



Una "significant form" svelata L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy nella Londra del 1930

di Barbara Clara Borghi

Gigli freschi ogni giorno per "l'ambasciata più bella del Regno Unito" (Haskell 2008: 169) profumano sotto uno dei ritratti della Nascita di Venere del Botticelli dagli Uffizi. Dino Grandi, designato da Mussolini ambasciatore italiano a Londra nel 1932, trasforma quella che afferma aver trovato nelle condizioni di un "piroscafo di seconda classe" nell'Ambasciata degna dell'Italia fascista nella capitale dell'impero britannico. Grandi ordina a Ettore Modigliani, direttore di Brera e Sovrintendente delle Belle Arti della regione Lombardia, l'invio di numerose opere, visto il successo riscosso dall'arte italiana a Londra durante la prima grande mostra di governo tenuta alla Burlington House nel 1930. *Italian Art 1200-1900* si inaugura il 1 gennaio di quell'anno, e Londra ne resta ammaliata. Si può parlare di "blockbuster exhibition" pensando alla mostra di governo di Mussolini? Senza dubbio si tratta di un'azione di propaganda politica condotta attraverso l'esibizione dei trionfi dell'arte italiana di ogni tempo, che raccoglie più di 540.000 visitatori nel periodo compreso tra il 1 gennaio e l'8 marzo 1930, e sconvolge, ma illumina, gli animi d'Inghilterra. Mussolini approfitta così del modello offerto dall'antichità classica di fare sfoggio del bottino di guerra per esaltare e divinizzare l'espressione del potere che la bellezza contiene. Oggi, la vicenda vissuta attraverso i dipinti esposti, attraverso il volto della Venere del Botticelli, getta luce sulle segrete intersezioni tra le opere; risveglia l'attenzione sulle strategie espositive adottate e pone interrogativi irriverenti sulle forme della ricezione dell'arte. Attraverso gli occhi della Venere esposta alla Burlington House della Londra del gennaio 1930 è possibile ricostruire dunque la visione dell'arte italiana offerta agli inglesi, e trovare frammenti di alcuni discorsi che tra le opere ed intorno ad esse restano ancora oggi sospesi.



Ettore Modigliani scrive all'ambasciata italiana a Londra per discutere l'idea della mostra: "un evento che avrebbe dovuto épater gli inglesi per mostrare che l'Italia pur svaligiata e depredata da secoli è ancora gran signora se apre i suoi forzieri" (Haskell 2008: 153). Si costituisce così un comitato italiano, sia pure subordinato alle richieste di quello inglese. Dopo la Prima Guerra Mondiale, svariate mostre dal pronunciato carattere nazionale sono esportate in altri Paesi. Il normale corso delle esposizioni tenute alla Burlington House, sede della Royal Academy, è ripristinato includendo anche prestiti dall'estero. Il terreno si sta preparando per accogliere l'idea di una grandiosa mostra di arte antica italiana a Londra. Un precedente illustre fu la mostra dei dipinti di antichi maestri spagnoli, tenutasi dal novembre 1920 al gennaio 1921. L'esposizione suscitò entusiasmo sia tra artisti della Royal Academy, come sir John Singer Sargent e John Lavery, che tra artisti e critici delle generazioni più giovani, come Augustus John e Roger Fry. Allestita dal direttore del Prado, Aureliano de Bervière, fu un successo di pubblico e critica soprattutto grazie alle opere di El Greco e di Goya. Suscitò anche qualche controversia per la tappezzeria "rosso sangue di toro", per la numerazione poco chiara, e per la troppa enfasi sull'arte spagnola 'moderna'. La monotonia dei soggetti, per lo più inespressivi, generò malcontento diffuso. Come esercizio di propaganda la mostra ebbe dunque uno scarso successo. Il critico e giornalista italiano Ugo Ojetti, sulla rivista *Dedalo*, la definisce tuttavia una "mostra ufficiale, di governo" e sostiene che l'Italia dovrebbe seguire l'esempio spagnolo. Dice Ojetti:

