, *The Renaissance perfected...*cit. p. 25

<sup>37</sup> A. Monciatti, *Mostre fiorentine e tradizione vasariana (1931-1940)*, in Toffanello *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940)* ...cit. p.189



obiettivi del fascismo di promuovere un forte senso di nazionalismo e di orgoglio italiano attraverso la celebrazione dell'immagine di quell'epoca aurea che le *Vite* hanno concorso a costruire.

Uno degli aspetti sui quali il regime fondò buona parte della sua autopromozione è costituito dall'idea di "Rinascita" dopo un lungo periodo di buio; rinascita che si manifesta nel recupero della tradizione e nel sentimento di appartenenza nazionale, tutti caratteri che si presumeva fossero stati perduti nel corso dei secoli a partire dalla fine del fastoso periodo rinascimentale e che ora venivano riportati alla luce sotto il fascismo. A questa idea si potrebbe allora legare la concezione ciclica della storia dell'arte, centrale nella visione di Vasari e chiave di lettura delle *Vite*, avente inizio con Giotto, pioniere della nuova pittura a Firenze che per primo abbandona i canoni bizantineggianti - celebrato proprio per questo motivo e rinominato come «primo campione di italianità<sup>38</sup>» da Ugo Ojetti in occasione dell'inaugurazione della *Mostra Giottesca* del 1937 - e culminante nella cosiddetta Terza Età con gli artisti della Maniera Moderna, tra i quali svetta Michelangelo; dopo di questa la decadenza.

Il desiderio del fascismo di presentarsi come il «quarto capolavoro di civiltà<sup>39</sup>» si allinea allora con la narrativa vasariana di rinascita ed evoluzione a seguito di un periodo di decadenza; una tale visione si colloca all'interno di un'idealizzata linea cronologica all'interno della quale il fascismo costituisce un nuovo punto di partenza, una nuova Rinascita, culturale, politica, economica, analoga a quella descritta da Vasari.

Le intenzioni del regime non erano quelle di dar vita a delle specificità individuali ma piuttosto di servirsi di Medioevo e Rinascimento per delineare un'unica cultura che potesse rappresentare tutte le realtà regionali sotto l'identità di un passato comune che non appartenesse soltanto alla Toscana o al Veneto<sup>40</sup>, regioni che maggiormente avevano definito la cultura pittorica nel periodo considerato.

Dunque, nel contesto di fervente nazionalismo che caratterizzò l'Italia a partire dal 1922, il recupero del passato divenne un'operazione essenziale per modellare e giustificare il presente, contribuendo a costruire un forte senso di condivisa

---

<sup>38</sup> U. Ojetti, *Giotto (discorso letto il 27 aprile 1937 a Firenze in Palazzo Vecchio alla presenza di S.M. il Re e Imperatore sul testo centenario della morte del pittore)*, Roma, 1937.

<sup>39</sup> Cit. Monciatti, *Mostre Fiorentine e tradizione vasariana (1931-1940)* ...cit. p. 192.

<sup>40</sup> Lasansky, *The renaissance perfected...*cit. p. 258.

appartenenza nazionale, ed è proprio in questo panorama che inserisce la rilettura e la conseguente strumentalizzazione delle immagini del passato, che si presentano in forma di «immagini riflesse<sup>41</sup>» cioè immagini trasmesse e rilette attraverso una narrazione fascista della storia dell'arte italiana ricostruita in funzione di precisi interessi propagandistici.

In questo clima il Rinascimento venne individuato come «il periodo più prestigioso della storia delle belle arti, sul quale l'Italia può rivendicare l'esclusività<sup>42</sup>», un periodo di splendore e di rinnovamento che interessava il fascismo proprio ai fini della costruzione della sua ideologia. Le origini di tale approccio possono essere ricondotte ancora una volta al periodo preunitario, in cui si percepì la necessità di restaurare il Rinascimento come momento cruciale per la storia italiana, riconoscendone l'Italia come il suo luogo di origine e sviluppo. Quest'operazione non solo fornì una base per la ricerca di radici nazionali condivise, ma servì anche a legittimare l'italianità del Rinascimento e a vantare nel mondo questa straordinaria creazione culturale<sup>43</sup>.

La grande tradizione artistica, che fino ad ora era stata prerogativa delle élite sociali e politiche, fu «ampiamente pubblicizzata, riprodotta ed esplorata nella stampa popolare, tanto da diventare familiare e accessibile a un pubblico di massa<sup>44</sup>»; l'arte, intesa come «la sola a vera espressione dell'anima della patria<sup>45</sup>», e gli antichi maestri, astratti dal loro tempo, vengono così investiti del ruolo di ambasciatori incaricati di penetrare nell'immaginario collettivo nazionale, veicolando precisi messaggi delineati attraverso un fitto programma di mostre d'arte antica dal forte carattere nazionalista che interessò in particolare il suolo italiano ma che mai trascurò il contesto estero. La spinta propagandistica presente nelle esposizioni di arte antica, trovò amplificazione attraverso diversi canali, inclusi il cinema, le istituzioni scolastiche, e in particolare la stampa e le riviste che, pur senza eliminare il confronto, gradualmente si orientarono nel plasmare i contenuti<sup>46</sup>, soprattutto a partire dal 1938 quando la propaganda assunse toni più aspri.

---

<sup>41</sup> Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine...* cit. p. 42

<sup>42</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...* cit. p. 174

<sup>43</sup> R. Pavon, *Reviving the Renaissance: the use and abuse of the past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge University Press 13 giugno 1997; p.2.

<sup>44</sup> Lazzaro, Crum, *Donatello among the Blackshirts...* cit. p.2.

<sup>45</sup> Cit. Ugo Ojetti in G. De Lorenzi, Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo", Firenze, Le Lettere, 2004; p. 187

<sup>46</sup> M. Carli, *Vedere il fascismo...* cit. p. 36

## CAPITOLO SECONDO

### 2.1. *Antichi maestri al servizio della propaganda razziale*

Una delle principali preoccupazioni del fascismo fu quella di conferire una veste scientifica<sup>47</sup> alla propaganda razziale antiebraica a partire dal 1938 e per la quale venne impiegata una “profanante” rilettura di alcune opere e tematiche presenti nelle opere di antichi maestri italiani al fine di veicolare l’ideologia attraverso immagini familiari alla maggior parte del pubblico. Tale approccio fu motivato dal riconoscimento del potere persuasivo delle immagini, particolarmente efficace nei confronti di una popolazione per lo più analfabeta e illetterata; pertanto, l’utilizzo di immagini, soprattutto se legate a opere d’arte conosciute, costituì una strategia fondamentale per catturare l’attenzione e diffondere gli ideali del regime tra le masse.

Una tale deriva culturale, di chiara matrice nazista, venne ripresa in Italia e promossa attraverso le riviste e le mostre che si impegnavano non solo a promuovere l’arte nazionale ma soprattutto un’arte italiana, e perciò superiore, proprio perché contrapposta ad un’arte tipicamente ebraica, corrotta e priva di legami tradizionali. L’esempio nazista perciò diventa un punto di partenza, un faro di speranza contro i pericoli e le minacce ai quali anche l’arte italiana è sottoposta: i sentimenti della contemporaneità così vengono meno, le avanguardie non costituiscono una componente proficua per gli ideali politici anzi, sono viste come forze disgregatrici; così a queste si sostituisce un’arte chiaramente e visibilmente tedesca che per questo motivo dimostra un’appartenenza che è prima di tutto razziale e legata ad un dato territorio, nonché politica<sup>48</sup>. È su queste basi che vengono messe in luce alcune esperienze editoriali nate negli anni Trenta che presentano una lettura stringente e politicamente direzionata e conforme alle nuove esigenze del regime: la propaganda razziale antiebraica.

Tra le riviste che svolsero un ruolo significativo nel conferire toni scientifici al razzismo si individua «La Difesa della Razza», fondata da Mussolini nel 1938 e la cui direzione fu affidata al giornalista Telesio Interlandi (1894-1965); attraverso questa

---

<sup>47</sup> Malvano, *Fascismo e politica dell’immagine*...cit. p. 152.

<sup>48</sup> Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia*...cit. p. 214.

pubblicazione quindicinale, che fu il principale strumento della propaganda antisemita del regime, si stabilirono in modo più continuativo i fondamenti di un'arte che, al di là della mera rappresentazione, veniva trattata come una realtà scientifica stabilendo la superiorità della razza italiana, collegando la storia dell'arte all'identità nazionale in termini razziali sotto un'ottica medica e biologica<sup>49</sup>.

Già in un articolo pubblicato nel 1938 sulla rivista «Quadrivio» dal titolo *L'arte e la Razza*, lo stesso direttore Interlandi espone quello che sarà il filo conduttore delle ricerche della nuova rivista che si interrogherà oltretutto su quella che è divenuta una questione fondamentale, cioè la lettura dell'Arte alla luce del razzismo.

[...] Esiste un'arte ebraica e un'arte che da questa trae canoni estetici e metodi di affermazione, e questa è l'arte che noi chiamiamo ebraizzata; ed esiste un'arte italiana che ha profondi legami con la tradizione, che risponde a canoni estetici nostri, non d'importazione o d'accatto, che tocca la nostra sensibilità di italiani e non il corrotto gusto di corrotte minoranze<sup>50</sup>.

Il fondamentale apporto ideologico che ebbe questa rivista nel territorio italiano è sottolineato anche dal fatto che Giuseppe Bottai, in quell'anno ancora Ministro della Pubblica Istruzione, obbligò le scuole, le università e i relativi docenti ad abbonarsi alla rivista stessa e non solo, a commentarla e discuterla nel corso delle lezioni inserendola perciò come uno tra i materiali primari attraverso i quali comprendere la specifica tradizione che il regime intendeva promuovere<sup>51</sup>.

L'arte, in questo modo, venne così impiegata in modo specifico per delineare quei tratti antropologici, psichici e spirituali cari al regime di cui proprio le espressioni artistiche del passato rappresentano i documenti più duraturi e significativi<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> F. Cassata, *“La difesa della razza”: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, p. XIII.

<sup>50</sup> Cit. T. Interlandi, *L'Arte e la Razza*, «Quadrivio», VII, 4, 20 novembre 1938.

<sup>51</sup> Verde, *Le belle arti e i selvaggi...* cit. p. 170.

<sup>52</sup> S. Baglioni, *Arte e razza*, «La difesa della razza», 2, 1939; pp. 6-11

<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:493/>> [ultimo accesso 26/02/2024]

È interessante notare che coloro che si occuparono della diffusione di queste informazioni non furono propriamente storici dell'arte, ma piuttosto intellettuali provenienti da altri settori anche molto lontani, come nel caso di Silvestro Baglioni.

Baglioni (1876-1957), insegnante e direttore all'Istituto di Fisiologia Umana alla Regia Università di Roma, coltivò un grande interesse nel campo della fisiologia applicata all'arte, contribuendo a diffondere per il regime «le nozioni più sicure e più giuste nel campo della Medicina e dell'Igiene sociale»<sup>53</sup>.

Riassumendo uno dei suoi articoli più rilevanti sul tema, *Arte e Razza*, quello che emerge è una narrativa di continuità genetica, radicata già nelle opere degli antichi maestri italiani, che avrebbero contribuito a definire i tratti fisiologici e morfologici della razza italiana. Secondo questa prospettiva, i grandi maestri, nei loro ritratti, avrebbero ripreso tipi etnici regionali caratteristici dei luoghi in cui operavano: ad esempio, si sosteneva che le donne ritratte da Raffello incarnassero una bellezza tipica della zona umbro-piacentina, mentre quelle dipinte da Tiziano o Tiepolo rappresentassero una bellezza più specificatamente veneta<sup>54</sup>. Tale interpretazione collegava l'arte non solo a un'identità culturale ma anche e soprattutto a una presunta pura continuità genetica della razza italiana nel corso dei secoli.

In un altro eloquente articolo di Luigi Castaldi (1890-1945) – laureato in Medicina e Chirurgia all'Istituto Superiore di Studi di Firenze e i cui interessi spaziavano dall'Anatomia all'Antropologia fisica e culturale e alla Storia della Medicina - , intitolato *Omogeneità della razza italiana*, si esamina ancora una volta il concetto di continuità dal punto di vista razziale, focalizzandosi sull'ambito territoriale italiano dove tale continuità risulta essere particolarmente evidente rispetto ad altri luoghi. Attraverso studi condotti utilizzando calcoli matematici su campioni di individui, si giunge alla conclusione che tra i coniugi esiste una «correlazione positiva<sup>55</sup>», ovvero un notevole grado di somiglianza dovuto all'attrazione reciproca: in altre parole, se due individui si somigliano, si attraggono reciprocamente, ed è per questo motivo che la stirpe italiana conserva un alto grado di omogeneità genetica.

---

<sup>53</sup> *Ivi*; p. 6

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> G. Castaldi, *Omogeneità della razza italiana*, «La difesa della razza», 17, 1939; pp. 39-41: 39.  
< <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:467/> > [ultimo accesso 26/02/2024]

A tal proposito, ancora una volta, la storia dell'arte costituisce una fonte preziosa di testimonianze che vengono coinvolte nel discorso razziale e che approfondiscono, giustificano e chiariscono la tesi in questione: ad esempio Adamo ed Eva ne *La Cacciata dei progenitori dall'Eden* (affresco, 214x88cm, 1424-1425) della Cappella Brancacci realizzati da Masaccio, testimoni di come questa tesi sia confermata già alle origini della stirpe umana; oppure i *Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni* (olio su tavola di tiglio, 63,5x45cm, 1504-1507) eseguiti da Raffaello<sup>56</sup>.

Era di fondamentale importanza per il regime tracciare una linea cronologica che evidenziasse il dominio del tema della purezza della razza, dimostrando attraverso testimonianze tangibili riconducibili alla realtà e alla concretezza dell'argomento. Un altro articolo di Ottorino Gurrieri (1905-1992) – storico e studioso d'arte umbra, scrittore e giornalista - presente in «La Difesa della Razza» *Dagli Etruschi al Rinascimento*, focalizza l'attenzione su periodi storici ampiamente esaltati dal regime fascista, sottolineando come nell'arco temporale compreso tra gli Etruschi e il Rinascimento, l'arte sia stata tramandata nella sua purezza e di come questa sia testimone di una straordinaria grandezza proprio perché rimasta intatta e incontaminata dall'influenza straniera<sup>57</sup>.

Nella contemporaneità, pertanto, si evidenzia la presenza di una presunta minaccia ebraica che si ritiene contribuisca alla decadenza dell'arte italiana. Tuttavia, nel corso dei secoli, l'arte italiana è riuscita a mantenere uno standard superiore rispetto ad altre manifestazioni artistiche, come dimostra proprio il Rinascimento, unanimemente riconosciuto come un periodo fondamentale nello sviluppo culturale dell'Occidente; è pertanto cruciale riconoscere che la grandezza dell'arte italiana deriva proprio dalla sua incontaminazione. Anche nelle epoche passate la presenza ebraica era effettivamente reale e costituiva una minaccia, ma, per ragioni legate alla sua presunta incapacità, l'ebreo non riusciva ad avvicinarsi al processo creativo artistico che rimaneva invece prerogativa e virtù dei principi o dei mecenati cristiani<sup>58</sup>.

Un tale genere di approccio visivo consentì al regime di rendere accessibile queste letture ed interpretazioni al di là delle barriere linguistiche e culturali rivolgendosi

---

<sup>56</sup> *Ivi*; p. 40

<sup>57</sup> O. Gurrieri, *L'unità della razza dagli etruschi al Rinascimento*, «La difesa della razza», 5, 1939, p.16-19: 16. <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:472/>> [ultimo accesso 28/02/2024]

<sup>58</sup> *Ivi*; p. 19.

anche alle masse illetterate che, attraverso un «messaggio ideologico semplificato e primario di cui le immagini costituiscono il supporto privilegiato»<sup>59</sup>, furono in grado di comprendere tale messaggio in maniera immediata identificando i tratti fisici tipici dell'antica razza italiana proposta dalla propaganda razziale fascista, intuendone «il mantenersi invariato nei millenni<sup>60</sup>» e intravedendo una continuità sino alla contemporaneità.

Numerosi sono i contributi che, all'interno della rivista, hanno trattato il tema della continuità di una razza pura – quella italica - nel corso dei secoli, evidenziando come l'arte rappresenti effettivamente una testimonianza scientifica e tangibile di questo processo. Un tale approccio ha, inoltre, contribuito ad orientare alcune letture di specifiche opere che vennero discusse, sempre nelle pagine de «La Difesa della Razza», e trattate come documenti scientifici fondamentali per identificare e analizzare le manifestazioni della propaganda razziale promossa dal regime. Uno degli esempi più

interessanti è costituito dall'interpretazione in chiave razzista del *Cenacolo Vinciano* (tecnica mista a secco su intonaco 460x880cm, 1494-1498), offerta da Gino Sottocchia<sup>61</sup>.

Leonardo, più di qualunque altro antico maestro italiano, fu soggetto a una strumentalizzazione da parte del fanatismo fascista, venendo a lungo considerato come «l'esempio più elevato della convergenza tra arte e “razziologia”<sup>62</sup>», il cui riscontro visivo è evidente proprio nel capolavoro del Cenacolo: qui si individuarono i caratteri specifici attraverso i quali, dal punto di vista razziale, si potevano distinguere i tratti somatici del nemico ebreo. Attraverso un'attenta osservazione della realtà quotidiana e per mezzo di “un'arte inarrivabile”, Leonardo imprime nei volti degli apostoli distinti tratti razziali ebraici. Tra i dodici apostoli, si distingue notevolmente la figura di Giuda, traditore per eccellenza, il cui ritratto delineato da Leonardo definisce con grande chiarezza lo stereotipo associato alla razza ebraica, sottolineando un legame diretto e

---

<sup>59</sup> Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*...cit. p. 34.

<sup>60</sup> Cassata, “*La difesa della razza*” ...cit. p. 296

<sup>61</sup> G. Sottocchia, *Leonardo pittore razzista*, «La difesa della razza» 6, 1940; pp. 24-26: 24 <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:497/>> [ultimo accesso 03/03/2024]

<sup>62</sup> Cassata, “*La difesa della razza*” ...cit. p. 301

inequivocabile tra l'ebraismo e la presunta propensione innata al tradimento e alla criminalità<sup>63</sup>.

Pertanto, coloro che si recavano a visitare il refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano potevano chiaramente osservare un esemplare visivo eloquente dei tratti fisionomici tipici dell'ebreo, i quali Leonardo aveva rappresentato con straordinaria chiarezza non mediante la fantasia, bensì attraverso un'osservazione attenta della realtà quotidiana che lo circondava<sup>64</sup>.

La conferma di questa asserzione può trovare la riprova nell'analisi di un'altra sezione della rivista<sup>65</sup>, nella quale si procede a un confronto tra alcuni dettagli dei volti ebrei, in particolare, quello di Giuda, presenti nella storia dell'arte italiana, quali il ritratto leonardesco di Giuda nel cenacolo o quello del Giuda di Giotto nella Cappella Degli Scrovegni, e delle fotografie che immortalano volti di uomini ebrei nei ghetti italiani. Questo confronto, approfondito ulteriormente da una didascalia (Fig. 3 e 4), pone in evidenza la persistenza della percezione della minaccia ebraica non solo nell'epoca dei grandi maestri, ma anche nella contemporaneità, confermando che i tratti caratteristici attribuiti agli ebrei dalla tradizione artistica trovano riscontro tangibile nella realtà quotidiana.

Indubbiamente, il mito della minaccia ebraica non rappresenta, dunque, una novità contemporanea, ma è un tema radicato nella storia umana da secoli. Un episodio emblematico di ciò si riscontra nell'evento accaduto realmente a Parigi nel giorno di Pasqua del 1290, il quale viene documentato e tramandato nella Cronica di Giovanni Villani che, a partire dal XII secolo contribuisce a diffondere e ad alimentare sentimenti antiebraici<sup>66</sup>. Tale persistenza narrativa è resa manifesta ancora una volta attraverso il contesto artistico, come evidenziato dall'opera dell'artista rinascimentale Paolo Uccello. Nell'articolo di Cesare Zumigliani<sup>67</sup>, assistente presso la facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali dell'Università di Pavia, emerge un'analisi dettagliata dell'opera *Il Sacrilegio dell'Ostia* realizzata da Paolo Uccello tra il 1467 e

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 353

<sup>64</sup> Sottochiesa, *Leonardo pittore razzista...*cit. p. 25

<sup>65</sup> *L'ebreo nell'arte, l'ebreo nella vita*, «La difesa della razza», 4, 1938; pp. 24-25  
<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:465/>> [ultimo accesso 03/03/2024]

<sup>66</sup> M. Minardi, *Paolo Uccello*, Milano, 24 ORE Cultura, 2017; p. 330.