La bellezza non governa il mondo, ma aiuta. Decine di migliaia di visitatori, articoli a non finire, l'attenzione della Londra che conta è rivolta alla Spagna. Basta con i paroloni. E' ora di finirla, l'arte italiana non è proprietà di impiegatucci dello Stato, o di signori funzionari. E' l'ornamento e la gloria della nazione e il prestigio nazionale, per non parlare della forza economica, e richiede che sia mandata all'estero. Forse i funzionari non hanno fiducia nell'arte italiana moderna, a torto. Hanno comunque da scegliere tra sette o otto secoli di arte e tra cento scuole e maniere, da Napoli a Venezia. (Haskell 2008: 148)

Sono parole capaci di risvegliare lo spirito nazionalista e patriottico nell'animo degli italiani. Un'altra mostra di governo tenutasi nel 1927 dedicata alla *Flemish and Belgian Art: 1300-1900* aggiunge un tassello al progetto *Italian Art: 1200-1900*, perché induce la moglie del ministro degli esteri del governo conservatore, Lady Ivy Chamberlain, a promuovere l'idea di una mostra di opere italiane a Londra. Amante dell'arte e dell'Italia, Lady Chamberlain nutre un debole per Mussolini e per il Fascismo. Nel fitto epistolario esistente, Modigliani si esprime senza riserve sulla natura delle opere scelte dalla commissione inglese per l'esposizione e afferma: "a quanto pare ... fa acqua da tutte le parti. Chiedono certe croste indegne di tale Mostra e sono prive di quelle di prim'ordine che potrebbero essere facilmente ottenute" (Haskell 2008: 153). A causa delle molte resistenze a inviare le opere fuori d'Italia, sei mesi prima dell'inaugurazione la lista non è ancora pronta. Lady Chamberlain e Lady Colefax si



recano a Roma per sollecitare la raccolta, fatto che suscita nuove discussioni, vista la nuova proposta, ma il duce ordina al governo di cooperare totalmente e firma una circolare a garanzia e copertura delle opere messe in prestito. La circolare recita: "E' mio intendimento che la mostra di arte italiana antica, indetta per il prossimo mese di gennaio a Londra, costituisca un'eccellente manifestazione di italianità e prego l'eccellenza vostra di adoperarsi personalmente e nel modo più efficace perché questo avvenga." Il museo Poldi Pezzoli, che vorrebbe rifiutare l'invio di *Ritratto di Dama* del Pollaiuolo, lo vede diventare il manifesto della Mostra stessa. Tante sono le concessioni e altrettante le rinunce o i tentativi di inviare riproduzioni commissionate appositamente per l'occasione, come per le opere richieste al Vaticano e al re Vittorio Emanuele.

Il 20 dicembre del 1929, nove giorni dopo aver lasciato il porto di Genova, la "Leonardo da Vinci" attracca all'East India Dock di Londra e sbarca il carico più prezioso mai visto in Inghilterra. Ne fanno parte *La Nascita di Venere* di Botticelli, *Il Duca e la Duchessa di Urbino* di Piero della Francesca, il bronzo del *David* di Donatello dal Bargello di Firenze, *La Tempesta* di Giorgione, il *Ritratto di dama* di Piero del Pollaiuolo, *La Famiglia Vendramin* di Tiziano, il *Ritratto di Doge* del Tiepolo, il *Dittico di Montefeltro* di Piero della Francesca, la *Bella e il Giovane Inglese* di Tiziano, la *Crocifissione* di Masaccio, la *Flagellazione* di Piero da Urbino, *Le cortigiane* di Carpaccio, il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Caravaggio, e poi lavori di Signorini, Fattori, Costa, solo per citare le opere più importanti. Responsabile di queste e di molte altre centinaia di opere d'arte è il direttore di Brera e Sovrintendente delle Belle Arti della regione Lombardia, Ettore Modigliani, paragonato in seguito dal famoso storico dell'arte Roberto Longhi a Sir Francis Drake mentre consegna i tesori dell'invincibile Armata alla regina Elisabetta. Esaminato lo stato di salute del carico d'arte, Modigliani scrive a sua eccellenza Benito Mussolini a Roma: "Lieto tranquillarla comunicandoLe che, aperte tutte 500 casse, ogni cosa fu trovata assolutamente intatta". Il critico T.W. Earp in un suo articolo sulla mostra italiana apparso il 4 gennaio 1930 sul *The New Statesman* afferma che: "per quanto si possa contestare il fascismo, questa nazione è ora permanentemente in debito con il governo italiano" (Haskell 2008: 152).