<sup>67</sup> C. Zumigliani, *Il sacrilegio dell'ostia*, «La difesa della razza», 5, 1939, pp. 24-25: 24  
<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:472/>> [ultimo accesso 03/03/2024]



il 1468, la quale, per i temi trattati, assume una rilevanza peculiare nell'ambito della rappresentazione visiva del tema dell'antisemitismo e della malvagità intrinseca del popolo ebraico: tale capolavoro, oggi conservato ad Urbino presso la Galleria Nazionale delle Marche, è una predella lignea commissionata dalla Confraternita del Corpus Domini di Urbino e destinata in associazione ad una pala d'altare andata perduta, all'altare maggiore della Chiesa di Santa Matia di Pian di Mercato.

L'opera di Uccello si configura così come uno specchio dell'immaginario collettivo alimentato da narrazioni antisemite. La trama narrativa raffigurata nell'opera, divisa in sei scene, delinea la vicenda di una donna che cede un'ostia consacrata ad un usuraio ebreo; la sequenza pittorica prosegue con il tentativo dell'ebreo di sottoporre l'ostia a manipolazioni sacrileghe cercando di tagliarla e bollirla, beffeggiandosi e deridendo assieme alla sua famiglia delle tradizioni e delle credenze della comunità ospitante<sup>68</sup>.

La punizione divina è poi imminente: la donna viene prima punita ma poi redenta dal peccato compiuto, mentre per l'usuraio e la sua famiglia non c'è alcuna speranza e vengono condannati al rogo (Fig. 5) come rei sacrileghi, incarnando il giudizio divino nei confronti di coloro che osano oltraggiare e dileggiare le sacre credenze cristiane.

La vicenda presentata nell'opera si distingue, dunque, per la sua eloquente chiarezza riguardo al tema della minaccia ebraica, venendo perciò presentata nell'articolo di Zumigliani senza particolari deviazioni semantiche. Tale resoconto si concentrava piuttosto sulla rappresentazione evidente della presunta malvagità attribuita agli ebrei, un fenomeno radicato nei secoli e ribadito anche dagli antichi maestri come Paolo Uccello, che testimoniano eventi storici del tutto autentici; di conseguenza, l'opera in questione è presentata come un esempio tangibile della minaccia costituita dagli ebrei nei confronti della tradizione e dei valori nazionali.

Senza addentrarsi nei dettagli specifici delle singole opere, un'analisi delle pagine della rivista «La Difesa della Razza», rivela un frequente ricorso a opere d'arte di antichi maestri come accompagnamento agli articoli scientifici, al fine di sostenere le tesi espresse negli stessi. Ne emerge una tendenza a trattare i temi cari al regime, quali il culto della famiglia e della maternità, la cristianità, la virilità e la superiorità italica, attraverso una lente che, per completare la trattazione scientifica, incorpora anche il linguaggio delle immagini.

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 25

Per esempio, quando si discute della famiglia nell'ambito dell'ideologia fascista, è comune imbattersi in immagini raffiguranti scene della Sacra Famiglia o di Madonne col Bambino<sup>69</sup>. Queste simbologie, universalmente riconoscibili, venivano utilizzate per sottolineare e rafforzare i valori tradizionali e avevano anche lo scopo di contrastare l'internazionalismo ebraico, considerato una forza disgregante che si opponeva ai valori nazionali che il regime doveva invece promuovere e difendere.

La reinterpretazione, che si potrebbe definire profanatoria, delle opere di antichi maestri è un fenomeno particolarmente evidente nell'Italia del Ventennio. Questo avviene principalmente perché tali artisti appartengono a una tradizione che il regime fascista mira a valorizzare per propri fini e come motivo di vanto per la nazione, considerandoli autentici prodotti dell'italianità. In questo contesto si sviluppa così un legame inteso a unire la nazione e le comunità, creando un senso di appartenenza radicato nel territorio e testimone di una continuità della razza italiana attraverso i secoli, di cui gli antichi maestri costituiscono una testimonianza tangibile.

## 2.2. *Le mostre di antichi maestri come strumento di propaganda*

Dopo aver sottolineato il ruolo delle opere d'arte antica come custodi e testimoni di un'identità italiana che si estende nel corso dei secoli e che si fa portavoce, in Italia e nel mondo, di una tradizione così illustre, è fondamentale introdurre alcuni momenti chiave della storia delle mostre d'arte antica realizzate nel corso del Ventennio sia in territorio nazionale sia all'estero, nelle quali l'obiettivo che emerge è quello di promuovere una specifica posizione o ideologia rispetto che la presentazione di un rigore metodologico e di una ricerca obiettiva. Si delineeranno così gli obiettivi sostanziali, talvolta divergenti, che hanno caratterizzato tali straordinarie e, talora, colossali esposizioni che soprattutto a partire dagli anni Trenta divennero il fulcro preminente nell'ambito delle manifestazioni culturali delle città italiane<sup>70</sup>.

Nel 1934, Ugo Ojetti, alto funzionario ministeriale e direttore generale delle Antichità e delle Belle arti, nonché rappresentante ufficiale del regime, insieme ai due archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Majuri, furono delegati dal governo italiano in qualità di

---

<sup>69</sup> Pensabene, *La madre nell'arte*, «La difesa della razza», 4, 1939; pp. 11-13.

<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:471/>> [ultimo accesso 28/02/2024]

<sup>70</sup> Toffanello, *All'origine delle grandi mostre in Italia...*cit. p. 10.

rappresentanti nazionali al Congresso di Madrid dedicato al tema *Museographie: architecture et amangement des musées d'art*. Il congresso costituisce il quarto appuntamento promosso dall'*Office International des Musées (OIM)*, organizzazione creata nel 1926 con l'obiettivo di promuovere il dialogo internazionale sulla museologia e la museografia tra i membri delle Nazioni Unite, concependo il museo come un luogo educativo in grado di «pacificare il mondo attraverso gli strumenti della cultura»<sup>71</sup>, oltre che promuovere un aggiornamento dei criteri espositivi ed ordinativi dei musei europei. In questo contesto è fondamentale anche la rivista *Mouseion*, promossa dall'*OIM* stesso, che anticipa una nuova visione dello spazio museale, il quale necessitava un distacco dalla museologia di stampo ottocentesco per aggiornarsi ed aprirsi alla modernità.

Il Convegno rappresenta un momento importante perché offre una prospettiva illuminante anche sulla «deludente<sup>72</sup>» politica museale in Italia, che dall'Unità sino alla caduta del fascismo, resistette a qualsiasi genere di riforma – fatta eccezione per casi isolati come la ristrutturazione della Galleria Sabauda di Torino sotto la direzione di Giuseppe Pacchioni – mantenendo un approccio museografico legato a cliché ottocenteschi, caratterizzato da ordinamenti di tipo tassonomico o cronologico e con allestimenti d'ambientazione. Si manifesta perciò sul fronte italiano un disinteresse da parte del regime per le riforme museali, giustificato dall'impossibilità di intervenire sulle collezioni esistenti in edifici di valore storico-artistico, il cui aggiornamento avrebbe presentato difficoltà e problemi pratici<sup>73</sup>.

È significativo poi osservare la composizione della delegazione italiana stessa: Ugo Ojetti, in qualità di relatore ufficiale, era accompagnato da numerosi funzionari delle Belle Arti e del Ministero dell'Educazione Nazionale. Scrive a proposito Marisa Dalai Emiliani:

Una singolarità tutta italiana, da non passare sotto silenzio, è la delega ricorrente alle alte cariche del Ministero dell'Educazione Nazionale, da parte governativa ma anche dagli studi del settore, a rappresentare

---

<sup>71</sup> Cit. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Regione del Veneto Marsilio, 2008; p. 13

<sup>72</sup> *Ivi*; p. 77

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 34.

nei Congressi internazionali il punto di vista dei responsabili delle istituzioni museali, sempre presenti viceversa in prima persona per gli altri paesi<sup>74</sup>.

Tali parole risultano illuminanti in quanto sottolineano quanto la cultura e il mondo intellettuale fossero direttamente influenzati dal regime. Nella delegazione italiana, infatti, non era presente alcun esperto del settore museologico o museografico ma figuravano soltanto rappresentanti istituzionali incaricati di diffondere la voce e gli ideali fascisti a livello europeo e non solo, portando in alto anche lo straordinario programma di mostre temporanee che già da tempo aveva preso piede in Italia legato sempre a motivazioni propagandistiche.

Rimane ora da comprendere il perché della grande fortuna delle mostre temporanee in territorio nazionale e a tal proposito si possono estrapolare delle informazioni proprio dalle eloquenti parole dello stesso Ojetti illustrate nella sede della Conferenza del 1934: parole che rivelano e assegnano un nuovo ruolo al patrimonio artistico italiano, quello di “agente mediatico”<sup>75</sup>, oggetto persuasivo e veicolo di messaggi ideologici, politici, culturali nonché portatore di valori nazionali e patriottici che dovevano essere resi espliciti ad un pubblico ampio e variegato. Tuttavia, questo nobile ruolo affidato alla cultura, nelle parole di Ojetti risulta essere di difficile ricezione se limitato all’interno del contesto museale, caratterizzato da rigidità e in quanto luogo delegato principalmente alla conservazione, con una scarsa possibilità di dialogo tra le opere e tra il visitatore e le opere, come invece accadeva nelle esposizioni temporanee<sup>76</sup>.

Le mostre, perciò, sotto quest’ottica offrivano molti vantaggi: oltre ad essere un motore vitale per il museo stesso se associate alle collezioni permanenti, si adattavano inoltre alle esigenze del tempo consentendo una continua riconsiderazione del patrimonio anche e soprattutto attraverso scambi con altre istituzioni<sup>77</sup>. Il punto cruciale di questo discorso è che, proprio per la loro flessibilità e capacità di rilettura, le mostre si adattavano alle necessità del regime, permettendo di valorizzare e

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p.35-36

<sup>75</sup> Nezzo, *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia...*cit. p.177

<sup>76</sup> S. Cecchini, *Musei e Mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale in* Catalano, Maria Ida (a cura di) *Snodi di Critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2013; p.84

<sup>77</sup> Nezzo, *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia...*cit. p. 114-115

reinterpretare certe tematiche, trasformando in questo modo il patrimonio culturale in “mediatore” cui viene assegnato un ampio potere d’influenza, capace di diffondere specifici messaggi e il cui obiettivo finale è quello di educare il pubblico, non necessariamente esperto, ai valori etici e politici del fascismo.

Dal Congresso, dunque, emergono quelle che sono le divergenze significative tra gli obiettivi proposti dall’*OIM* e le politiche di cui invece si faceva portavoce la delegazione italiana: da un lato l’*OIM* mirava a promuovere i musei come strumenti per il dialogo interculturale, dall’altro l’Italia fascista focalizzava i suoi sforzi sul relativo impiego dei musei e quello massiccio delle mostre come strumenti per diffondere lo spirito patriottico e nazionalista, in linea con la politica di conquista e colonizzazione<sup>78</sup>.

Risulta ora evidente quanto il regime mancasse di un autentico interesse per la valorizzazione della cultura e per il suo riesame critico; piuttosto, l’intero sforzo era finalizzato al raggiungimento di determinati obiettivi politici ed economici.

Nel suo saggio *La Nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l’origine delle esposizioni d’arte*, Francis Haskell traccia una cronologia della storia delle esposizioni dalla metà del Seicento sino al 1930 – anno della straordinaria esposizione di Londra *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, promossa proprio dal regime fascista - dalla quale di volta in volta emergono anche le motivazioni, gli obiettivi e i fenomeni sociali che giustificarono la realizzazione di tali eventi; tra questi, l’elemento nazionalista inizia ad emergere come un tratto distintivo a partire dalla fine dell’Ottocento, diventando poi una componente ricorrente nelle mostre europee a partire da quelle organizzate a Burlington House, in particolare quella dedicata a Joshua Reynolds, uno dei più importanti pittori inglesi del XVIII secolo, le cui virtù artistiche vennero celebrate come motivo di vanto per l’Inghilterra. Da questo momento le nazioni europee cominciarono a celebrare i propri maestri in occasione di anniversari o centenari, attraverso mostre e cerimonie cittadine, evidenziando la centralità dell’arte quale autentico motivo di prestigio per la collettività e il lustro nazionale.<sup>79</sup>

Nel Ventennio fascista questa dinamica assume sfumature particolari: se da un lato i grandi maestri vennero celebrati per la loro italianità e il loro profondo legame con la

---

<sup>78</sup> Cecchini, *Musei e Mostre d’arte negli anni Trenta*...cit. pp. 89-90.

<sup>79</sup> Haskell, Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l’origine delle esposizioni d’arte*, a cura di T. Montanari (ed. or. 2000), Milano, Skira, 2008; p. 136.

tradizione che il regime vuole far riemergere e valorizzare, dall'altro vennero strumentalizzati e reinterpretati secondo le necessità del momento.

Certamente, non si intende sminuire l'interesse critico e artistico delle mostre organizzate in Italia sotto il fascismo: esse, benché fossero fundamentalmente promosse dal regime al fine di soddisfare esclusivamente esigenze propagandistiche, offrirono comunque un palcoscenico significativo per esplorare e riscoprire la ricchezza artistica e l'eterogeneità proprie di ciascuna scuola regionale<sup>80</sup>. Già nel periodo successivo all'unificazione, le mostre d'arte antica nel paese hanno giocato un ruolo significativo nella costruzione di una "duplice appartenenza" che abbracciava sia l'identità locale sia quella nazionale<sup>81</sup>: ogni capoluogo italiano, richiamando gli artisti più rinomati della propria regione, ha contribuito a definire un'identità locale distinta all'interno del più ampio contesto della cultura nazionale unitaria che si stava allora cercando di delineare.

Le esigenze propagandistiche, pertanto, ebbero come esito positivo quello di far riemergere e riscoprire un patrimonio fino ad ora poco conosciuto ma allo stesso tempo cruciale per il regime in quanto incarnazione di un'identità tipicamente italiana, radicata in quella tradizione nazionale che il regime stesso intendeva promuovere.

Attraverso l'acuta analisi di Roberto Longhi, espressa nel suo eloquente articolo del 1959 intitolato *Vicende delle mostre d'arte antica*, si possono delineare le dinamiche delle esposizioni di arte antica che si tennero in Italia e all'estero nel corso del Ventennio e valutarne anche la qualità in termini di critica e di fortuna dal punto di vista accademico. In diverse circostanze si assiste all'organizzazione di mostre promosse da sovrintendenti e curatori mossi da intenzioni modestamente ambiziose e i cui progetti comprendevano la realizzazione di esposizioni personali dedicate a singoli maestri, come per esempio la mostra del Correggio a Parma del 1935 o la mostra udinese dedicata al Pordenone del 1939, nonché mostre incentrate su scuole regionali come la mostra della *Pittura ferrarese del Rinascimento* del 1933<sup>82</sup>. Tali eventi rivestirono un ruolo di grande rilevanza ed efficacia proprio perché contribuirono all'approfondimento degli studi in ambiti ancora poco esplorati della

---

<sup>80</sup> Toffanello, *All'origine delle grandi mostre in Italia...*cit. p. 6.

<sup>81</sup> *Ivi*; p. 15.

<sup>82</sup> R. Longhi, *Vicende delle mostre di arte antica*, «Approdo Letterario», V, (gennaio/dicembre) 1959; pp. 3-22: 6.

tradizione artistica italiana offrendo, inoltre, al vasto pubblico un significativo frammento della propria storia sul quale si innestavano le radici nazionali più profonde.

Il dilemma evidenziato da Longhi, dunque, non sembra tanto riguardare questo genere di mostre che, seppur legate alla volontà propagandistica e connotate da palesi sfumature nazionaliste, rappresentarono comunque eccezionali opportunità di approfondimento e conoscenza sia per la critica intellettuale che per il pubblico di massa; la questione assume, piuttosto, una connotazione problematica quando l'elemento nazionalista permea in toto l'organizzazione di una mostra a partire dall'identificazione delle tematiche fino agli obiettivi didattici, dando origine a eventi sensazionali come la *Mostra di Leonardo Da Vinci e delle invenzioni italiane* al Palazzo dell'Arte di Milano del 1939, una mostra definita da Longhi stesso come «abominevole e priva di ricadute sugli studi leonardeschi e sull'arte rinascimentale lombarda»<sup>83</sup> ma che tuttavia rappresentò un importante campo di applicazione per alcune soluzioni allestitivo e museografiche che anticipano quelle del dopoguerra.

### 2.2.1. *L'apologia di Leonardo e del genio fascista: la Mostra milanese del 1939.*

La proposta per l'organizzazione della mostra leonardesca fu presentata inizialmente nel 1936, durante un incontro degli Enti Fascisti di cultura a Milano, ottenendo subito l'approvazione da parte del Duce<sup>84</sup>. Si legge in un frammento del programma della mostra presentato nel 1938:

La manifestazione non dovrà avere soltanto un carattere artistico in quanto offrirà, in forma al tempo stesso eletta e popolare, il vertice altissimo raggiunto dallo spirito italiano con Leonardo, in modo da esprimere nella mirabile opera dell'artista e dello scienziato del

---

<sup>83</sup> *Id.*, *Editoriale mostre e musei*, in Longhi, Roberto, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985; p. 63.

<sup>84</sup> O. Lanzarini, "L'inflessibile dovere di salvar Leonardo". *Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la mostra Leonardesca 1939*, "Studi e ricerche di storia dell'architettura", 8, 2020; pp. 66-85: 66.

Rinascimento, i caratteri essenziali della spiritualità della stirpe che nel Fascismo si ricompongono ancora dopo molti secoli in forma unitaria<sup>85</sup>.

Questo passaggio riflette chiaramente l'ideologia e le intenzioni politiche che sottendevano l'organizzazione dell'evento, enfatizzando l'importanza di presentare il maestro rinascimentale non solo come genio artistico e scientifico, ma anche e soprattutto come simbolo dell'identità nazionale italiana. Si stabilisce inoltre un legame diretto tra l'opera di Leonardo e il fascismo, sottolineando che la spiritualità e l'essenza della nazione italiana, secondo il regime, trovano espressione proprio nell'opera del maestro, facendo emergere una continuità storica e culturale che rimarca la superiorità del presente attraverso il rinnovamento dei valori del passato, valori universali che ora si riuniscono dopo secoli sotto il segno del fascismo.

Emerge chiaramente, allora, che dietro l'organizzazione della mostra si celavano ulteriori motivazioni di natura politica e propagandistica, tesi supportata da numerose evidenze: in primo luogo, l'obiettivo principale era quello di celebrare la figura di Leonardo come «antesignano dell'uomo nuovo fascista, paragonabile allo stesso Duce»<sup>86</sup>, enfatizzando l'universalità del suo lavoro in diversi ambiti del sapere - dall'indice del catalogo della mostra si possono riscontrare ventiquattro ripartizioni attraverso le quali viene declinata la genialità del maestro, dalla matematica all'ingegneria navale, botanica, ottica, incisione, ricamo, solo per citarne alcuni<sup>87</sup> - e delle sue invenzioni e rivendicandone la primogenitura. Un "Leonardo tuttologo" come viene definito da una composizione di vignette satiriche pubblicata sulla copertina del settimanale «Guerin Meschino» del 4 giugno 1939<sup>88</sup> (Fig. 6): ad essere presa di mira dal vignettista Giovanni Manca era proprio la visione leonardesca come personificazione del talento in ogni ambito del sapere e come inventore di ogni cosa, derivata da una lettura e valutazione deviata dell'opera dell'artista, che inevitabilmente si riversa anche negli occhi del pubblico il quale, complice ma anche vittima di una

---

<sup>85</sup> *Programma della Mostra di Leonardo da Vinci*, a cura del Comitato esecutivo presso la federazione dei fasci di combattimento di Milano, 1938.

<sup>86</sup> *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Cecconi (Firenze, Museo casa Siviero, 18 maggio – 29 settembre 2019), Prato, Fondazione CDSE Editore, 2019; p. 17

<sup>87</sup> *Mostra di Leonardo Da Vinci: catalogo*: Milano, Palazzo dell'arte, maggio-ottobre XVII, catalogo della mostra, Milano, Officina d'arte grafica A. Lucini, 1939.

<sup>88</sup> «Guerin Meschino» 18, 1939; p.1.



visione superficiale, non riesce a cogliere la straordinarietà della produzione leonardesca, percepita piuttosto come una moda. Si legge in una vignetta ove due donne in abiti borghesi stanno parlando di fronte ad un ritratto di Leonardo: «Si, Leonardo va bene, ma quanto a cappellini è molto meglio la mia modista!».

L'evento, oltretutto, venne inaugurato in concomitanza con il terzo anniversario della proclamazione dell'Impero fascista, suggerendo così una continuità tra la genialità rinascimentale italiana, superiore a tutte le altre, e la supremazia fascista in ambito politico, militare ed economico<sup>89</sup>.

Ulteriore punto di contatto tra la *Leonardesca* e le intenzioni nazionaliste è la sua associazione con un'altra esposizione, inizialmente concepita come autonoma, dedicata alle Invenzioni Italiane, determinando così ulteriormente quel legame con il passato tanto caro al regime quanto necessario per affermarne la superiorità e la legittimità: la genialità del Maestro e la genialità contemporanea, rappresentata da Guglielmo Marconi - figura eroica dell'Italia autarchica, inventore della telegrafia senza fili nonché punto di partenza per lo sviluppo di media come radio e televisione, strumenti essenziali per la diffusione della propaganda fascista - rappresentano due punti di continuità all'interno di uno stesso incontaminato percorso nel quale si manifesta la capacità tutta italiana di adottare, con la propria ingegnosità, idee brillanti e universali: nel *Catalogo ufficiale delle invenzioni* si legge infatti che Leonardo fu solo il punto di partenza di una costante evoluzione che procede inarrestabile da cinque secoli attraverso le scoperte di uomini come Galileo, Galvani, Volta, fino ad arrivare a Marconi<sup>90</sup>. Questa propensione alla genialità definisce l'Italia come una nazione che si distingue a livello mondiale, posizionandola al di sopra delle altre proprio per questa naturale e antica, e perciò distintiva e speciale, predisposizione all'eccellenza in vari ambiti.

Ciò che viene presentato al *Palazzo dell'Arte* di Milano nel 1939 è un percorso espositivo, supervisionato dall'architetto Giuseppe Pagano, articolato in tre macro sezioni tematiche che cercano di abbracciare in toto la vita e la produzione

---

<sup>89</sup> *Leonardo di carta in carta. La costruzione del mito tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sala Dante, 5 dicembre 2019-14 marzo 2020) mostra a cura di S. Alessandri, M. Ceriana, S. Mammana, Firenze, Edizioni Firenze, 2019; p. 65.

<sup>90</sup> *Mostra di Leonardo Da Vinci e delle Invenzioni Italiane, catalogo ufficiale delle invenzioni 1939-XVII*, Milano, 1939.

Leonardesca: una dedicata alla ricostruzione degli ambienti della vita di Leonardo, una seconda focalizzata sul suo contributo scientifico con oltre duecento modelli di macchine in grande scala, realizzate da un team di tecnici guidati dagli ingegneri Arturo Uccelli e Carlo Zammattio<sup>91</sup>, a partire dai disegni leonardeschi. Questa sezione in particolare risulta essere quella più sensazionale, nonché una tra le più problematiche per quanto riguarda la ricezione delle invenzioni di Leonardo da parte del pubblico, in quanto tutti i macchinari presentati in mostra potevano essere azionati dal visitatore, il quale però, soprattutto se appartenente alle classi meno istruite, rischiava di non cogliere a fondo il significato e il valore dell'invenzione che si trovava dinnanzi. Il cronista B.M. - così firmatosi - nel suo articolo dedicato alla Mostra pubblicato sulla rivista *Rassegna di Architettura*, espone in modo eloquente la problematica: l'effetto sensazionale e di entusiasmo del pubblico minuto rispetto a questi «macrogiocattoli»<sup>92</sup>, si è risolto spesso in «un'estasi»<sup>93</sup> che non riguarda un vero e proprio interesse nei confronti delle creazioni del Maestro, ma che si limita invece ad una semplice «curiosità divertita e facilonna»<sup>94</sup>. Nello stesso articolo si legge che il cuore del popolo sarebbe stato soddisfatto da una migliore e più esigua selezione di opere pittoriche e di disegni Leonardeschi, ma questo avrebbe eventualmente offuscato quello che era l'intento primario della mostra cioè la celebrazione dell'ingegno italiano-fascista alla luce del genio di Leonardo.

L'ultima sezione, destinata alla presentazione della produzione pittorica leonardesca e della sua scuola, vantava la presenza di un cospicuo numero di opere originali derivate da un lato da una vera e propria opera di spoliazione di alcuni musei italiani e dall'altro da una serie di prestiti internazionali, soprattutto da collezioni private britanniche e francesi. Non senza preoccupazioni vennero inviati dei capolavori, in particolare dalla Galleria degli Uffizi e dal Museo del Bargello, tra cui *L'adorazione dei Magi* (disegno a carbone, acquerello di inchiostro e olio su tela, 244x240cm, 1482 ca) e *L'Annunciazione* (olio su tavola, 90x222cm, 1472 ca) di Leonardo e *Il Battesimo di*

---

<sup>91</sup> M. Beretta, E. Candaelli, C. Giorgione, *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019; in "Le Grandi" Storie della Scienza, a cura di M. Beretta; p. 171.

<sup>92</sup> Lanzarini, "L'inflessibile dovere di salvar Leonardo" ...cit. p. 82.

<sup>93</sup> B.M., *La mostra di Leonardo*, *Rassegna di Architettura*, n°6, 1939; p. 241.

<[http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1939&ID\\_testata=22&ID\\_periodico=15699](http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1939&ID_testata=22&ID_periodico=15699)> [ultimo accesso 11/03/2024]

<sup>94</sup> *Ibid.*

*Cristo* (tempera e olio su tavola, 177x151cm, 1470-1475 ca) attribuito alla mano di Leonardo e del Verrocchio, le quali necessitavano di una messa in sicurezza piuttosto importante, consistente in numerose radiografie e nel consolidamento della superficie pittorica<sup>95</sup>. Nonostante le rilevanti problematiche conservative concernenti l'integrità delle opere, queste furono comunque prestate per la mostra milanese, manifestando ancora una volta quel fenomeno spiegatoci da Francis Haskell nel capitolo dedicato alla mostra di Londra *Exhibition of Italian Art 1200-1900* del 1930: in tale occasione, il Duce stesso manifestò spesso una totale indifferenza verso le obiezioni sollevate dalle soprintendenze o dai direttori dei musei e verso le condizioni conservative delle opere, dimostrando invece una priorità assoluta nel raggiungimento degli obiettivi prefissati: in questo caso era necessario risollevare l'opinione pubblica internazionale, macchiata a seguito del delitto Matteotti avvenuto nel 1924, attraverso un clima di cordialità con le altre nazioni che per questo tese ad oscurare qualsiasi possibilità di autentica e spassionata valorizzazione della propria cultura<sup>96</sup> a favore di interessi personali del Regime.

A conclusione del percorso intriso di forte nazionalismo sotto ogni punto di vista, si aggiunge un ulteriore tassello cioè l'organizzazione di un evento parallelo ma dislocato nella città di Vinci (FI), paese natale di Leonardo, ove venne inaugurata dal Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, una *Mostra dei cimeli leonardiani* allestita presso il Castello di Vinci a partire dal 20 agosto 1939 (Fig. 7), che raccoglieva in particolare disegni e modelli di macchine vinciane<sup>97</sup>. In un articolo pubblicato su «La Stampa<sup>98</sup>» il giorno successivo all'inaugurazione, si possono cogliere molti aspetti circa il significato e il valore che questa mostra parallela ha assunto da un lato nell'ambito della promozione del paese di Vinci proprio perché luogo natale del grande maestro Leonardo, dall'altro perché rappresenta un'occasione per valorizzare e rilanciare la comunità locale. Come evidenziato nell'articolo «Vinci è un piccolo paese di gente operosa, usa a far miracoli col podere e la vigna, ma che fuor di questo ha possibilità limitate»<sup>99</sup>, pertanto l'evento si configura come un'opportunità per

---

<sup>95</sup> Cecconi, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento...*cit. p. 17.

<sup>96</sup>Cfr. Haskell, *La nascita delle mostre...*cit. pp. 147-172.

<sup>97</sup>Cecconi, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento...*cit. p. 17

<sup>98</sup> S.E. Bottai inaugura la Mostra Leonardesca, La Stampa, 21 agosto 1939.

<sup>99</sup> *Ibid.*

trasformare il paese non solo in una meta di pellegrinaggio culturale, ma anche in una destinazione turistica di rilievo che si inserisce nell'ottica di quel programma fascista che mirava alla riscoperta di ciascuna specificità italiana.

Oltre alla presentazione della mostra stessa, l'intero itinerario di pellegrinaggio è segnalato con una specifica segnaletica che non si limita alla *Mostra dei Cimeli* ma che guida i visitatori a partire dalla recentemente restaurata casa natale di Leonardo ad Anchiano, fino alla Chiesa di Santa Croce ove è situato il fonte battesimale del XIII secolo che, secondo le testimonianze scritte del nonno Ser Antonio da Vinci e riportate su una lapide posta di fianco, fu testimone del Battesimo di Leonardo<sup>100</sup>. Un tale percorso non solo enfatizza l'importanza storica e culturale del paese, ma ne rafforza anche l'attrattività turistica, offrendo ai visitatori un'esperienza completa e coinvolgente legata alla vita e all'opera del celebre artista oltre ad essere un'opportunità per promuovere la produzione e l'artigianato locale beneficiando dell'ingente afflusso di visitatori attirati in occasione della Mostra e del relativo percorso.

Nonostante le critiche suscitate, la mostra riscosse un notevole successo attribuibile sicuramente alla massiccia campagna pubblicitaria che l'ha accompagnata, tale da suscitare l'interesse e l'attenzione di un vasto pubblico. Questo successo spinse il regime a decidere di investire in un'iniziativa itinerante, mirata a diffondere l'esposizione su scala globale; decisione che rifletteva l'interesse nel mantenere e sviluppare relazioni diplomatiche con altre nazioni, utilizzando le mostre come veicoli per tali scopi strategici.

Il primo tassello di questo ambizioso progetto itinerante è stato posto a New York, in occasione della partecipazione italiana alla *New York World's Fair* del 1939-1940 che per quell'anno promosse come tema il futuro, *Building the World of Tomorrow*. Qui, un padiglione progettato secondo i canoni architettonici del regime fascista dall'architetto Michele Busiri Vici è stato eretto come simbolo dell'eccezionalità e della grandezza dell'Italia, un manifesto di «rettitudine, estetica ed etica<sup>101</sup>» e di grande qualità, caratterizzato al suo esterno dai simboli della romanità come la Lupa di Roma

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Monza, Johan & Levi Editore, 2018; p. 229

o il gigantesco monumento dedicato a Guglielmo Marconi<sup>102</sup>. All'interno dell'edificio vennero esposte le realizzazioni più significative della produzione tecnologica e artistica italiana, includendo una mostra sul Futurismo italiano e dell'arte contemporanea fascista realizzata tra il 1922 e il 1939<sup>103</sup>.

Parallelamente, la mostra dedicata a Leonardo da Vinci ha trovato spazio presso il *Museum of Science and Industry* di New York, situato nel prestigioso RCA Building del Rockefeller Center, supervisionata da Giorgio Nicodemi e venne inaugurata il 24 luglio del 1940. L'idea di allestire la mostra negli Stati Uniti è maturata in seguito al successo riscosso dalla manifestazione milanese, la quale ha saputo mettere in risalto gli aspetti meno noti, eppure fondamentali, per comprendere l'opera del genio rinascimentale, in particolare quelli legati alla sua produzione scientifica. Pertanto, l'esposizione newyorkese si è concentrata esclusivamente sulla presentazione dei modelli delle macchine presentati alla mostra milanese, accostati ai disegni originali dai quali erano tratti<sup>104</sup>.

Proprio nel discorso inaugurale, il presidente del museo, Frank B. Jewett, ha sottolineato l'importanza di approfondire aspetti meno celebrati del contributo di Leonardo, superando così la limitata conoscenza che il pubblico americano possedeva riguardo le sue opere, generalmente circoscritta a capolavori come la Gioconda il Cenacolo<sup>105</sup>. Un tale sforzo di divulgazione mirava ad evidenziare il valore universale del genio di Leonardo, proponendolo anche in questo caso come un modello di ispirazione anche per il presente.

L'iniziativa della mostra riflette sia l'entusiasmo e la determinazione del direttore Jewett nel cogliere tale opportunità, sia la strategia del regime fascista di estendere la propria influenza anche oltre i confini nazionali e la necessità di mantenere relazioni cordiali al fine di ottenere sostegno in vista dell'ambizioso progetto fascista dell'E42, in un periodo caratterizzato dalle prime avvisaglie dell'inevitabile coinvolgimento bellico. Infatti, poco dopo l'inaugurazione della Leonardesca di New York, l'Italia entra in guerra il 10 giugno 1940, schierandosi al fianco di Germania e in seguito anche

---

<sup>102</sup> D. Colombo, *La Leonardesca in trasferta a New York. Un modello per le mostre delle macchine vinciane negli Stati Uniti*, in Beretta, Canadelli, Giorgione, *Leonardo 1939. La costruzione del mito...*cit. p. 170.

<sup>103</sup> *Ivi*; p. 169.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ivi*; p. 189

con il Giappone; quest'ultima nazione, oltretutto, ospiterà a Tokyo nel 1942 la seconda e ultima tappa della mostra Leonardesca dedicata alla produzione scientifica dal titolo *Rinascimento dell'Asia. Mostra di Leonardo Da Vinci* presso i Padiglioni del Palazzo dell'Industria. Lo scopo della mostra era ancora una volta politico: consolidare l'alleanza con la nuova nazione amica promuovendo l'Italia fosse allo stesso tempo moderna e all'avanguardia ma anche erede di una tradizione illustre<sup>106</sup>.

Gli aspetti esaminati finora hanno evidenziato il significato attribuito agli antichi maestri nell'ideologia fascista italiana, nonché il ruolo fondamentale che hanno giocato all'interno delle strategie politiche sul territorio nazionale. Gli antichi maestri rappresentarono veicoli attraverso i quali il regime cercava di trasmettere un'immagine idealizzata e distorta della storia e della cultura italiana, in accordo con i principi e gli obiettivi stabiliti; essi vengono così reinterpretati e presentati in modo tale da sottolineare valori quali l'identità nazionale e la supremazia storica dell'Italia, promuovendo così una narrazione che enfatizzava l'egemonia culturale del fascismo. Un tale processo contribuisce, però, a costruire un'immagine della nazione come potente poiché fondata su solide e illustri radici, ma allo stesso tempo evidenzia anche l'incapacità, o il rifiuto, di adeguarsi all'evoluzione verso la modernità che altri paesi, europei ed extraeuropei, stavano abbracciando.

Nelle pagine successive si intende analizzare il contesto diplomatico tra gli Stati Uniti e l'Italia fascista dalla fine degli anni Trenta fino all'entrata in guerra, caratterizzato da una complessa relazione costruita su strategie e contraddizioni e in cui le mostre degli antichi maestri rappresentano una sorta di moneta di scambio, un fulcro di interessi economici e politici in un momento di crisi globale.

---

<sup>106</sup> C. Molteni, *Propaganda italiana e giapponese a confronto: la mostra di Leonardo a Tokyo nel 1942*, in *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, a cura di S. Dalla Chiesa, C. Pallone, V. Sica, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021, pp. 159-170: 159.

## CAPITOLO TERZO

### 3.1. *Le origini e la diffusione del gusto rinascimentale negli Stati Uniti.*

Per comprendere le motivazioni che giustificarono la fortuna delle mostre di antichi maestri italiani in America, sorge spontaneo chiedersi su quali basi si ergeva un tale interesse e quali le ragioni che incentivarono la società americana ottocentesca a paragonare la propria rinascita e gli ideali di progresso agli stessi che caratterizzarono il Rinascimento italiano.

Lo storico dell'arte e *connoisseur* Bernard Berenson (1865-1959), lituano naturalizzato statunitense, nella *Prefazione* del suo saggio del 1894 *The Venetian painters of the Renaissance*, scrive un passo piuttosto interessante che può aiutare a comprendere perché proprio il rinascimento, tra tutti i periodi, è stato selezionato come il più confacente alle esigenze della nazione americana: «Every generation has an innate sympathy with some epoch of the past wherein it seems to find itself foreshadowed. [...] We ourselves, because of our faith in science and the power of work, are instinctively in sympathy with the Renaissance. [...] The spirit which animates us was anticipated by the spirit of the Renaissance, and more than anticipated. That spirit seems like the small rough model after which ours is being fashioned»<sup>107</sup>. Si comprende allora che il Rinascimento costituisce una vera e propria prefigurazione di quello che sarà secoli dopo la civiltà americana, fondamento e nucleo di quegli stessi valori attraverso i quali si intendeva consolidare l'unione degli Stati Federati. Esiste quindi una sorta di naturale inclinazione da parte degli americani nell'identificare le proprie virtù con le medesime che avevano reso il Rinascimento un periodo dalla forte carica moderna; una modernità, questa, della quale gli Stati Uniti si pongono come fulcro contemporaneo di convergenza, ovvio continuatore e depositario dell'impulso di rinascita.

Il fenomeno descritto si manifesta, oltre che nell'acquisizione frenetica di beni materiali e manufatti artigianali, anche attraverso un complesso processo di riappropriazione del concetto stesso di Rinascimento; processo, questo, che richiama

---

<sup>107</sup> B. Berenson, *Preface in The Venetian Painters of the Renaissance: with and index to their works. Third Edition*. New York, London: G.P. Putnam's Sons, 1897; pp. VII-VIII.

immediatamente un paragone con il rimodellamento e il riadattamento storico dello stesso periodo operato dal fascismo, delineato nel primo capitolo, ma le cui finalità risultano essere in parte divergenti.

Il cosiddetto Rinascimento Americano, che si colloca cronologicamente tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Quaranta del Novecento<sup>108</sup>, rappresenta un momento chiave in cui la civiltà americana rintraccia le proprie radici nell'Italia del Trecento e del Cinquecento - con particolare attenzione alla città di Firenze - che si configura come fulcro irradiante della grande cultura occidentale<sup>109</sup>.

Prendono così vita dei fenomeni che, concatenati l'uno all'altro, contribuiscono a definire un immaginario collettivo del tutto peculiare del Rinascimento italiano che viene ridisegnato e adattato a quel tipo di modernità della quale la civiltà americana vuole farsi continuatrice. È infatti la necessità di ricercare un'identità culturale nazionale, l'esigenza di identificarsi con immagini o simboli capaci di esprimere adeguatamente gli ideali della Repubblica Federale<sup>110</sup> che porta inevitabilmente alla rilettura di quello che è stato il periodo più prestigioso della storia occidentale e «nel convincimento che lo spirito del Rinascimento fosse stato catturato di nuovo dagli Stati Uniti»<sup>111</sup>.

Si parla però, appunto, di una rilettura nel senso che il Rinascimento in territorio americano deve essere considerato sotto un punto di vista peculiare, cioè nell'accezione di un mito, di stereotipo, di un universo fittizio, costituito da vari ingredienti provenienti soprattutto dalle impressioni, dalle percezioni e dalle suggestioni riportate dagli intellettuali angloamericani a seguito dei loro viaggi in Europa<sup>112</sup>: un mondo «laico e individualistico»<sup>113</sup>, vero e proprio paradigma di modernità e civiltà sotto il profilo dello sviluppo politico, sociale e in particolare artistico-culturale, conforme a quel processo di civilizzazione e alla necessità di

---

<sup>108</sup> *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del Convegno Georgetown University, a cura di M. Fantoni (Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997), Roma, Bulzoni Editore, 2000; p. 14

<sup>109</sup> Fantoni, *Gli Anglo-americani a Firenze...*cit, p. 15

<sup>110</sup> R.G. Wilson, *Architecture and the reinterpretation of the past in the American Renaissance*, in Winterthur Portfolio, Vo. 18, No 1, (spring 1983), pp. 69-87:75

<sup>111</sup> R. Ferrazza in C. Paolini, *Oggetti come specchio dell'anima: per una rilettura dell'artigianato artistico*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...*cit. p. 143-163: 153.