Italian Art si inaugura il 1 gennaio 1930: la mostra è aperta dalle 9,30 alle 19 ed espone più di 600 dipinti. La stampa in generale è entusiasta. I prestiti provengono da collezioni private e pubbliche; i quadri, oltre che dall'Italia, provengono da Regno Unito, Stati Uniti, Francia, Germania, Austria e dal resto d'Europa. Il criterio di allestimento è essenzialmente cronologico, ma i capolavori del Quattrocento e Cinquecento sono esposti insieme nel salone centrale della Burlington House, tra le cui opere in prestito si annoverano le sculture del Verrocchio e del Bernini. Il titolo della rassegna, *Italian Art 1200-1900*, risulta però fuorviante, sia per i contenuti che per le conseguenze. Il Seicento è poco considerato: la *grandeur* italiana per Londra finisce con il Rinascimento di Michelangelo, al massimo con qualche guizzo nel Settecento veneziano. È difficile rendere un'equilibrata rappresentazione del Cinquecento con le opere a disposizione. Così, nonostante le 150 mila copie vendute, il catalogo è tacciato



dallo stesso Kenneth Clark come “il peggiore che sia stato stampato per una grande Mostra” (Haskell 2008: 166).

L’effetto della mostra sugli inglesi è forse simile a quello descritto più di cento anni prima da William Hazlitt e il ricordo delle sue emozioni è immortalato da alcune frasi apparse nell’articolo “On The Pleasure of Painting” del 1820 :

La mia iniziazione ai misteri dell’arte avvenne alla Galleria d’Orléans: fu lì che si formò il mio gusto così com’è. È così che appartengo irrevocabilmente all’antica scuola di pittura. Avevo le vertigini vedendo le opere là riunite e le guardavo con occhi stupefatti e bramosi. Si dissipò la nebbia che mi appannava la vista: cadde un velo. Un sentimento nuovo si impadronì di me, mi si stendevano davanti un nuovo paradiso e una nuova terra...Il tempo antico aveva svelato i suoi tesori e la Gloria faceva da custode alla porta. Avevamo sentito i nomi di Tiziano, Raffaello, Guido, Domenichino, i Carracci – ma vederli dal vivo, trovarsi nella stessa stanza con le loro opere immortali era come spezzare un potente incantesimo – fu un effetto simile alla negromanzia. (Haskell 2008: 46)

Viene qui descritto un effetto che opera sull’immaginazione del visitatore, fornendo un nuovo punto d’osservazione che dal dipinto si sposta alla cornice in cui è inserito, per mostrare la *big picture*, per svelare echi e ampliare le relazioni tra i significati contenuti nelle immagini e fuori da esse. L’arte è ancora una volta lo strumento capace di mettere a fuoco un paesaggio, una scena politica internazionale che utilizza i beni artistici come forte mezzo di propaganda per accendere e riaffermare lo spirito patriottico e nazionalista, oltre che per dare lustro e potere al Fascismo, in grado di mettere in atto la prima opera di valorizzazione dei beni culturali all’estero per la creazione del concetto di italianità fuori e dentro il Bel Paese.