<sup>112</sup> M.J Collins, *Prefazione*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...*cit. p. 10.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 16



consolidamento degli Stati Federali che stava prendendo piede negli Stati Uniti all'indomani della Guerra Civile.

Per questo motivo lo sguardo critico al Rinascimento americano deve essere filtrato attraverso la lente per mezzo della quale gli americani stessi hanno guardato al rinascimento italiano; bisogna occuparsi «più della cultura che ha partorito il concetto che non del Rinascimento stesso»<sup>114</sup> e dunque comprendere che tutto vive all'interno di un immaginario collettivo che devia da una piena comprensione storica del periodo per soffermarsi, invece, solo su determinati aspetti, su oggetti simbolo<sup>115</sup> dei costumi rinascimentali utili a disegnare e definire la società contemporanea.

Come prima accennato si possono allora cogliere delle similitudini - per quanto le finalità rispetto a ciò che operarono gli Stati Uniti fossero opposte - con quello che, anni dopo, elaborò il fascismo sulle basi del proprio passato nazionale: un riassetto dei valori rinascimentali sulla scorta di quanto il Regime intendeva promuovere di sé stesso.

Propria della rielaborazione americana fu anche la confusione cronologica tra Medioevo e Rinascimento che giungono ad essere considerati un tutt'uno, un'eclettica fucina di voghe e stili tipici dell'immaginario d'oltreoceano che contribuiscono a consolidare l'idea del mito italiano come paradigma storiografico<sup>116</sup> almeno fino agli anni Trenta del Novecento, quando gli intellettuali in fuga dai totalitarismi Europei contribuiscono ad ampliare la nozione di Rinascimento e portandola verso un processo di "accademizzazione" oltre che conferirle un'aura di autentica storicità e scientificità<sup>117</sup>. Per quanto questo aspetto rappresenti una similitudine con quanto accaduto durante il fascismo in Italia, la considerazione generica del Rinascimento da parte della cultura americana non consiste in una selettiva e compiacente individuazione di elementi funzionali a obiettivi politici, ma è piuttosto il frutto di un sommario avvicinamento alla conoscenza di questo periodo, come precedentemente accennato, dovuta al fatto che esso è stato reso noto inizialmente solo tramite

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 17

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 20-21

<sup>117</sup> M. Fantoni, *Renaissance Republics and principalities in anglo-american historiography*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...cit.*, pp.35-53: 44.

impressioni e resoconti personali di coloro che visitarono l'Italia nel corso dell'Ottocento.

Si può parlare, allora, di una “moda”, di una tendenza ad acquisire i costumi e i modi di vivere tipici del Rinascimento che contribuiscono a plasmare in maniera concreta la *way of life* in particolare dell'alta società americana - quella degli industriali e dei collezionisti, per intenderci - agli esordi ottocenteschi del cosiddetto Rinascimento Americano; lo splendore delle corti Cinquecentesche e l'idea di un ciclico ritorno di esso che si compie nella modernità americana, portano ad un re-enactment<sup>118</sup> statunitense dello stile di vita dell'Italia rinascimentale sotto vari punti di vista, dalle tipologie architettoniche, alle figure del mecenate o del ricco mercante.

A seguito di queste premesse si possono allora introdurre alcune fra le numerose, carismatiche e lungimiranti personalità che collaborarono alla divulgazione dell'estetica e del gusto rinascimentale sul suolo americano. Esse sono state selezionate per la particolare rilevanza nel gettare le basi di tale fenomeno e per aver contribuito a rendere accessibile questo patrimonio ad un ampio pubblico, spesso descrivendolo come una missione civile.

### 3.1.1. *James Jackson Jarves: collezionismo come missione civile*

J.J. Jarves (1818-1888) è stato un giornalista e critico d'arte noto soprattutto per aver diffuso il gusto per la pittura rinascimentale Toscana negli Stati Uniti attraverso il suo saggio teorico pubblicato nel 1855 *Art Hints: Architecture, Sculpture and Paintings* e soprattutto per essere stato il primo avveduto collezionista americano ad acquistare opere dei primitivi italiani, o come li chiamava lui «dipinti a fondo oro<sup>119</sup>».

Soggiorna a Firenze tra il 1852 e il 1859, intrattenendo rapporti di amicizia con intellettuali come John Ruskin<sup>120</sup> e dedicandosi a una costante attività giornalistica per la rivista americana «Harper's Weekly» per la quale proponeva dei reportage di quanto poteva osservare per le strade fiorentine e selezionando per i suoi lettori degli elementi

---

<sup>118</sup> *Ivi*; p. 43

<sup>119</sup> Cit. A. Saarinen, *I grandi collezionisti americani, Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, Einaudi Editore, 1977 (ed. or. 1958); p. XVII.

<sup>120</sup> T. Sizer, *James Jackson Jarves: a forgotten Englander*, «The New England Quarterly» vol.6, No. 2 (giugno 1993); pp.328-352: 334.

che potessero suscitare interesse come particolari aneddoti storici o puntuali descrizioni delle architetture italiane<sup>121</sup> all'interno di un ambiente caratterizzato da una straordinaria vitalità economica soprattutto nell'ambito del mercato antiquario. Ed è proprio la constatazione di questo fatto che sta alla base della genesi del suo progetto più ambizioso: raccogliere una collezione di antichi maestri italiani per poter realizzare un museo pubblico in America, preferibilmente a Boston, sua città natale<sup>122</sup>. Cominciò allora la sua attività di collezionista d'arte che si focalizzò in particolare su autori ed opere che al tempo non erano ancora conosciuti e apprezzati: si tratta degli artisti appartenenti alle scuole pittoriche del XIII, XIV e XV secolo, quindi le generazioni precedenti ai grandi e autorevoli maestri quali Leonardo, Michelangelo e Raffaello<sup>123</sup> che nel mercato dell'arte europeo occupavano il posto d'onore. I primitivi erano per Jarves essenziali prima di tutto perché rendevano evidente il progresso della storia dell'arte fino al suo massimo splendore, e in secondo luogo perché illustravano in maniera significativa la pura espressione della sensibilità cristiana – superstiziosa e intimamente sentita da Jarves, accresciuta ulteriormente dall'avvicinamento allo Spiritismo al quale viene introdotto grazie alla frequentazione con Elizabeth Barret Browning negli anni fiorentini<sup>124</sup>.

Il progetto per la realizzazione di un museo risulta essere ancora più eccezionale se si pensa che in America, al tempo, esistevano ancora pochissimi musei pubblici o istituzioni che dedicavano parte dei loro spazi ad esposizioni pubbliche, come ad esempio il *Boston Athenæum* (1808), oltre al fatto che negli Stati Uniti non si era ancora sviluppato un gusto per il genere di pittura che Jarves intendeva importare ma che, per il pregio dei manufatti e per l'interesse che aveva suscitato in lui, gli sembrava poter sortire lo stesso effetto anche nei confronti dei suoi concittadini<sup>125</sup>.

Al suo ritorno in patria, le 145 opere da lui collezionate nel corso degli anni vennero esposte per la prima volta nel 1860-1861 all'*Institute of Fine Arts* di New York - e non a Boston come era stato inizialmente pianificato - accompagnati dalla pubblicazione

---

<sup>121</sup> F. Gennari Santori, *James Jackson Jarves and the diffusion of Tuscan painting in the United States*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...*cit. pp.177-205: 181.

<sup>122</sup> Sizer, *James Jackson Jarves...*cit., p. 337

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 336

<sup>124</sup> L. Kanter, *Introduction* in L. Kanter, P. Palladino, *Italian Paintings at the Yale University Art Gallery*, Yale University Art Gallery, 2023; p. 11

<sup>125</sup> Sizer, *James Jackson Jarves...*cit., p. 337.

di tre cataloghi scritti da Jarves stesso. L'accoglienza da parte del pubblico non fu tuttavia soddisfacente, dovuto al fatto che il gusto per questi manufatti non fosse ancora stato acquisito; negli Stati Uniti infatti gli intenditori e i collezionisti al tempo preferivano investire su copie di celebri opere piuttosto che ricadere su opere minori<sup>126</sup>, o considerate tali, poiché, come prima accennato, la cultura pittorica rinascimentale nell'Ottocento non era niente più che una moda, uno stereotipo rinchiuso entro il perimetro dei grandi nomi dell'arte come Raffaello, Michelangelo o Tiziano e tutto ciò che stava al di fuori, al momento, non rientrava negli interessi del collezionismo americano principalmente per motivi di redditività dell'investimento.

Dal 1868 la collezione viene depositata come garanzia, a seguito di un prestito in denaro a Jarves dall'Università di Yale, presso la Galleria d'Arte della stessa Università realizzata nel 1832<sup>127</sup> e dove tutt'oggi ha sede in quanto l'istituzione si vide costretta ad acquistarla nel 1871 in quanto unico compratore quando la collezione venne messe all'asta. Anche in ambito universitario la collezione non trovò fortuna, gli stessi insegnanti della *School of Fine Arts* ospitata a Yale non riescono a coglierne l'importanza descrivendola come «an active fraud on the public<sup>128</sup>», un affronto verso i veri maestri dell'arte il cui studio esclusivo veniva incentivato proprio dall'Università.

Sarà solo nel 1927 a seguito della pubblicazione di *Italian Primitives at Yale University* di Richard Offner (1889-1965) - storico dell'arte austriaco ed esperto di pittura italiana del Trecento, chiamato dal preside della *School of Fine Arts* per la risistemazione della Galleria – che venne gettata nuova luce sulla collezione Jarves attraverso la constatazione che essa «contains no world masterpieces, nor again any blatant curiosity to attract the profane or restless interest; it nevertheless possesses distinctions that are both unique and important. For academic purposes it is perhaps the most useful of all university collections for its fairly even distribution of illustrations of three centuries of Tuscan painting<sup>129</sup>» oltre che essere portavoce di una vera e propria rivoluzione di indipendenza artistica verso le influenze bizantineggianti.

---

<sup>126</sup> Santori, *James Jackson Jarves*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...cit.*, p. 181

<sup>127</sup> L. Kanter, *Introduction...cit.* p. 11

<sup>128</sup> Cit. D.C. Eaton in F. Steegmuller, *The two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven, Yale University Press, 1951, p. 252

<sup>129</sup> R. Offner, *Italian Primitives at Yale University. Comment & Revision*, New Haven, Yale University Press, 1921; p.2.

Da questo momento in poi la Collezione Jarves verrà riscoperta, restaurata e ampliata con altri acquisti e donazioni alla Galleria d'Arte di Yale rendendola, ad oggi, la più grande raccolta al mondo di arte toscana del XIII e XIV secolo, importante soprattutto perché in grado di esibire in maniera straordinariamente completa ed eloquente il progresso dell'arte di quei secoli.

### 3.1.2. *Timothy Cole: l'incisore che portò il Rinascimento in America*

Una delle modalità attraverso cui la cultura figurativa rinascimentale circolò negli Stati Uniti fu per mezzo della copia.

Infatti, a partire dalla prima metà dell'Ottocento molti artisti americani compirono viaggi studio nelle prestigiose università europee accostandovi un'intensa attività di disegno all'interno dei musei più importanti per copiare i Grandi dell'arte, nella convinzione che solo in questo modo essi sarebbero potuti diventare veri professionisti<sup>130</sup>.

Tra questi uno fra i più rilevanti, per i temi trattati in questa sede, fu l'incisore Timothy Cole (1852-1931). A partire dagli anni Ottanta del XIX secolo viene ingaggiato dal *The Century Magazine*, mensile illustrato newyorkese che si occupava della divulgazione artistica tra la *upper class* americana<sup>131</sup>, e inviato in Europa (in Francia, Spagna, Olanda, Italia) per copiare le opere degli *Old Masters* che sarebbero poi state pubblicate a cadenza mensile sulla rivista dal 1888. Rimane da chiedersi, allora, cosa ci fosse nel lavoro di Cole di così straordinariamente diverso rispetto a tutti gli altri artisti e incisori che negli stessi anni copiarono gli antichi maestri. Ebbene, l'aspetto più rilevante dell'operato stava alla base del suo metodo di lavoro il quale «allowed him to act as an organ through which the mind and hand of the original artists were made present<sup>132</sup>» ed esso si può osservare in uno degli esempi più straordinari che fu la pubblicazione integrale delle sue incisioni italiane nell'opera *Old Italian Masters*,

---

<sup>130</sup> C. Brady, *Copisti americani nelle gallerie fiorentine*, in *L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno a cura di Bossi, Maurizio, Tonini, Lucia (Firenze, 17,18,19 dicembre 1986), Firenze, Centro Di, 1989; pp. 61-66: 63

<sup>131</sup> Page S. Knox "Shedding light on Old Italian masters": *Timothy Cole series for The Century*, in R.M. Zorzi e K. Manthorne, *From Darkness to Light, Writers in Museums 1789-1898*, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2019; p. 273.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 278.

edita per la prima volta in America nel 1892: si tratta di una raccolta di incisioni e studi che delineano la storia dell'arte italiana da Cimabue a Correggio attraverso le immagini, corredate da saggi e commenti personali che descrivono ed esplorano la tecnica e la mente di ciascun artista e di cui vengono riportate le opere più importanti. L'eccezionalità di quest'opera è insita nell'alto grado di fedeltà e somiglianza delle riproduzioni realizzate da Cole rispetto alle opere originali, raggiunte a seguito di lunghe sedute di studio nelle Gallerie o nelle chiese, dinnanzi a manufatti che spesso si presentavano in cattivi stati di conservazione o la cui illuminazione non rendeva giustizia ai colori e alla mano degli artisti<sup>133</sup>.

Il processo di incisione attraverso cui procede Cole, parte dalla selezione delle opere dei Grandi Maestri italiani i quali, contraddistinti ciascuno da una propria modalità ad esprimere determinati sentimenti o sensazioni, realizzarono opere dove questi aspetti emergevano più che in altre e soprattutto era necessario valutare anche il grado di difficoltà nel riportare il dipinto traslato in incisione su tavola lignea. Dopo aver selezionato l'opera, procedeva con una fotografia della stessa che veniva sistemata e corretta per la sua successiva traduzione su tavola affinché i valori cromatici reali, trasferiti in incisione in bianco e nero, riproducessero la medesima sensazione visiva<sup>134</sup>; è proprio la ripresa dalla fotografia originale, con le dovute correzioni, che rende queste incisioni così straordinariamente fedeli. Emerge così una sofisticata resa degli effetti luminosi e della *texture* dei dettagli pittorici e ciò è dovuto sia ai vantaggi della tecnica utilizzata sia al fatto che il perfezionamento dell'incisione stessa avveniva di fronte all'opera originale<sup>135</sup>.

Si intuisce allora che il contributo più importante offerto da Cole alla comunità statunitense è stata la possibilità di accedere ad un repertorio di immagini della cultura figurativa del Rinascimento italiano attraverso una qualità ed una fedeltà visiva mai raggiunte fino ad ora da un artista americano; l'opera si configura come una sorta di ponte culturale tra i grandi maestri rinascimentali, finora conosciuti solo perché ne si era sentito parlare o tramite riproduzioni e copie di bassa qualità, e la società americana

---

<sup>133</sup> G.H. Whittle, *Art of Timothy Cole*, «The Art World» Vo.3, No.5 (Feb. 1918); pp. 367-383: 377

<sup>134</sup> T. Cole, W.J. Stillman, *Preface in Old Italian Masters engraved by Timothy Cole*, New York, The Century Co., 1892, p. VIII.

<sup>135</sup> Knox "Shedding light on Old Italian masters", in Zorzi, Manthorne, *From Darkness to Light...cit.*; p. 277.

che ora ha l'occasione di poter ammirare tali capolavori attraverso uno straordinario grado di verosimiglianza, capace di suscitare agli occhi anche del grande pubblico le stesse sensazioni visive e plastiche percepibili di fronte all'originale.

### 3.2. *Contributi del collezionismo americano e della connoisseurship: due casi emblematici.*

Mentre in Europa le grandi collezioni videro la luce già molti secoli fa grazie all'intercessione di grandi mecenati e collezionisti come la famiglia Medici, i Gonzaga, la regina Elisabetta I, sovrani illuminati o i Papi, gli Stati Uniti cominciarono a formare le proprie raccolte solo verso la fine del XIX<sup>136</sup> secolo grazie alla spinta di donne e uomini facoltosi che, nel periodo della nuova era economica americana, orientarono i propri interessi verso il mercato dell'arte europeo e dunque anche a quello italiano.

Questo aspetto rappresenta un forte motivo di orgoglio nazionale e ciò lo si può intuire in primo luogo dal fatto che, spesso, per i ricchi collezionisti l'identificazione dello *status* sociale si determinava anche e soprattutto attraverso l'acquisto di opere dei grandi maestri dell'arte, come Tiziano o Raffaello, aspirando dunque non tanto alla cultura in sé, quanto a un concreto possesso dei suoi simboli<sup>137</sup>; l'Italia, in questo senso, venne vista come una «grande riserva di caccia i cui simboli del gusto artistico potevano essere raccolti come trofeo<sup>138</sup>». In secondo luogo, lo si può percepire anche dalle parole del noto mercante d'arte Joseph Joel Duveen (1869-1939) il quale spiega il motivo secondo cui le collezioni americane sono da considerarsi migliori e dunque un vanto: «In America every Collector wants the best. He may have only thirty pictures, but they will all be fine. Americans make Collections of masterpieces. [...] American Collections are Collections of Masterpieces<sup>139</sup>». Perciò, senza nulla togliere alle straordinarie raccolte di tesori custoditi in Europa, rimane un dato di fatto che esse siano composte anche da manufatti di mediocre valore, mentre le collezioni

---

<sup>136</sup> Saarinen, *I grandi collezionisti americani...cit.*, p. XVIII.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>138</sup> John P. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, (ed. or. 1972) Bari, Edizioni Laterza, 1982

<sup>139</sup> Cit. J. Duveen in E. Singleton, *Old World Masters in New World Collection*, New York, The MacMillan Company, 1929; p. IX.

statunitensi, seppur formate da una minor quantità di pezzi, sono connotate da un livello qualitativo superiore determinato dal fatto che esse contengono solo ed esclusivamente capolavori dei grandi maestri europei attentamente selezionati.

In questo panorama, dunque, ci sono state delle personalità che hanno concorso alla definizione di un certo tipo di gusto correlato a quel sentimento di Rinascimento Americano di cui si è già parlato; un sentimento, questo, che si manifesta nella realizzazione di realtà immaginarie, di un Rinascimento rimodellato e concretizzato nell'acquisizione del modo di vivere signorile e mercantile ispirato a quello cinquecentesco, nella ricostruzione di «period places<sup>140</sup>» cioè di eclettiche architetture e spazi ispirati a quelli gotici e rinascimentali e, naturalmente in uno sguardo privilegiato verso il mercato artistico degli *European Old Masters* .

Il fatto che i collezionisti americani e i rispettivi fidati mercanti si riversarono in Europa alla ricerca dei pezzi migliori sul mercato, portò a inevitabili ripercussioni all'interno del mercato dell'arte stesso che, a causa della grande richiesta di arte antica, si popolò in poco tempo di personaggi dalla dubbia moralità che misero in circolazione una numerosa quantità di falsi e delle cosiddette *ersatz*<sup>141</sup>, letteralmente surrogati, copie che spesso venivano esposte al posto degli originali. Ciò causò non solo grande scetticismo tra i compratori e i *connoisseur*, ma portò anche a un progressivo declino nelle vendite di *Old Masters* italiani in America<sup>142</sup> soprattutto a seguito del clamoroso scandalo del falsario italiano Alceo Dossena, scoppiato a partire dal 1929 o del falsario senese Icilio Federico Joni (1866-1946) i cui inganni coinvolsero anche figure del calibro di Bernard Berenson.

Perciò, nonostante le nobili intenzioni e i raffinati gusti dei collezionisti americani, le loro raccolte non sarebbero mai sorte se essi non si fossero affidati, oltre che al loro gusto, anche ai grandi conoscitori, mercanti e antiquari d'arte che procacciarono loro gli affari migliori e alcune delle opere più ambite sul mercato.

A questo proposito verranno qui riportati due casi in cui questi rapporti risultano essere di fondamentale importanza per l'odierno settore museale americano il quale può

---

<sup>140</sup>Fantoni, *Reinassance Republics and Principalities*, in Fantoni, *Gli anglo-americani a Firenze...*cit. p. 41.

<sup>141</sup>Saarinen, *I grandi collezionisti americani...*cit., p. 38

<sup>142</sup> R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati: un'immagine di fiorentinità oltre oceano*, in Bossi, Tonini, *L'idea di Firenze...*cit. pp. 187-189: 189.



vantare, grazie al contributo di questi protagonisti e del loro gusto squisito e accorto, il possesso di opere di antichi maestri italiani tra le più straordinarie al mondo.

### 3.2.1. *Isabella Stewart Gardner & Bernard Berenson*

Eccentrica, irriverente, bizzarra (Fig. 8), bostoniana di nascita, Isabella Stewart Gardner (1840-1924) continua a vivere oggi tra i capolavori e le mura del suo palazzo alla veneziana, *Fenway Court*, o come veniva chiamato al tempo «il palazzo italiano di Mrs. Gardner<sup>143</sup>»: una casa-museo sorta nella paludosa zona periferica di Boston e la cui architettura ricalca quella dei palazzi veneziani del XV secolo che lei stessa aveva potuto osservare durante il soggiorno lagunari presso Palazzo Barbaro Curtis. All'interno del palazzo sono custoditi alcuni tra i maggiori capolavori di arte italiana che la Gardner cominciò a collezionare a partire dal 1891, quando il padre morì e le lasciò un'eredità tale da permetterle di investire sull'acquisto di *Old Masters*, il cui apprezzamento derivò dagli insegnamenti proferitegli da Charles Elliot Norton (1827-1908), primo professore di storia dell'arte ad Harvard dal 1873, nonché precettore di Bernard Berenson, futuro protetto e consigliere della Gardner<sup>144</sup>.

La sua inclinazione all'apprezzamento del bello nell'arte non deriva dal fatto che le fosse stata impartita un'educazione in materia, ma nasce da una pura e naturale passione per il mondo artistico: non la si può definire con il canonico termine di collezionista, né la si può indicare come semplice amatrice, «she merely enjoyed them [fine arts]. They were, so to speak, her meat and drink<sup>145</sup>», l'arte diventa per lei quotidianità, così come la quasi ossessiva brama di possedere i più grandi capolavori dell'arte. Per questo motivo si affidò a Berenson che per lungo tempo si impegnò nella ricerca di opere d'arte per la sua protettrice, impiego che gli consentì di affinare anche il suo occhio e diventare presto uno dei maggiori esperti di pittura italiana soprattutto nell'ambito delle attribuzioni.

---

<sup>143</sup> Saarinen, *I grandi collezionisti americani...* cit. p. 23.

<sup>144</sup> *Ivi*; p. 30.

<sup>145</sup> M.A.S. Shannon, *The Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court*, «The American Magazine of Art», Vol.18, No.4, 1927, pp. 173-183: 175.

Nonostante la concorrenza nel mercato dell'arte europea fosse spregiudicata e il budget della Gardner fosse tutto sommato limitato<sup>146</sup>, Berenson riuscì ad accaparrarsi alcuni capolavori a prezzi molto vantaggiosi come l'acquisto, nel 1899, dalla famiglia Mazzocchi per sole 500£<sup>147</sup> - comprendenti anche imballaggio e trasporto – del *Polittico di Boston* (1320ca.) di Simone Martini, prima opera del maestro senese ad approdare negli Stati Uniti e anche unico polittico completo di Martini fuori dall'Italia<sup>148</sup>; Berenson riuscì anche a condurre trattative complesse come quella per il *Ratto di Europa* (1560-1562) di Tiziano, uno dei pezzi di punta della collezione Gardner, che il *connoisseur* riuscì a sottrarre a Wilhelm Von Bode che negli stessi anni stava raccogliendo opere per il *Kaiser Friedrich Museum* di Berlino (ora *Bode-Museum*)<sup>149</sup>.

L'acquisto dei grandi capolavori diventa per Isabella Stewart Gardner una vera e propria necessità: «only the greatest in the world. Nothing less need apply<sup>150</sup>»; è con queste parole che Berenson porta avanti le trattative nell'intricato mercato europeo riuscendo ad acquisire per la collezionista diversi Botticelli, uno straordinario disegno di Gentile Bellini *Scriba Seduto* (penna a inchiostro marrone con acquerello e oro su carta, 18,2x14x2,6cm, 1479-1481) oltre che una predella raffigurante *Il Compianto sul Cristo morto* (olio su tavola di pioppo, 23,6x28,8cm, 1503-1505) di Raffaello. La stessa Gardner si occupò in prima persona di alcune trattative ma sempre e solo sotto consiglio di Berenson che, ad oggi, può essere considerato il vero fautore del nucleo di capolavori più importanti della collezione che, per qualità, distingue la collezione. *Fenway Court* diventa una sorta di mistero fra la popolazione bostoniana, una fortezza inespugnabile dove solo pochi eletti vi poterono entrare durante la prima inaugurazione tenutasi nella notte di Capodanno del 1902 (Fig. 9). Solo dall'anno successivo la dimora-museo fu aperta al pubblico con un biglietto d'ingresso del costo di 1\$ e solo in determinate giornate che venivano indicate a discrezione della proprietaria<sup>151</sup>.

---

<sup>146</sup> Saarinen, *I Grandi collezionisti americani...cit.*, p. 37.

<sup>147</sup> Isabella Stewart Gardner Museum

<<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10789>> [ultimo accesso 29/05/2024]

<sup>148</sup> Saarinen, *i grandi collezionisti americani...cit.*, p. 37.

<sup>149</sup> F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il Possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997; p.157.

<sup>150</sup> Cfr. Isabella Stewart Gardner, in Molfino, Mottola Molfino, *Il Possesso della bellezza...cit.* p. 157.

<sup>151</sup> Saarinen, *I grandi collezionisti americani...cit.* p. 43.

Alla sua morte nel 1924, la Gardner riporta nel suo testamento il destino dello scrigno architettonico, donato alla città di Boston, la cui disposizione interna si sarebbe dovuta mantenere nel tempo e per nessun motivo la collezione si sarebbe dovuta disperdere. Ciò che la Gardner dona alla società americana è molto più di un museo, è la possibilità di vivere un'esperienza attraverso il puro piacere di godere dell'arte acquisita non per la semplice smania di collezionismo, ma ottenuta tramite un compiacimento implicito all'acquisto di manufatti che con la loro bellezza dovevano e potevano far gioire e gratificare anche gli animi delle persone più comuni<sup>152</sup>.

### 3.2.2. *John Pierpont Morgan: Vita Plena Laboris*

Nato da una famiglia molto agiata, Morgan (1837-1913) costruisce la sua carriera nell'ambito della finanza internazionale e dell'industria siderurgica impegnandosi nel mestiere con una tale dedizione e astuzia da diventare ben presto uno degli uomini più ricchi d'America. Ha la fortuna, in giovane età, di studiare in Europa e dunque di acquisire una certa familiarità con quella cultura, con i suoi musei e le sue chiese che al tempo rappresentavano quasi qualcosa di esotico per il cittadino americano<sup>153</sup>; cominciò così la sua passione per il collezionismo di manufatti di ogni genere, in particolare preferì l'arte del passato piuttosto che quella a lui contemporanea, sostenuto da una pressoché illimitata disponibilità economica. \*metti che a lui interessa soprattutto la pittura religiosa.

Le ragioni che lo spinsero ad interessarsi al campo delle arti risiedono principalmente nel suo desiderio di istituire negli Stati Uniti un museo di tale ricchezza e completezza da rendere superflui i viaggi in Europa<sup>154</sup> e, nelle sue intenzioni, questo compito spettava al *Metropolitan Museum of Art* di New York, fondato nel 1870 grazie anche ai contributi finanziari e le donazioni di Morgan stesso, di cui diventerà presidente a partire dal 1904, oltre che membro fiduciario e sostenitore sin dall'istituzione del museo<sup>155</sup>. Il suo collezionismo era volto alla quantità e alla qualità degli oggetti: egli

---

<sup>152</sup> Shannon, *The Isabella Stewart Gardner Museum...cit.*, p. 176.

<sup>153</sup> J. Strouse, *J. Pierpont Morgan: Financier and collector*, «The Metropolitan Museum Art Bulletin», vol. 57, No.3, 2000; pp. 1-64: 9.

<sup>154</sup> Saarinen, *I grandi collezionisti americani...cit.* p. 62.

<sup>155</sup> *Ibid.*

non era un conoscitore, spesso si fece ingannare, e perciò si affidò al giudizio di esperti e di antiquari – come i mercanti Henry e Joseph Duveen - che procacciavano gli oggetti di valore che desiderava e che più si confacevano alla sua personalità. I Duveen, soprattutto Joseph, avevano la pratica capacità di saper associare le opere ai propri acquirenti come esemplifica l'aneddoto secondo il quale il *Ritratto d'uomo* (tempera su tavola, 54,2x20,4cm,1450-1457) di Andrea del Castagno raffigurante un condottiero, avrebbe appagato i gusti di Morgan molto più de *Donna in verde e cremisi* (olio su tavola, 48x30,5cm, 1490-1499) di Piero del Pollaiuolo, la quale, da un punto di vista estetico, non rispecchiava il genere di donna che Morgan considerava attraente<sup>156</sup> Era però un amatore dell'arte, sinceramente commosso dalla bellezza, caratteristica essenziale che guidò le i suoi acquisti nel mercato dell'arte: non comprava mai niente che non lo aggradasse, anche se sotto raccomandazione dei più noti esperti<sup>157</sup>, non aveva preferenze verso un determinato periodo ma era piuttosto mosso da un irrefrenabile impulso di accumulare quanto più riuscisse ad accaparrarsi nel mezzo della spietata concorrenza di quegli anni, che includeva anche Isabella Stewart Gardner. Amava l'arte fine a sé stessa.

A tal proposito, negli anni dell'ascesa di Morgan, sono state prodotte delle caricature che ben delineano l'idea che si aveva di questo magnate e cosa trasparisse dal suo collezionismo: in una vignetta satirica del 1911 (Fig. 10) si vede Morgan ritratto con una calamita a forma di dollaro che attira verso sé tutti i capolavori dell'arte Europea, a significare quanto fosse palese la brama compulsiva negli acquisti; in un'altra vignetta del 1912 (Fig. 11), invece, si vede un ciclopico Morgan incombere sul Colosseo, uno dei maggiori emblemi della civiltà occidentale, afferrandolo con le grosse mani come a volerlo sradicare per portare anch'esso in America come pezzo delle sua collezione.

Si fidava ciecamente del proprio gusto e intuito e portava avanti le sue negoziazioni nel mercato dell'arte in maniera disinvolta e rigorosa come stesse attuando una transazione economica<sup>158</sup>; era fermamente deciso nel voler accaparrarsi i pezzi

---

<sup>156</sup> *Ivi*, p.28.

<sup>157</sup> *Mr. John Pierpont Morgan*, «Burlington Magazine for connoisseurs», vo. 23, no.122, 1913; pp.65-67: 66.

<sup>158</sup> *Mr. Morgan's relation to Art*, «The Metropolitan Museum of Art», vol. 8, No. 4, 1913; pp.65-66: 65.

migliori sul mercato europeo per poterli poi offrire ai suoi concittadini, speranzoso che al *Metropolitan* venisse realizzata un'ala dedicata all'esposizione completa della sua titanica collezione.

Alla sua morte nel 1913, da testamento, lascia il 40% della sua collezione al *Metropolitan Museum*, affinché essa fosse a «perpetua disposizione del popolo americani per sua edificanza e diletto<sup>159</sup>», la quale comprende: 41.000 opere d'arte totali tra bronzi rinascimentali, porcellane settecentesche e quadri europei. Un'altra parte consistente della collezione, comprendente diverse opere di *Old Masters* italiani ed europei, viene tutt'oggi custodita presso la *Morgan Library* - ora diventata museo - una biblioteca privata realizzata presso la sua residenza newyorkese ove intendeva custodire la sua numerosa collezione di manoscritti e alcuni dipinti e sculture.

---

<sup>159</sup> Cit. John Pierpont Morgan in Saarinen, *i grandi collezionisti americani...* cit. p.79.

## CAPITOLO QUARTO

### 4.1. *Esportare l'arte, costruire il consenso: gli antichi maestri Italiani come strumenti della diplomazia fascista negli Stati Uniti.*

Il sogno del Rinascimento Americano e del ritorno delle virtù cinquecentesche oltre che del rifiorire di quel modo di vivere signorile attraverso il mecenatismo e il collezionismo del bello, del sublime e dell'antico, sono delle fondamenta ottimali affinché il regime fascista riesca a mettere a punto parte della sua strategia diplomatica cercando di intrattenere con gli Stati Uniti dei rapporti quanto più favorevoli in un momento di crisi per i rapporti tra America e Italia, segnato dal delitto Matteotti prima e dalla politica coloniale in Etiopia poi.

La cultura italiana, come si è compreso, era fortemente di moda nel Nuovo Mondo ed era stata conosciuta grazie ai viaggi degli intellettuali, ai ricchi collezionisti, ma anche e soprattutto per la massiccia presenza di comunità italiane emigrate negli Stati Uniti. È proprio attraverso queste che Mussolini cerca di consolidare il legame tra i due paesi attraverso l'applicazione della cosiddetta Diplomazia Parallela, una vera e propria mobilitazione delle comunità italiane in America individuate come fondamentale gruppo di pressione per ottenere dal governo degli Stati Uniti una politica vantaggiosa per le esigenze del Regime<sup>160</sup>; in questo sistema, la tanto celebrata arte rinascimentale e la cultura più in generale vennero impiegate per mitigare l'immagine bellicosa del fascismo, come sorte di "parafulmini" affinché si mantenessero dei rapporti di cortesia reciproca tra le nazioni.

Vennero così allora attivati diversi canali e istituzioni a carattere culturale, come per esempio *l'Associazione Dante Alighieri* fondata dall'Italia liberale già nel 1889 per occuparsi della diffusione della lingua italiana all'estero, gestiti dal MinCulPop che si occupava invece del non semplice compito di diffondere l'italianità non tanto fra le masse, ma piuttosto fra le persone più influenti degli ambienti d'élite in modo tale da persuaderli tramite la raffinatezza europea tentando di nascondere le vere intenzioni e la vera faccia del totalitarismo fascista<sup>161</sup> che venne svelata solamente nel momento in

---

<sup>160</sup> S. Luconi, *La Diplomazia Parallela: il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Milano, F. Angeli, 2000; p. 9.

<sup>161</sup> S. Cortesini, *One day we must meet...* cit. p.33.

cui ci fu l'invasione dell'Etiopia; prima di allora gli Stati Uniti non avevano ancora dimostrato ostilità o dubbi nei confronti di Mussolini.

Sin dalla Marcia su Roma del 1922, negli Stati Uniti il Duce venne percepito come un salvatore per l'Italia, la quale, dopo una serie di governi inefficaci, era finalmente riuscita a risollevarsi grazie a una figura carismatica e autorevole, un *self made man*<sup>162</sup>. Si comprende allora che la strategia fascista non riguarda solo uno tipo di diplomazia culturale promossa in maniera superficiale, ma si pone su un terreno già fertile. Se l'America, grazie ai viaggiatori e ai collezionisti, aveva potuto accedere a una parte dello straordinario patrimonio italiano, quello che si propone di fare il regime è mobilitare le opere più prestigiose, quelle di cui si era solo sentito parlare e che il pubblico americano avrebbe sicuramente accolto con grande entusiasmo poiché l'ammirazione verso l'Italia derivava proprio dalla constatazione della sua antica tradizione. Tradizione che nel corso del Ventennio venne esaltata continuamente e che si rifletteva nello spirito fascista<sup>163</sup>.

Memori della mostra di Londra del 1930, nonostante le difficoltà e le pericolosità del trasporto, il governo italiano viene sollecitato nell'organizzazione di una mostra comprendente ventisette capolavori di arte italiana, che poi si rivelerà essere itinerante, in modo tale che gli Stati Uniti potessero vedere delle opere di artisti come Tiziano, Botticelli o Michelangelo. La decisione dei luoghi di attracco dei grandi maestri venne presa basandosi prevalentemente su interessi economici e politici. Infatti, ciascuna delle mostre americane che verranno considerate in questa sede: *The Golden Gate International Exposition (GGIE)* di San Francisco (19 febbraio 1939 – 2 dicembre 1939; riedizione dal 25 maggio 1940 – 29 settembre 1940), *Masterpieces of Italian Art* al *Chicago Art Institute* (18 novembre 1939 – 9 gennaio 1940) e la mostra *Italian Masters* del *MoMA* di New York (26 gennaio 1940 – 7 aprile 1940), realizzate nel biennio 1939-1940, permettono di far emergere numerosi aspetti fondamentali per comprendere il perché 27 opere (*Appendice*) di antichi maestri italiani, tra le più preziose per la Nazione, siano salpate per dirigersi oltreoceano e trattenervisi per ben due anni consecutivi. L'esame di questi tre eventi avverrà focalizzandosi non tanto sull'argomento museologico e museografico, quanto piuttosto sugli aspetti

---

<sup>162</sup> *Id.*, *Invisible Canvases. Italian Painters and Fascist Myths across the American Scene*, «American Art», Vol. 25, No. 1, University of Chicago Press, 2011. Pp. 53-73: 53.

<sup>163</sup> Carletti, Giometti *Raffello On the Road...* cit. p. 27.

problematici di tale vicenda che porta l'Italia ad essere percepita, dalle parole di Longhi come «la nazione più “mostraiola” d'Europa e forse del mondo<sup>164</sup>»

#### 4.2. *Le direttive sul fronte italiano*

I rapporti artistico-culturali tra Italia e Stati Uniti hanno inizio nel 1935 con la mostra *Exhibition of Contemporary Italian Paintings* al *California Palace* di San Francisco, la prima esibizione pubblica a presentare sul panorama d'oltreoceano i traguardi dell'arte contemporanea italiana. Questa mostra era stata realizzata per rispondere ad una delle accuse principali mosse nei confronti degli artisti che operavano sotto al regime: la loro arte non portava nulla di nuovo nel panorama culturale, sembrava che essa non fosse altro che una mediocre emulazione dell'arte francese, la quale al momento stava ricevendo grossa considerazione, e che, in poche parole «tutta l'arte italiana con Mussolini fosse caduta nell'ombra<sup>165</sup>».

Si comprende allora che il mito del Duce come colui che aveva risollevato le sorti della nazione, non corrispondeva alla rilevazione di altrettanto impegno per quanto riguardava il campo artistico; la mostra del 1935 a San Francisco fu un vano tentativo di smentire tali opinioni, ma la realtà è che nessuna mostra di arte contemporanea italiana organizzata in seguito riuscì, almeno fino al secondo dopoguerra, a confutare questo aspetto. Gli artisti italiani, quali Umberto Boccioni o Giorgio Morandi, ricevuti in America come «gli artisti di Mussolini<sup>166</sup>», oltre ad essere ritenuti poco interessanti, erano appunto artisti al servizio del regime; dunque, le loro opere possedevano una forte connotazione politica la quale, a seguito della graduale svolta totalitaria del fascismo, non si allineava con l'orientamento democratico del pubblico statunitense<sup>167</sup>.

Bisognerà attendere la caduta del regime affinché l'arte contemporanea italiana venga rivalutata e possa entrare all'interno delle collezioni americane: questa svolta arriverà solo nel 1949 con la mostra *Twentieth-Century Italian Art* realizzata al *MoMA* di New York.

---

<sup>164</sup> Longhi, *Editoriale mostre e musei...* cit. p.66.

<sup>165</sup> Carletti, *Giometti Raffello On the Road...* cit. p. 17.

<sup>166</sup> Cortesini, *Invisible canvases...*cit. p.72.