È la reputazione di Roger Fry, oltre che quella di Lady Ivy Chamberlain, a crescere dopo la mostra d’arte italiana. Fry è ovunque: ai banchetti, alle lezioni dell’Academy, nelle trasmissioni della BBC; scrive l’introduzione al catalogo commemorativo, articoli scientifici sul *Burlington Magazine*. La sua difesa della Mostra è inequivocabile:

per quanto la conservazione materiale di un quadro rivesta importanza immensa, questa importanza dipende dal fatto che il quadro continui ad esercitare la sua essenziale funzione di fonte di vita spirituale [...] nessun danno materiale sarà arrecato a queste opere incomparabili, il loro vero valore sarà stato enormemente accresciuto. (Haskell 2008: 167)

1. Il *Corriere della Sera* riporta commenti entusiastici: “Questi capolavori sono altrettanti ambasciatori che parlano la lingua universale dell’arte [...] Sono capaci di promuovere la causa italiana e di ricordare che l’Italia fu sempre la prima a spianare la strada della civiltà e del progresso” (Haskell 2008: 186). Raramente la gloria antica ha gettato più fulgida luce su una nazione. Londra è stordita e affascinata dall’esposizione alla Burlington House, ma la vittoria propagandistica per Mussolini sfuma ben presto



in una frivola gratificazione. Resta, al contrario, il contributo di Roger Fry – che sin dall'articolo "Ideals of a Picture Gallery" (1906) iniziava la sua riflessione sul concetto di *significant form* e sulle azioni che avrebbe dovuto intraprendere una grande istituzione pubblica per trasmetterla al pubblico. È posto dunque l'interrogativo sui metodi della presentazione e sul disegno della mostra concepita come opera d'arte. Testimone dell'assoluta attualità dell'argomento è altresì il legame tra bellezza e potere, inteso come espressione della costruzione dell'immagine estera proposta dalla Mostra, oltre che come esempio di orgoglio intellettuale e di elevazione morale; del risveglio patriottico nazionalista, e della rinnovata consapevolezza del genio e del gusto italiano, confermato dagli apprezzamenti sullo stile del Bel Paese.

Fry nel suo articolo "Notes on the Italian Exhibition – I", apparso nel *Burlington Magazine* nel febbraio del 1930 pone l'accento su come un dipinto possa diventare invisibile persino all'occhio più esperto, con terribile facilità. Qualche sguardo, casuale e distratto, a una cornice messa in una certa posizione e ripetuto ogni volta che ci si passa davanti, elimina l'opera dalla visuale. Al contrario accade che uno shock improvviso inferto da una situazione nuova, da un'improbabile nuova disposizione, offra l'occasione per il confronto o lo scontro creato dall'affinità o dall'opposizione dei contenuti e della forma. Sebbene i dipinti non siano esseri viventi, essi possiedono molte caratteristiche simili e, per vivere e continuare ad avere valore, devono essere nutriti dallo spirito delle nuove generazioni. Si può affermare che le opere abbiano bisogno di cambiare aria e compagnia. Immensa poi è l'importanza della conservazione materiale e tale importanza dipende dal fatto di poter continuare ad esercitare la funzione di fonte di vita spirituale. Le persone che hanno familiarità con le sale degli Uffizi così come con le sale della National Gallery dovranno ammettere di aver visto veramente per la prima volta *La Nascita di Venere* di Botticelli nell'esposizione della Burlington House. *Italian Art 1200-1900* diventa il luogo ideale di raccolta dei capolavori dell'arte italiana di ogni tempo provenienti da tutto il mondo, un'occasione per discutere di nuovi apprezzamenti di valore estetico che le più o meno accidentali collocazioni dei lavori artistici rivelano.