<sup>167</sup> *Ibid.*



Il MinCulPop, il Ministero italiano che gestì la propaganda culturale fascista negli Stati Uniti, pose tre motivazioni fondamentali per giustificare le mostre oltreoceano, soprattutto perché queste includevano preziose e delicate opere di antichi maestri italiani: l'autocelebrazione del regime all'estero, la riacquisizione del prestigio perso a causa dell'arte francese che stava primeggiando sul mercato artistico da diversi decenni e soprattutto favorire un clima bonario tra le due nazioni<sup>168</sup>, constatando come la materia artistica potesse essere un compromesso, un territorio neutro dal punto di vista ideologico, attraverso il quale rafforzare i rapporti. Inoltre, in vista dell'organizzazione dell'Esposizione Universale di Roma prevista per il 1942, il governo italiano vide un'occasione preziosa affinché l'America potesse contraccambiare con il prestito di alcune opere italiane presenti nelle collezioni statunitensi – selezionate basandosi sul catalogo *Italian Paintings in America* di Lionello Venturi, il quale registra le opere di maestri italiani presenti nelle collezioni americane pubbliche e private<sup>169</sup> - che sarebbero state esposte a Roma e avrebbero dimostrato la straordinaria ed impareggiabile superiorità dell'arte italiana e della sua evoluzione nei secoli.

Una prima avvisaglia che le mostre americane per il regime facessero parte di una pura operazione politica e di mercato, lo si riscontra agli esordi della vicenda, quando viene avanzata la possibilità di partecipazione rispettivamente per la *Golden Gate Exposition* e per la concomitante *New York World's Fair*, prestigiose vetrine commerciali, dove l'Italia poteva essere presente con un Padiglione ufficiale solamente ad una delle due, secondo i regolamenti del *Bureau International des Expositions (BIE)*<sup>170</sup>

Prima di analizzare quali furono le decisioni e gli esiti rispetto alla partecipazione italiana, si ritiene necessario focalizzarsi su quale fosse l'opinione dei maggiori esponenti dell'ambito culturale nell'Italia di fine anni Trenta: Giuseppe Bottai, l'allora Ministro dell'Educazione Nazionale e Ugo Ojetti.

Il lungimirante Ministro Bottai, già molto prima dell'entrata in guerra, intuisce che il conflitto mondiale è ormai imminente e si preoccupa di attivare in maniera tempestiva

---

<sup>168</sup> Carletti, Giometti. *Raffello On the Road...* cit. p.17.

<sup>169</sup> *Id.*, "San Francisco will see the Old Masters". *La fiera delle vanità del regime nel 1939*, «Studi Storici», No. 2, Fondazione Istituto Gramsci, 2011; pp. 465-489: 473.

<sup>170</sup> *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900:1958*, Atti della Summer School EXPOSizioni, a cura di Masina, Lucia, Milano, EDUCatt, 2016 p. 358.

una campagna per proteggere le opere d'arte all'interno del territorio nazionale a partire dalla Circolare della Direzione Generale del 7 giugno 1938, ralle Soprintendenze museali, incaricate di stilare delle liste delle opere presenti nelle collezioni, distinguendole poi, tramite un'altra Circolare del 13 ottobre 1938<sup>171</sup>, tra “beni di maggior pregio”, “beni di alto pregio” e “opere rimanenti” in modo tale da avere una panoramica generale attraverso la quale procedere per lo spostamento delle opere all'interno di rifugi protetti<sup>172</sup> situati all'interno dello Stato. Il fatto che si decida di non trasferire le opere all'esterno dei confini nazionali è per Bottai innanzitutto un'occasione per sottolineare che l'Italia è capace di proteggere in autonomia il proprio patrimonio e, in secondo luogo, l'esportazione costituirebbe un rischio per le opere stesse in quanti potrebbero diventare bottino di guerra nel caso di un'eventuale sconfitta italiana<sup>173</sup>.

Per quanto riguarda invece la regolamentazione delle mostre, Bottai, in un'intervista apparsa il 23 agosto del 1939 in «Popolo d'Italia», afferma che relativamente alle mostre di contemporanea, queste devono essere promosse senza subire limitazioni, mentre per quelle di arte antica la questione si complica per diversi motivi tra i quali prima di tutto il fatto che queste stanno assumendo un tono troppo commerciale e in secondo luogo le opere che vi partecipano sono sottoposte continuamente a pericoli per la loro conservazione: «nemmeno la più alta assicurazione può restituire il valore di un'opera perduta<sup>174</sup>»; inoltre una continua circolazione del patrimonio nelle mostre estere costituirebbe un grave danno per i musei nazionali.

Dall'altra parte Ugo Ojetti, che durante la Prima guerra mondiale era stato incaricato della difesa dei monumenti italiani e il cui nome si lega alla colossale mostra di Londra del 1930 e a quella di Parigi del 1935, propone una visione piuttosto ambigua circa la considerazione delle mostre estere: esse possono essere utili alla propaganda in quanto portatrici dello spirito italiano e testimonianza della sua illustre storia, pertanto le opere di antichi maestri devono essere valutate «non come turisti pavidì o profughi, ma come

---

<sup>171</sup> *Arte Liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937/1947*, catalogo della mostra (16 dicembre 2022- 10 aprile 2023, Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Electa Milano, 2022; p. 47.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>174</sup> Cit. Bottai in *La nuova legislazione sulle belle arti*, «Popolo d'Italia», 23 agosto 1939.

ospiti regali nelle città americane<sup>175</sup>» per ragioni di propaganda culturale. Tuttavia, Ojetti, per quanto dalle sue parole si evinca un appoggio all'impresa americana, constata che nonostante le intenzioni propagandistiche siano un motivo sufficiente, le fiere commerciali presso le quali si intendeva inviare i capolavori costituirebbero un oltraggio per il lustro nazionale sia per il fatto che si tratti di fiere, e non di musei, sia perché la rappresentanza italiana di sole 27 opere non conferirebbe alla storia dell'arte italiana di potersi esprimere con eloquenza ad un pubblico estero non efferato in materia<sup>176</sup>, nonostante, almeno per l'esposizione di San Francisco, si decise di affiancare alle opere italiane ulteriori 23 opere di antichi maestri italiani provenienti dalle collezioni americane<sup>177</sup>; una valutazione critica equilibrata se si pensa che il commissario speciale delle Belle Arti, Walter Heil chiese di limitare le opere selezionando solo quelle di maggior valore artistico in modo tale da rendere l'esposizione comprensibile anche alle masse popolari<sup>178</sup>, dimostrando così l'interesse principale nell'incrementare il numero di visitatori e degli introiti a scapito della presentazione di una mostra a carattere scientifico.

Anche per Ojetti, poi, si presenta il problema della guerra poiché, a seguito dell'emanazione delle leggi razziali in Italia, il sentimento anti-italiano in America si fece più forte e di conseguenza i dubbi circa l'invio delle opere in un altro continente, peraltro ideologicamente divergente dall'Italia.

A discapito delle considerazioni esposte da Bottai e Ojetti, ciò non fu abbastanza per scongiurare l'invio delle opere in America (Fig. 12), in quanto i toni assunti da quest'evento stavano virando verso interessanti risvolti diplomatici per migliorare la posizione del Regime oltreoceano in un periodo di grandi tensioni.

---

<sup>175</sup> Lettera di Ojetti a Bottai, 17 gennaio 1940, GNAM, Fondi Storici- Fondo Ojetti, serie II, cassetta 17.

<sup>176</sup> Carletti, Giometti, "*San Francisco will see the Old Masters*" ... cit. p.469.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Id.*, *Raffello On the Road*...cit. p. 71

#### 4.3. *Antichi Maestri a San Francisco e Chicago*

È interessante comprendere, dal punto di vista diplomatico, le motivazioni che spinsero il governo italiano ad accettare l'invio dei 27 capolavori di arte italiana in America, i quali partirono alla volta della *Golden Gate International Exposition* per essere presentati al *Palace of Fine and Decorative Arts*, una struttura appositamente realizzata nella sede dell'esposizione sull'isola artificiale di *Treasure Island*.

Il governo italiano decise comunque di partecipare ad entrambe le rassegne, quella newyorkese e quella di San Francisco, in quanto il carattere delle due esposizioni era privato e dunque non rientrava nel regolamento *BIE* che prevedeva invece l'impossibilità di partecipare contemporaneamente a eventi a patto che questi fossero pubblici<sup>179</sup>. Tuttavia ogni sforzo venne speso sulla seconda esposizione, in quanto le implicazioni politiche erano di gran lunga più appetibili; lo stesso Bottai, nonostante le ragioni per scongiurare l'invio delle opere antiche oltreoceano fossero in netta maggioranza rispetto ai pro, decise comunque di approvare il loro trasferimento antepoendo ragioni di tipo diplomatico, come si evince dalle sue stesse parole circa le limitazioni dei prestiti delle opere di arte antica, «ammettendoli solo di fronte a precise esigenze culturali o di assolute necessità politiche<sup>180</sup>».

L'Italia partecipò in veste ufficiale con un padiglione appositamente progettato per la *New York World's Fair*, ma tutti gli sforzi vennero concentrarsi sulla rassegna di antichi maestri a San Francisco per una serie di ragioni che riguardavano non tanto un naturale desiderio di mostrare al mondo i raggiungimenti artistici della cultura occidentale, quando piuttosto consolidare i rapporti con gli Stati Uniti attraverso canali diplomatici.

Innanzitutto, si presenta la possibilità di affermare la propria presenza sulla costa del Pacifico: la *GGIE* era infatti organizzata da enti privati che promuovevano gli scambi commerciali verso Oriente<sup>181</sup>. Si scorge allora un'invitante possibilità per affermare la propria potenza coloniale, accanto a quella dell'Olanda o della Francia, facendo emergere il fascismo prima di tutto come un grande Impero e in secondo luogo come

---

<sup>179</sup> *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo...*cit. p. 359.

<sup>180</sup> Cit. G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «Le Arti», Fasc. 1, (ottobre/novembre), 1938; pp. 42-52: 46.

<sup>181</sup> Carletti, Giottetti, «*San Francisco will see the Old Masters*» ...cit. p. 472.

generoso mecenate delle arti attraverso l'invio di alcune tra le sue opere più prestigiose; inoltre, altri punti a favore per la *GGIE* furono innanzitutto il fatto che la totale copertura delle spese ricadde completamente sugli organizzatori americani<sup>182</sup>, sollevando lo stato italiano da una spesa piuttosto importante, e che le strutture che avrebbero ospitato le opere di antichi maestri rispettavano le norme per un'ottimale conservazione.

La mostra fascista a San Francisco, dunque, si divide in due parti: una al Palazzo ENIT (Ente Nazionale Industrie Turistiche), progettato dall'architetto Alfio Susini, ove viene allestita un'esposizione sul turismo italiano e delle colonie in Libia<sup>183</sup>, e una seconda presso il *Palace of Fine and Decorative Arts* dove l'Italia presentava 27 capolavori di antichi maestri italiani e alcune opere contemporanee di Carrà, De Chirico e Morandi, allestite al Palazzo accanto ad altre opere provenienti da diverse collezioni mondiali, ma dove chiaramente le antiche opere italiane svettavano per qualità, prestigio, fama e bellezza. È questa seconda mostra che ebbe grande risonanza anche per il fatto che fossero state presentate alcune tra le opere più conosciute tra le quali svetta la botticelliana *Nascita di Venere* (tempera su tela, 172,5x278,5cm, 1485ca) l'unica opera che sin dall'inizio delle trattative venne espressamente richiesta da Heil al governo italiano, diventando anche una sorta di manifesto nelle pagine dei quotidiani americani nei cui articoli veniva pubblicizzata la mostra.

La risonanza mediatica fu molto ampia, si contarono quasi 26 milioni di visitatori<sup>184</sup> alla *GGIE*, la maggior parte dei quali si dirigevano immediatamente alla mostra d'arte italiana per ammirare capolavori che sino ad ora non avevano mai toccato il suolo americano.

Moltissime città americane – Filadelfia, Washington, Detroit e molte altre - inviarono richieste al governo italiano affinché potessero ospitare una così prestigiosa raccolta di *Old Masters* prima del rientro in patria – mentre nessuna richiesta era stata avanzata per le opere d'arte contemporanea, le quali ritornarono in patria immediatamente dopo la chiusura dell'esposizione - , ma le preoccupazioni circa la conservazione continuavano a tormentare soprattutto il Ministro Bottai, il quale non aveva previsto ulteriori tappe per i maestri in America; tuttavia basarono poche parole di influenti

---

<sup>182</sup> *Id.*, *Raffello on the road...*cit. p. 76.

<sup>183</sup> Cortesini, *One day we must meet....* cit. p.165.

<sup>184</sup> Carletti, Giometti, *Raffello on the road...*cit. p 135.

personalità della città di Chicago, riguardo all'eventuale possibilità di ospitare la mostra di antichi maestri al *Chicago Art Institute*, a dissuadere il ministro: «[la collezione] avrà indubbiamente un enorme significato politico nel senso che ispirerà una più grande ammirazione e amicizia nei riguardi del Suo paese<sup>185</sup>». In questo modo, antepoendo nuovamente le necessità conservative e di tutela delle opere, si organizzò una seconda tappa per gli antichi maestri disposta in cinque sale al *Chicago Art Institute*, uno tra i musei più prestigiosi degli Stati Uniti ospitante collezioni prevalentemente di arte antica e dell'Ottocento<sup>186</sup>.

Bottai affidò a Giulio Carlo Argan e a Cesare Brandi il compito di sorvegliare e collaborare all'allestimento della mostra di Chicago: il museo presentava, come emerge dalle parole di Argan, delle condizioni ottimali dal punto di vista climatico e luminoso per garantire una corretta conservazione delle opere, le quali vennero allestite su fondi colorati e appositamente studiati sui toni delle opere stesse, evocando le ambientazioni dei palazzi italiani, affinché queste apparissero al massimo delle loro potenzialità. Viene lodato anche il ruolo del direttore del museo, Daniel Catton Rich, il quale, sensibile e genuinamente estasiato dalla bellezza di tali opere «valutava con ogni cura e con esatta intelligenza i valori che la presentazione museografica doveva rivelare e non alterare per amore di effetti edonistici<sup>187</sup>».

La mostra *Masterpieces of Italian Art* venne inoltre accompagnata da un pregiato catalogo, corredato da schede di ciascuna opere ed estratti descrittivi tratti da fonti autorevoli come Vasari, Berenson o Cavalcaselle<sup>188</sup>, e da un intenso programma educativo articolato in eventi collaterali, laboratori, questionari e conferenze affinché il grande pubblico fosse coinvolto in una comprensione adeguata rispetto a ciò che poteva osservare<sup>189</sup> (Fig. 13).

Anche sui quotidiani cittadini la risonanza fu molto ampia: cosparsero numerosissimi articoli riguardanti l'imminente apertura della mostra, corredati, come accaduto per la rassegna californiana, dalla protagonista indiscussa della mostra: *La nascita di Venere*

---

<sup>185</sup> Cit. Scott W. Lucas in Cortesini, *One day we must meet....* cit. p. 192.

<sup>186</sup> Argan, Giulio Carlo, Brandi, Cesare, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, «Bollettino d'Arte» Fasc. IV (aprile/maggio) 1939-1940, pp. 270-274: 271.

<sup>187</sup> Cit. G.C. Argan in Argan, Brandi, *Le mostre degli antichi capolavori italiani...* cit. p.272.

<sup>188</sup> Carletti, Giometti, *Raffello On the Road...* cit. p. 142.

<sup>189</sup> *Ibid.*

del Botticelli. Non solo articoli ma anche diverse interviste ai visitatori stessi i quali venivano interrogati su quale fosse stata la loro opera preferita (Fig. 14).

Nonostante l'iniziativa fosse nata come ulteriore mossa diplomatica per mantenere distesi i rapporti con gli Stati Uniti a pochi mesi dell'entrata in guerra dell'Italia con le potenze dell'Asse, la mostra fu ugualmente un grande successo dal punto di vista economico ma anche e soprattutto da quello espositivo e educativo. Il museo infatti seppe sfruttare al massimo l'opportunità di ospitare opere che probabilmente non avrebbe mai più avuto occasione di esporre, organizzando una mostra che rispettava correttamente le esigenze conservative delle opere e ne garantiva l'accessibilità ai visitatori, non solo da una prospettiva estetica ma soprattutto da quella dell'accessibilità cognitiva, stimolata da un programma didattico rivolto ad un pubblico di massa non specializzato ma ugualmente degno di approfondire al meglio la propria conoscenza artistica.

Benché le preoccupazioni circa la conservazione delle opere continuassero a preoccupare sia il Ministro dell'Educazione, sia Argan e Brandi, mentre la mostra di Chicago era ancora in corso di svolgimento, il 22 novembre 1939 il Governo italiano aveva già firmato con il *Museum of Modern Art (MoMA)* di New York, diretto da Alfred Barr (1902-1981), e presieduto da Nelson Rockefeller (1908-1979), il contratto riguardante un'ulteriore tappa della mostra di antichi maestri che si sarebbe svolta nel prestigioso museo newyorkese, la stessa istituzione che pochi anni prima aveva rifiutato la proposta di ospitare una mostra dedicata al progresso dell'arte contemporanea italiana<sup>190</sup>.

#### 4.4. *L'epilogo del tour: la mostra Italian Masters Lent by the Royal Italian Government al MoMA (1940).*

Si è deciso di dedicare un paragrafo alla mostra di antichi maestri al *MoMA* poiché essa rappresenta un caso particolarmente significativo sotto diversi aspetti, che verranno discussi di seguito, e che riguardano sia le scelte strategiche del museo sua

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 262.

le conseguenze di una mossa propagandistica che si è rivelata poco efficace per gli scopi del regime.

Una prima ambiguità si rileva nella decisione del direttore del *MoMA*, un museo d'arte ospitante opere della più recente contemporaneità, di ospitare una mostra di arte antica che idealmente non si allineava con il carattere del «modernissimo ambiente<sup>191</sup>» del museo e, di conseguenza, nemmeno con le collezioni che ospitava. Inoltre, si trattava di dover ospitare una collezione donata da un Paese non democratico, l'Italia, che negli ultimi tempi aveva svelato la sua faccia di regime totalitario e che, secondo la politica del *MoMA*, e più in generale degli Stati Uniti, risultava essere una questione di sostanziale importanza.

Si vuole sottolineare poi che, nello stesso anno, il *MoMA* ospitava da qualche mese l'opera *Guernica* (olio su tela, 349,3x776,6cm, 1937) di Pablo Picasso, arrivata al museo in occasione della mostra dedicata all'artista *Picasso: Forty Years of His Art* (15 novembre 1939- 7 gennaio 1940). Picasso con la sua opera, presentata al pubblico per la prima volta in occasione dell'Esposizione Mondiale di Parigi nel 1937 per rappresentare il Padiglione spagnolo, testimonia l'orrore della guerra e le barbarie subite dai cittadini della città basca di Guernica a seguito del bombardamento avvenuto per mano del regime franchista, sostenuto dal governo Mussolini.

Picasso, nonostante l'enorme tela fosse stata acquistata dallo Stato spagnolo, decise di lasciarla in custodia al *MoMA* a tempo indeterminato fino a che in Spagna non fosse caduto il regime franchista e si fosse ristabilita la democrazia.

Pertanto, rimane dubbio l'accostamento di queste due situazioni: da un lato la testimonianza degli orrori di guerra causati da un regime totalitario e, dall'altro, una mostra che ospitava opere donate da uno Stato fascista che, peraltro, sostenne le cause dei carnefici delle atrocità accadute nella città di Guernica. Seguirono infatti molte contestazioni da parte dell'amministrazione del museo contro la decisione del direttore Barr.

Alfred Barr aggirò le problematiche sopracitate convincendo l'opposizione che questa, oltre ad essere un'occasione unica per poter ospitare opere così importanti per la storia occidentale<sup>192</sup>, rappresentava anche un importante momento di studio affinché si

---

<sup>191</sup> Cit. C. Brandi in Argan, Brandi, *Le mostre degli antichi capolavori italiani...*cit. p. 273.

<sup>192</sup> A.H. Barr Jr., *Preface in Italian Masters Lent by the Italian Government*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 9 gennaio - marzo 1940), New York, William E. Rudge's Sons, 1940; p. 6.



potesse tracciare una cronologia dell'arte che dagli antichi maestri portasse all'arte moderna, proprio quella che il *MoMA* si era prefissato di promuovere.

Compagno, nello splendido e curatissimo catalogo in broccia, due tavole: *Italian Painting and Sculpture, 1300-1800* (Fig. 15) e *Italian Sources of Three Great Traditions of European Painting* (Fig. 16) realizzate da Alfred Barr studiate attraverso una composizione a diagramma come quella già proposta per la mostra *Cubism and Abstract Art* (*MoMA*, 1936) che proponeva la genealogia e le influenze dell'arte moderna.

Nella prima tavola Barr descrive le relazioni che intercorrono tra le maggiori scuole italiane (veneta, fiorentina, romana e napoletana) e di come esse si siano influenzate nel corso dei secoli, in modo tale da restituire al visitatore della mostra un'idea generale circa l'evoluzione dell'arte rispetto a quello che venne presentato in mostra. Nel secondo caso, Barr si pone come obiettivo quello di dimostrare che gli antichi maestri italiani, a partire dalla considerazione delle tre maggiori scuole del Trecento: la Scuola Veneta, quella Fiorentina con Giotto e quella dell'*optical realism*<sup>193</sup>, costituiscono le basi dell'arte moderna fino al 1900, confluendo nell'impressionismo e fino ad artisti come Cézanne e Van Gogh. In questo modo si dimostra una logica connessione tra la mostra ospitata e le collezioni contemporanee del museo, accentuato ulteriormente dall'idea di organizzare simultaneamente un'ulteriore mostra dedicata all'arte moderna *Modern Masters*, costituita da opere presenti nella collezione permanente, affinché il pubblico potesse avere una prova tangibile di quanto esposto nel secondo diagramma<sup>194</sup>.

Quello che accadde oltrepassò le semplici motivazioni per giustificare una mostra di antichi maestri nella sede di un museo deputato alla promozione dell'arte moderna, in quanto, attraverso il secondo diagramma, Barr sovverte quella che per lungo tempo è stata la punta della propaganda del regime, cioè la visione circolare secondo cui il Rinascimento confluiva nel regime fascista come depositario contemporaneo dell'antico splendore: si dimostrava infatti che il Rinascimento italiano non fosse affatto legato all'Italia contemporanea e alla sua arte, ma che fosse invece la base della

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Cortesini, *One day we must meet...*cit. p. 199.

cosiddetta scuola moderna di Parigi<sup>195</sup>, proprio quell'*internazionalismo* contro cui il fascismo, sin dalle origini, cercava di opporsi.

La mostra fu un completo successo, tanto da essere prorogata di due settimane<sup>196</sup>; rappresentò, come prima accennato, un'occasione unica per ospitare opere così pregiate, ma anche l'opportunità di sfruttare la celebrità di queste per aumentare gli introiti del museo stesso, alimentando sempre più il meccanismo di mostre *blockbuster*, di mostre pacchetto vendute per cavalcare l'onda del consumismo culturale appoggiandosi sulla fama dei grandi maestri e di poche opere-simbolo capaci di attirare la curiosità anche delle classi sociali meno colte.

Il 7 aprile 1940 chiuse ufficialmente la mostra al *MoMA* e il 13 aprile i 27 capolavori dell'arte italiana partirono sulla nave *Rex* per ritornare in patria<sup>197</sup>; al loro arrivo vennero immediatamente predisposti per essere inviati nei nascondigli deputati alla loro protezione dall'imminente furia bellica del secondo conflitto mondiale.

---

<sup>195</sup> R. Bedarida, *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949*, «Oxford Art Journal», Vol 35, No.2, 2012, pp. 147-169: 151-152.

<sup>196</sup> Carletti, Giometti, *Raffello on the road...*cit. p. 165.

<sup>197</sup> *Ivi*, p.168.

## CONCLUSIONE

Nel primo capitolo di questo elaborato si è esaminato come la cultura, nel corso del Ventennio, fosse una componente fondamentale per celebrare il regime, rappresentando un aspetto imprescindibile per l'edificazione di quel senso di appartenenza alla Nazione che, nell'agenda fascista, costituiva il motore principale per la costruzione del consenso.

Si è instaurato, dunque, un legame di reciprocità tra il fascismo e la cultura italiana: la cultura era necessaria per la celebrazione del fascismo, e allo stesso tempo veniva esaltata per il suo prestigio, incentivandone di conseguenza anche la preservazione e la conservazione.

In particolare, nell'ambito della cultura artistica si assiste a una riscoperta e rivalutazione delle specificità delle scuole regionali che, nella loro eterogeneità, non costituiscono un freno all'unione nazionale auspicata dal regime, ma, al contrario, rappresentano quell'ulteriore elemento di unicità tipicamente italiano. Le mostre di antichi maestri diventano, nell'Italia del Ventennio, un fenomeno molto diffuso, promosso dalla volontà di scavare nel passato più profondo della storia artistica nazionale e rintracciarne le radici più illustri, mettendole in risalto attraverso esposizioni connotate da un taglio critico e scientifico di eccezionale valore che contribuirono ad approfondire ambiti della storia dell'arte italiana poco esplorati.

Questo è, probabilmente, uno dei pochi risvolti positivi delle vicende trattate; infatti, a partire dalla Leonardesca del 1939, che rappresenta solo uno dei tanti casi emblematici di strumentalizzazione del passato e del patrimonio artistico, esso diventa una pedina all'interno dei giochi di potere tra le nazioni e il fascismo riuscì a sfruttarlo a proprio favore soprattutto perché il valore della cultura italiana e della sua arte era, ed è tutt'oggi, una componente ineguagliabile.

L'arte italiana e il mito del Rinascimento entrano gradualmente a far parte del bagaglio comune, in particolare attraverso gli artisti più rinomati come Leonardo, Michelangelo, Raffaello e Caravaggio o attraverso opere simboliche ed emblematiche della cultura occidentale: *La Nascita di Venere*, il *David* michelangiotesco e molti altri. L'ambizione di ospitare nei propri musei le più famose opere di antichi maestri diventa un desiderio diffuso a livello globale, al punto che le divergenze ideologiche potevano

essere temporaneamente messe da parte, come dimostrato dalla mostra *Italian Masters* al *MoMA* del 1940, anche e soprattutto per aumentare i profitti del museo attraverso l'esposizione di opere così celebri.

L'arte è stata impiegata come strumento per moderare i rapporti internazionali grazie alla sua capacità di rappresentare un territorio d'incontro neutrale ed equidistante; essa incarna un livello comune di bellezza e condivisione che, per la sua qualità intrinseca e l'indiscussa preziosità, è in grado di attenuare le discrepanze ideologiche.

Tuttavia, le implicazioni di questa concezione della storia dell'arte non hanno necessariamente esiti positivi. Infatti, come descritto in questo elaborato, l'arte viene sfruttata e, in un certo senso, spogliata della sua componente emozionale per essere trasformata in un pacchetto commerciabile, una moneta di scambio il cui valore storico-artistico viene assorbito e subordinato al suo utilizzo come mero strumento diplomatico.

Risulta dunque evidente la contraddizione di come, dietro l'esaltazione del proprio passato e della superiorità derivante dall'essere eredi di un patrimonio culturale di così grande rilevanza, vi sia un immediato passaggio a una svalutazione dello stesso, dettata da necessità politiche e propagandistiche. Un tale fenomeno dimostra come la valorizzazione retorica della storia e del patrimonio culturale italiano, intesi come testimonianza tangibile di una presunta e indiscussa superiorità italica, possano essere riscritti e riadattati a seconda delle necessità, compromettendone la tutela e la preservazione.

Le conseguenze del tour americano delle opere di antichi maestri sulla loro conservazione non furono positive.

Cesare Brandi ha evidenziato in un *Relazione*<sup>198</sup> dell'*Istituto Centrale del Restauro* – che si occupò del restauro delle opere inviate in America tra il 1939 e il 1940 - nel 1956, quindi molti anni dopo gli eventi descritti, ha evidenziato come in realtà le condizioni climatiche, in particolare al *Chicago Art Institute*, non fossero adatte ad un corretto mantenimento delle opere, al contrario di quanto invece aveva affermato su «Le Arti» nel 1939. Infatti, le opere di Masaccio e di Palma il Vecchio mostrarono danni sulla superficie pittorica dovuti agli sbalzi di umidità causati dai continui spostamenti e delle temperature inadeguate del museo; in seguito passa in rassegna

---

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 187.

esplicitamente i reali intenti dietro l'impresa: la realizzazione dell'*E42*, come già accennato, e infine i fondi per la costituzione dello stesso *Istituto Centrale del Restauro*, fondato da Brandi e Argan e realizzato anche grazie ai contributi che lo Stato avrebbe dovuto investire per l'assicurazione delle opere in viaggio le quali, dunque, partirono via mare senza copertura assicurativa<sup>199</sup>.

Anche Roberto Longhi nel 1959 con la sua relazione *Vicende delle mostre di arte antica*, riportata in precedenza, compie una sorta di autoanalisi implicita riguardo a quanto accaduto nel biennio americano, senza fare menzione palese dell'evento e dei risvolti negativi a spese delle opere d'arte ma esponendo più in generale le problematiche di mostre realizzate secondo il modello delle mostre *blockbuster*, dunque come quelle realizzate negli Stati Uniti, a cui lui stesso aveva partecipato.

Nonostante gli eventi ingiuriosi e gli scritti degli stessi protagonisti esprimano ora contrarietà rispetto a quanto accaduto, tali manifestazioni continuarono a ripetersi nel tempo, anche subito dopo l'avventura del 1939-1940: nel 1963 la Gioconda di Leonardo Da Vinci fu trasportata a New York ed esposta al *Metropolitan Musuem of Art*; nel 1964 fu il turno della *Pietà* vaticana di Michelangelo che fu mostrata al Padiglione della Città del Vaticano alla *New York's World Fair* del 1964-1965.

Questi eventi continuano a suscitare dibattito ancora oggi, talvolta portando alla decisione di non inviare opere estremamente fragili il cui spostamento potrebbe compromettere la loro stessa esistenza; un caso emblematico è stata la richiesta del *Louvre* di Parigi, in occasione della mostra leonardesca per il cinquecentenario dalla morte del Maestro (Parigi, *Musée du Louvre*, 24 ottobre 2019-24 febbraio 2020), di esporre il disegno dell'*Uomo Vitruviano* (penna e inchiostro su carta, 34,4x24,5cm, 1490ca) custodito presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

È, pertanto, un fatto reale e assodato che, ancora oggi, la cultura sia spesso manipolata e utilizzata come mezzo di intrattenimento per realizzare mostre sensazionali, ma connotate da uno scarso rilievo critico e, spesso, da un nullo contributo alla ricerca scientifica; le opere più famose vengono impiegate come calamite per il pubblico di massa in modo tale da aumentare anche le entrate finanziarie dei musei ospitanti.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

Senza addentrarsi nel merito dell'ingerenza politica e del governo nella strumentalizzazione del patrimonio artistico italiano, si farà solo menzione del contributo di Tomaso Montanari rispetto alle problematiche dell'utilizzo vizioso delle opere d'arte.

Nel 2016, lo storico dell'arte ha realizzato il sito internet *Emergenza Cultura*, «una piazza virtuale per un discorso alternativo sulla tutela e sulla gestione del patrimonio culturale<sup>200</sup>» in difesa dell'Art. 9 della Costituzione Italiana. In questa piattaforma, Montanari e altri giornalisti mettono a nudo attraverso la pubblicazione di articoli, le manovre politiche e le questioni legate ad una cattiva gestione del patrimonio italiano nella contemporaneità, trattando anche le complesse tematiche relative ai prestiti internazionali delle opere d'arte, delle quali si è trattato nell'elaborato, mettendo dunque in luce una criticità che persiste ancora oggi e che affonda le sue radici alle origini della civiltà moderna.

---

<sup>200</sup> Cit. T. Montanari in <<https://emergenzacultura.org/storia/>> [ultimo accesso 28/05/2024].

## APPENDICE

Elenco in ordine cronologico, con precisazione della loro provenienza, dei 28 capolavori di antichi maestri italiani presenti alle mostre: *The Golden Gate International Exposition (GGIE)* di San Francisco (19 febbraio 1939 – 2 dicembre 1939); *Masterpieces of Italian Art* al *Chicago Art Institute* (18 novembre 1939 – 9 gennaio 1940) e la mostra *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government* del *MoMA* di New York (26 gennaio 1940 – 7 aprile 1940). Le fonti utilizzate per questo elenco derivano dalla consultazione dei cataloghi delle rispettive mostre, presenti in Bibliografia.

1. Masaccio, *Crocifissione*, 1426, Museo di Capodimonte, tempera su tavola, 86x63cm.
2. Beato Angelico, *L'imposizione del nome a San Giovanni Battista*, 1428-1430ca, Firenze, Museo Nazionale di San Marco, tempera su tavola, 26x24cm.
3. Donatello, *Busto di Antonio da Narni*, 1448ca, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, scultura in bronzo, h. 42cm.
4. Andrea Mantegna, *San Giorgio*, 1460, Venezia, Gallerie dell'Accademia, tempera su tavola, 66x32cm.
5. Francesco Laurana, *Ritratto di Eleonora di Aragona*, 1468, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, scultura in marmo, h 50cm.
6. Verrocchio, *David*, 1473, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, scultura in bronzo, h. 126cm.
7. Pollaiuolo, *Ercole e Anteo*, 1475ca, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, scultura in bronzo, h. 45cm.
8. Andrea della Robbia, *Annunciazione*, 1475-1480, Collezione Eugenio Ventura, ora a *Los Angeles County Museum of Art (LACMA)*, sculture in terracotta smaltate a piombo.
9. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, 1485ca, Firenze, Galleria degli Uffizi, tempera su tela, 172,5x278,5cm.
10. Michelangelo, *Tondo Pitti*, 1503-1504, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, bassorilievo in marmo, 85x82cm.

11. Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino, San Giovanni e Santa Caterina* 1504, Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tavola, 55x77cm.
12. Raffaello, *Madonna della seggiola*, 1512ca, Firenze, Palazzo Pitti, olio su tavola, diametro 71cm.
13. Sebastiano del Piombo, *Fornarina*, 1512, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tela, 68x55cm.
14. Bernardo Luini, *Il corpo di Santa Caterina portato dagli angeli*, 1514 ca, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, affresco staccato e trasferito su tela, 123x228cm.
15. Antonio Allegri da Correggio, *Madonna col Bambino o Madonna Campori*, 1517-1518, Modena, Gallerie Estensi, olio su tavola, 58x45cm.
16. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con petrarchino*, 1524-1526, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, olio su tavola, 27,5x34,5cm.
17. Parmigianino, *Antea*, 1524-1527, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, olio su tela, 135x88cm.
18. Palma il Vecchio, *Madonna col Bambino e San Giuseppe tra i Santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, 1525ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tela, 126x195cm.
19. Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati*, 1549-1550, Vicenza, Palazzo Chiericati, olio su tela, 255x174,5cm.
20. Tiziano, *Ritratto di Papa Paolo III*, 1543, Napoli, Museo di Capodimonte, olio su tela, 113,7x88,8cm.
21. Agnolo Bronzino, *Ritratto di Signora*, 1550ca, Torino, Galleria Reale di Torino, olio su tavola, 109x85cm.
22. Caravaggio, *Fanciullo morso da un ramarro*, 1595-1596, Firenze, Collezione Roberto Longhi, olio su tela, 65,8x52,3cm.
23. Orazio Gentileschi, *Madonna col Bambino*, 1610, Collezione Contini Bonacossi, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tela, 100x85cm.
24. Guercino (bottega), *Bagno di Diana*, 1610-1620, Bergamo, Accademia di Carrara, olio su tela, 32x52cm.
25. Bernardo Cavallino, *Santa Cecilia*, 1645, Napoli, Museo di Capodimonte, olio su tela, 183x129cm.



26. Lorenzo Bernini, *Costanza Buonarelli*, 1636-1638, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, scultura in marmo, h. 72cm.
27. Alessandro Longhi, *Ritratto di Giulio Contarini da Mula*, 1758-1763, Rovigo, Accademia di Palazzo Roverella, olio su tela, 102,5x91cm.
28. Tiepolo, *Consilium in Arena*, 1749-1750ca, Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte, olio su tavola, 125x193cm.

## APPENDICE DELLE IMMAGINI



Fig. 2: Benito Mussolini accanto alla statua bronzea dell'Imperatore Nerva, Via dei Fori Imperiali, Roma, 1943



Fig. 1: Veduta dell'area dei Fori Imperiali durante i lavori di demolizione e costruzione, 23 settembre 1932



Fig. 3 e 4: *L'ebreo nell'arte, l'ebreo nella vita*, «La Difesa della Razza», 4, 1938; pp. 24-25



Fig. 5: Paolo Uccello, Predella del *Miracolo dell'Ostia Profanata*, *L'ebreo e la sua famiglia arsi sul rogo*, Museo Nazionale delle Marche, particolare.





Fig. 6: «Guerin Meschino», 4 giugno, 1939. Prima pagina e particolari.



Fig. 7: (da sinistra) Giorgio Nicodemi, Giuseppe Bottai, Podestà di Vinci. Visita al fonte battesimale alla Chiesa di Santa croce di Vinci, 20 agosto 1939



Fig. 8: "Mrs. Jack's Latest Lion: The Society Leader Chooses, Not a Man This Time, but a Real King of Beasts", «Boston Post», 31 gennaio 1897

**Boston Daily Globe.**  
 MORNING, FEBRUARY 24, 1903—FOURTEEN PAGES.  
**MRS GARDNER'S ART MUSEUM  
 OPENED TO PUBLIC INSPECTION**  
 Courtyard a Wonderful Scene of Summer Beauty Amid  
 Midwinter's Cold and Snow.

**stitution Unique in the United States—Opening, However, Was a Tame  
 Affair, Less Than 200 Having Visited the Famous Palace—Ten Police-  
 men Were on Duty and Nobody Was Permitted to Take Any Notes**

Fig. 9: Articolo in prima pagina relativo all'apertura di Fenway Court al Pubblico «Boston Daily Globe».





Fig. 10: Udo J. Keppler, *The Magnet*, «Puck», Vol. 69, No.1790, 21 giugno 1911



Fig. 11: Oliver Herford, *John Pierpont Morgan*, 1912



Fig.12: Caricamento delle opere sulla SS Rex al porto di Genova in direzione San Francisco per la Golden Gate International Exposition, 1939



Fig. 13: Folla di Visitatori nella hall del *Chicago Art Institute* in occasione della mostra *Masterpieces of Italian Art*, 1939

**The Inquiring Reporter**

Question.

What picture did you like best at the Italian art exhibit?

—

Where Asked.

Art Institute.

—

The Answers.

Mario Pellastrini, 946 Diversey avenue, restaurant owner—"Portrait of a Lady — Called the Courtesan, Anthea," by Francesco Parmigianino. **Italians** are the world's best painters and this portrait is the noblest. Such expression! Such design! Such a lovely look of wise innocence on her face.



—

Mrs. Sadie Feßer, 1328 Greenleaf avenue, real estate—My favorite was that vivacious one done by Pulmo Vecchio, "Virgin and Child with Three Saints!" The lighting was superb, and those soft blues were magnificent. I was torn between it and the Titian.



—

E. G. Howell, Winnetka, scrap iron broker—I liked the Caravaggio painting, "Boy Bitten by a Lizard." Those sombre, gray tones are most impressive and that perfect expression of terror is fright incarnate. The whole composition pleased me.



—

Georg Hedlich, 5644 Harper avenue, art student—The Michelangelo, "Maddonna and Child with the Young St. John." The plaque is unfinished, you know, but it shows such freedom of handling, and yet such restraint. He was the greatest figure in the whole **Italian** school.



—

Jane Pratt, 764 Locust street, Hubbard Woods, art student—I was thrilled with the Michelangelo bas-relief. The delightful pencil color amazed me with its warmth. It's great to be able to study the old **masters**. Most of us will never see them again.



Fig. 14: *The Inquiring Reporter*, «Chicago Tribune», 24 novembre 1939; p.10.



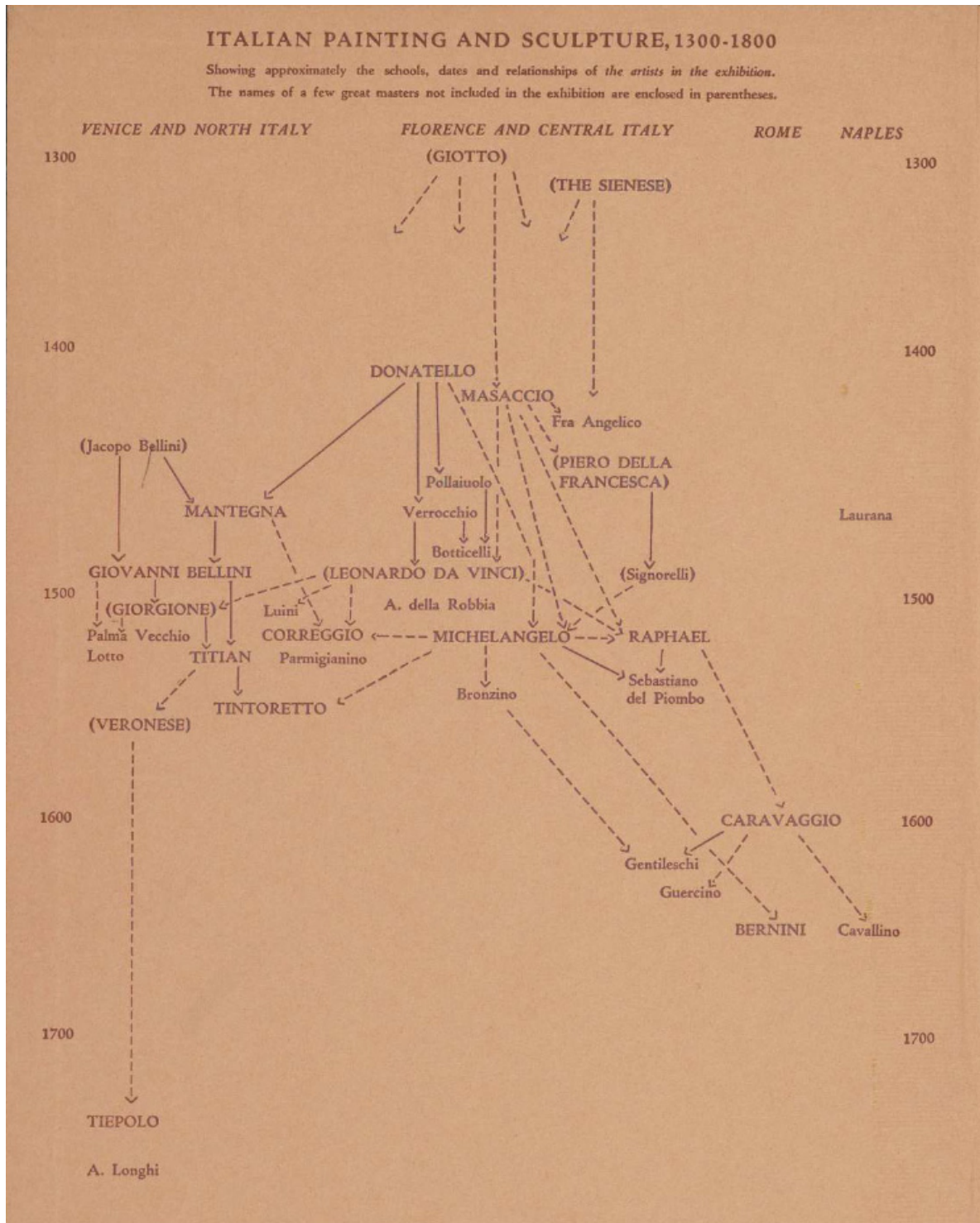


Fig. 15: Alfred Barr, *Italian Painting and Sculpture 1300-1800*, 1939

ITALIAN SOURCES OF THREE GREAT TRADITIONS OF EUROPEAN PAINTING

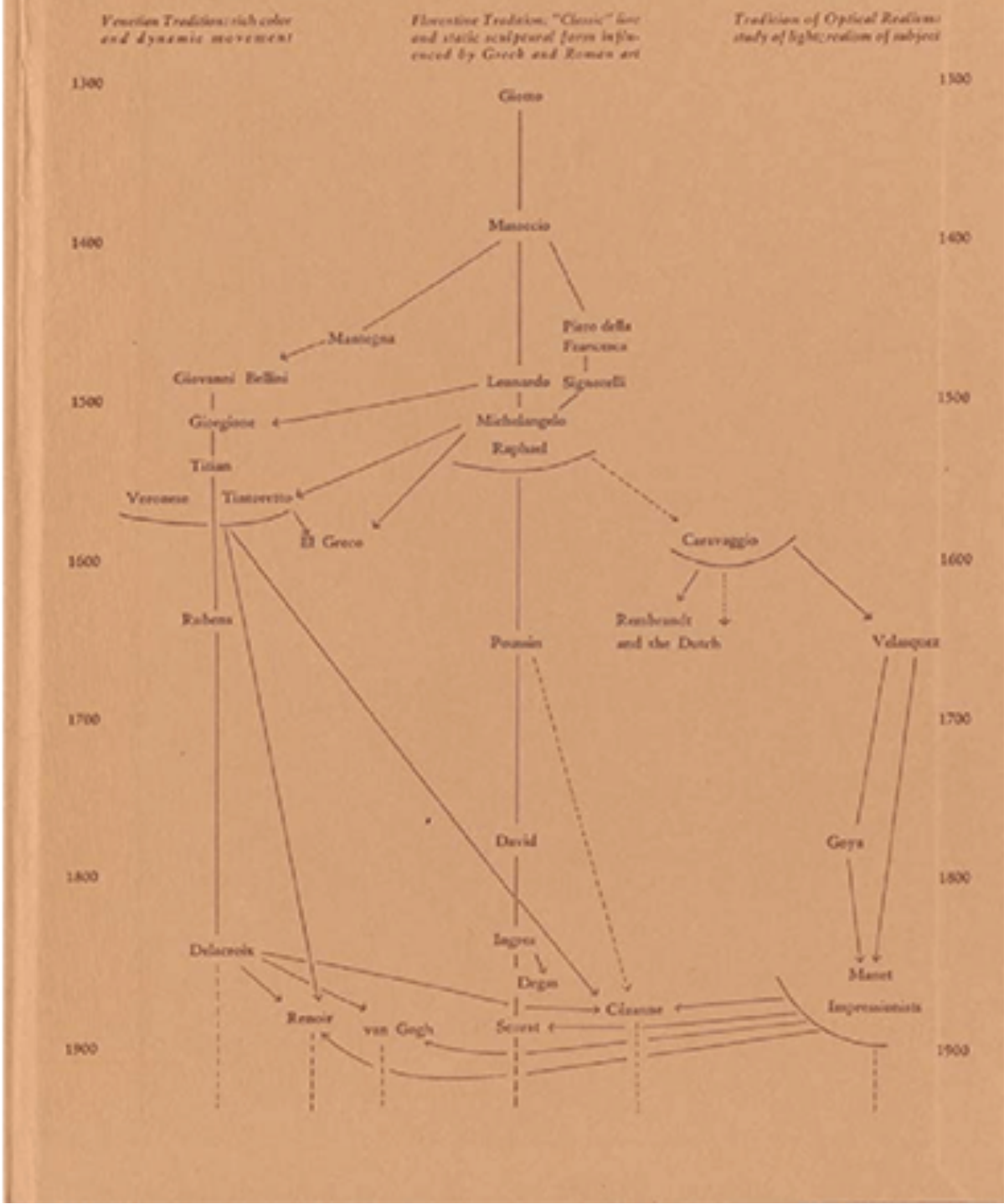


Fig. 16: Alfred Barr, *Italian Sources of Three Great Traditions of European Painting*, 1939

## BIBLIOGRAFIA

*Leonardo di carta in carta. La costruzione del mito tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra a cura di Alessandri, Silvia, Ceriana, Matteo, Mammana, Simona (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sala Dante, 5 dicembre 2019-14 marzo 2020), Firenze, Edizioni Firenze, 2019.

Argan, Giulio Carlo, Brandi, Cesare, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, «Bollettino d'Arte» Fasc. IV (aprile/maggio) 1939-1940, pp. 270-274.

Aru, Carlo, Esportazione degli oggetti di antichità e d'arte, «Bollettino d'Arte» Fasc. I (ottobre/novembre) 1938-1939, pp. 65-70.

Baioni, Massimo, *Il fascismo in mostra: celebrazione, rimozione, revisione*, in *Fascismo e Storia d'Italia. A Un secolo dalla Marcia su Roma. Temi, narrazioni, fonti*, a cura di De Luna, Giovanni, Annali Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2022; pp. 53-70.

Bedarida, Raffaele, *Operaton Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949*, «Oxford Art Journal», Vol.35, No.2, 2012; pp. 147-169.

Berenson, Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance: with an index to their works*, New York, London: G.P. Putnam's Sons, 1897.

Beretta, Marco, Canadelli, Elena, Giorgione, Claudio, *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milano, Editrice Bibliografica, 2019.

Bollati, Giulio, *L'italiano: il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.

*L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno a cura di Bossi, Maurizio, Tonini, Lucia (Firenze, 17,18,19 dicembre 1986), Firenze, Centro Di, 1989.

Bottai, Giuseppe, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, «Critica Fascista», No.4, 1927: pp. 61-64.

Bottai, Giuseppe, *Tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, «Bollettino d'Arte», XXXI, 10, 1938; pp. 429-430.

Bottai, Giuseppe, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «Le Arti» Fasc. 1 (ottobre/novembre), 1938; pp. 42-52.

Bottai, Giuseppe, *La nuova legislazione delle belle arti*, «Popolo d'Italia», 23 agosto 1939.

Bottai, Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di Masi, Alessandro. Roma, Libreria dello Stato, 2009.

Bossaglia, Rossana, *Parlando con Argan*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1992.

Burckhardt, Jakob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, (ed. or. 1860) Firenze, Sansoni, 1968.

Cassata, Francesco, *“La difesa della razza”: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

Carletti, Lorenzo, Giometti, Cristiano, *“San Francisco will see the Old Masters”. La fiera delle vanità del regime nel 1939*, «Studi Storici», No.2, Fondazione Istituto Gramsci, 2011; pp. 465-489.

Carletti, Lorenzo, Giometti, Cristiano, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci editore, 2016.

Carli, Maddalena, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2021.

Castellani Curiel, Gaetano, *Soft Power e l'arte della diplomazia culturale*, Firenze, Le Lettere, 2021.

Catalano, Maria Ida, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2013.

*Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento*, catalogo della mostra a cura di Cecconi, Alessia, (Firenze, Museo casa Siviero, 18 maggio – 29 settembre 2019), Prato, Fondazione CDSE Editore, 2019.

Cole, Timothy, Stillman, William James, *Old Italian Masters engraved by Timothy Cole*, New York, The Century Co., 1892.

Conrow, Wilson S., *Timothy Cole (1852-1931) Master Wood-Engraver*, «The Brooklyn Museum Quarterly», Vol. 19, No. I (January 1932); pp. 5-10.

Cortesini, Sergio, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Monza, Johan & Levi Editore, 2018.

Cortesini, Sergio, *Invisible Canvases. Italian Painters and Fascist Myths across the American Scene*, «American Art», Vol. 25, No. 1, University of Chicago Press, 2011; pp. 53-73.

Dalai Emiliani, Marisa, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Regione del Veneto Marsilio, 2008.

- Dantini, Michele, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e repubblica*, Roma, Donzelli Editore, 2018.
- De Lorenzi, Giovanna, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- Diggins, John P., *L'America, Mussolini e il fascismo*, (ed. or. 1972) Bari, Edizioni Laterza, 1982.
- Famiglietti, Gino, Montanari, Tomaso, *A cosa serve Leonardo?: la ragion di Stato e l'Uomo vitruviano*, Roma, Scienze e Lettere, 2020
- Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del Convegno Georgetown University, a cura di Fantoni, Marcello, (Villa "Le Balze", Fiesole, 19-20 giugno 1997), Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- Gamba, Claudio, *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, Milano, Electa, 2012.
- Haskell, Francis, *Antichi maestri in tournèe: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di Montanari, Tomaso, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001.
- Haskell, Francis, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, a cura di Montanari, Tomaso, (ed. or. 2000), Milano, Skira, 2008.
- Kanter, Lauren, Palladino, Pia., *Italian Paintings at the Yale University Art Gallery*, Yale University Art Gallery, 2023.

Knox, Page S., “*Shedding light on Old Italian Masters*”: *Thimoty Cole’s series for The Century*, in Zorzi, Rosella Mamoli, Manthorne, Katherine, *From darkness to light. Writers in Museum 1789-1898*, Cambridge UK, Open Book Publishers, 2019; pp. 271-284.

Jackson, Joseph Henry, *A trip to san Francisco exposition (the Golden Gate International Exposition) with Bobby and Betty*, New York, R. M. McBride & Company, 1939.

Lasansky, D. Medina, *The renaissance perfected: architecture, spectacle, and tourism in fascist Italy*, University Park: Pennsylvania State University, 2004.

Lasansky, D. Medina, *The Renaissance: revised, expanded, unexpurgated*, New York: Periscope, 2014.

Lazzari, Marino, *L’azione per l’arte*, Firenze, Le Monnier, 1940.

Lazzaro, Claudia, Crum, Roger J., *Donatello among the Blackshirts. History and modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, New York, Cornell University Press, 2005.

Longhi, Roberto, *Critica d’arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985.

Longhi, Roberto, *Vicenda delle Mostre d’arte antica*, «Approdo Letterario», V, gennaio-dicembre, 1959; pp. 3-22.

Luconi, Stefano, *La Diplomazia Parallela: il regime fascista e la mobilitazione degli italo-americani*, Milano, F. Angeli, 2000.

M.B, *La mostra di Leonardo*, «Rassegna di Architettura», No.6, 1939; p.241.

*Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900:1958*, Atti della Summer School EXPOsizioni, a cura di Masina, Lucia, Milano, EDUCatt, 2016.

Marino, Giuseppe Carlo, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Malvano, Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Mascolo, Marco M., Torchiani, Francesco, *Roberto Longhi: percorsi tra le due guerre*, Milano, Officina Libreria, 2020.

Meryle, Secrest, *Duveen: l'arte di vendere l'arte*, (ed. or. 2005), Torino, Artema CSE, 2007

Minardi, Mauro, *Paolo Uccello*, Milano, 24 ORE Cultura, 2017.

Molfino, Francesca, Mottola Molfino, Alessandra, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997.

Molteni, Corrado, *Propaganda italiana e giapponese a confronto: la mostra di Leonardo a Tokyo nel 1942*, in *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, a cura di Dalla Chiesa, Simone, Pallone, Cristian, Sica, Virginia, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021.

Montanari, Tomaso, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, Einaudi, 2011.

Montanari, Tomaso, Trione, Vincenzo, *Contro le mostre*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 2017.

Morelli, Francesca Romana, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma, Edizioni De Luca, 2000.



Nezzo, Marta, *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte al Premio Cremona*, Il Poligrafo, 2017.

Offner, Richard, *Italian Primitives at Yale University. Comment & Revision*, New Haven, Yale University Press, 1921.

Ojetti, Ugo, *I Taccuini 1914-1943*, Firenze, Sansoni, 1954.

Pacchioni, Guglielmo, *Le mostre d'arte e il pubblico*, «Bollettino d'Arte» Fasc. III (febbraio/marzo) 1939-1940; pp. 176-182.

Pavon, Rosanna, *Reviving the Renaissance: the use and abuse of the past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, Cambridge University Press 13 giugno 1997.

Saarinen, Aline B., *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino, Einaudi Editore, 1977.

Settis, Salvatore, *Battaglie senza eroi: i beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano, Electa, 2005.

Shannon, Martha A., *The Isabella Stewart Gardner Museum, Fenway Court*, «The American Magazine of Art», vol. 18, No.4, 1927; pp.173-178

Singleton, Esther, *Old Masters in New World Collections*, New York, The MacMillan Company, 1929.

Sizer, Theodore, *James Jackson Jarves: a forgotten Englander*, «The New England Quarterly» vol.6, No. 2 (giugno) 1993, pp. 328-352.

Steegmuller, Francis, *The two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven, Yale University Press, 1951.

Strouse, Jean, *J. Pierpont Morgan: Financier and collector*, «The Metropolitan Museum Art Bulletin», vo. 57, No.3, 2000; pp.1-64.

Tarquini, Alessandra, *Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943)*, *Le culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, «Cahiers de la Méditerranéité», 95, 2017.

Toffanello, Marcello, *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940): storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Mantova, Il Rio Arte, 2017.

Turi, Gabriele, *Fascismo e cultura ieri e oggi*, «Belfagor», Vol. 49, No. 5 (30 settembre 1994), pp.551-569.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, Monaco, G. Müller, 1911.

Venturi, Lionello, *Pitture Italiane in America*, Milano, Hoepli, 1931.

Verde, Simone, *Le belle arti e i selvaggi. La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*, Venezia, Marsilio Editori, 2019.

Wilson, Richard G., *Architecture and the reinterpretation of the past in the American Renaissance*, in *Winterthur Portfolio*, Vo. 18, No 1, (spring 1983), pp. 69-87.

Whittle, George Howes, *Art of Timothy Cole*, «The Art World» Vo.3, No.5 (Feb. 1918); pp. 377-383.

*Mostra di Leonardo Da Vinci: catalogo: Milano, Palazzo dell'arte, maggio-ottobre XVII*, catalogo della mostra, Milano, Officina d'arte grafica A. Lucini, 1939.

Zuliani, Stefania, *“Ma l’America è lontana”. A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929)*, in *Musei e mostre tra le due guerre* a cura di Cecchini, Silvia, Dragoni Patrizia, «Il Capitale Culturale», XIV, 2016; pp. 695-710.

*Official Catalog, Department of Fine Arts, Division of European Art. Masterworks of five centuries: Golden Gate International Exposition, San Francisco 1939*, catalogo della mostra (San Francisco, 19 febbraio 1939- 2 dicembre 1939), San Francisco, Golden Gate International Exposition, 1939.

## SITOGRAFIA

B.M., La mostra di Leonardo, «Rassegna di Architettura» No.6, 1939; pp. 241-245.

[http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1939&ID\\_testata=22&ID\\_periodico=15699](http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1939&ID_testata=22&ID_periodico=15699)

Baglioni, Silvestro, *Arte e razza*, «La difesa della razza», 2, 1939, pp. 6-11

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:493/>

Cesetti, Giuseppe, *L'arte e la razza*, «La difesa della razza», 4, 1938, p. 40

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:466/>

Castaldi, Giuseppe, *Omogeneità della razza italiana*, «La difesa della razza», 17, 1939, pp. 39-41

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:467/>

Dell'isola, Giuseppe, *Le favole dell'europeismo e Leonardo*, «La difesa della razza» 14, 1939, pp. 29-31

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:481/>

Dell'Isola, Giuseppe, *Arte*, «La difesa della razza», 17, 1939, pp. 16-19.

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:484/>

Gurrieri, Ottorino, *L'unità della razza dagli etruschi al Rinascimento*, «La difesa della razza», 5, 1939, pp. 16-19.

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:472/>

Pensabene, Giuseppe, *La madre nell'arte*, «La difesa della razza», 4, 1939, pp. 11-13

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:471/>

Sottochiesa, Gino, *Leonardo pittore razzista*, «La difesa della razza» 6, 1940, pp. 24-26

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:497/>

Zumigliani, Cesare, *Il sacrilegio dell'ostia*, «La difesa della razza», 5, 1939, pp. 24-25.

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:472/>

*Italian Masters lent by the Royal Italian Government*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, Gennaio – Marzo 1940), New York, The Museum of Modern Art, 1940

[https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2978\\_300061948.pdf?\\_ga=2.202498642.2147252293.1696263024-1356402966.1696263024](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2978_300061948.pdf?_ga=2.202498642.2147252293.1696263024-1356402966.1696263024)

*Masterpieces of Italian art lent by the Royal Italian Government*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 18 novembre 1939 – 9 gennaio 1940), Chicago, Art Institute Chicago, 1939

<https://www.artic.edu/exhibitions/6316/masterpieces-of-italian-art-lent-by-the-royal-italian-government>

*L'ebreo nell'arte, l'ebreo nella vita*, «La difesa della razza», 4, 1938; p. 24-25,

<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:465/>

Emergenzacultura.org

<https://emergenzacultura.org/>