La mostra d'arte italiana a Londra diviene così un luogo di dialogo, di conversazione che si instaura tra le opere, gli artisti e osservatori più e meno esperti, ma soprattutto un luogo di riunione di dipinti e sculture che, divisi per secoli, sono ora riavvicinati, con un impatto artistico irradiante estremo. Fry, osservando posti l'uno accanto all'altro il manifesto della mostra con *Ritratto di dama* del Pollaiuolo proveniente, come si è detto, dal museo Poldi Pezzoli di Milano e un altro ritratto femminile proveniente da Berlino, osa dichiarare l'attribuzione dei due alla mano dello stesso pittore, per la somiglianza della tecnica e dell'uso del colore sullo sfondo, oltre che per le linee compositive dei profili, in particolare per il disegno delle labbra, e per l'impasto utilizzato. Numerosi sono gli apprezzamenti suscitati e le argomentazioni che ridisegnano i confini tra i lavori esposti, e vivace è il dibattito sull'eredità d'arte italiana fra gli artisti contemporanei che compaiono in questo periodo sulle riviste d'arte di tutta Londra, soprattutto sul *Burlington Magazine*. Non mancano però le note gravi. Charles Holmes, nel suo articolo "The Italian Exhibition", mette in evidenza come



le opere provenienti dalla National Gallery di Trafalgar Square, la famiglia veneziana dei Vendramin e il Tiziano, *Diana and Acteon* di Lord Harewoods, necessitano di maggiore illuminazione: “[b]oth seem to require a better light than that which they get at Burlington House, to bring out the full richness of their colouring” (Holmes 1930: 71). L’elaborata tecnica ad olio che Tiziano introduce e perfeziona può essere apprezzata soltanto se l’illuminazione è forte abbastanza da penetrare il substrato di pigmentazione e dare così il giusto valore al colore che sta al di sotto della superficie. Senza tale illuminazione i toni più profondi non emergono, anzi si uniformano nelle tonalità scure. Holmes pensa che “[n]othing, perhaps, is more striking in the Exhibition than the clarity and freshness which the paintings of the Trecento and Quattrocento retain, in conditions which make even Giorgione's *Tempest* look relatively colourless” (*ib.*). Le sale dei dipinti dedicati all’arte del Trecento e Quattrocento per Holmes rappresentano il vero punto forte della mostra, come anche le belle presentazioni dei lavori di Veronese, Tintoretto, Dosso Dossi, che però non restano così impressi nella mente come la raccolta di opere di G. B. Moroni, poiché osserva che: “Our group of portraits by him at the National Gallery is famous, but it is quite outclassed by the series at Burlington House” (*ib.*).

Robert Witt, nella sua introduzione al catalogo illustrato della Mostra, presenta Londra come la Mecca degli amanti delle belle arti di tutto il mondo. L’entusiasmo e l’ammirazione suscitata negli animi inglesi dalle esposizioni di governo olandese e belga precedenti *Italian Art* non potevano che sfociare nella summa dell’espressione d’arte della cultura europea. A Londra, l’Italia è considerata la culla della suprema arte della pittura, nata nel XIII secolo e poi tramandata di mano in mano. Grazie alla personale influenza di Lady Ivy Chamberlain, Mussolini e il governo italiano impressionano il mondo. Le cordiali relazioni tra i due paesi appartengono alla storia, ma non sono mai state così strette come in quelli che possono essere definiti i “contatti artistici”. Si tratta di mostrare a tutti coloro che non avevano potuto viaggiare per il Grand Tour il potere delle opere d’arte italiana. Nella sua “Introduction” alla seconda edizione del catalogo della Mostra, Robert Witt si trattiene a lungo sulle caratteristiche del “display” adottato, il cui criterio espositivo segue due linee principali: la visione cronologica e la visione geografica, che si intersecano lungo il percorso di visita nelle sale. Si può ammirare la grande tradizione bizantina, i brillanti sviluppi del Trecento e del Quattrocento, la gloria del Rinascimento, il rivalutato Seicento, il grandioso Barocco del XVIII secolo, fino al canto del cigno degli “Antichi Maestri”; oppure è possibile far viaggiare l’immaginazione da Pisa a Firenze, da Siena all’Umbria, da Venezia alle Marche, da Milano a Roma, fino a Napoli. Le linee di visione possono procurare un leggero effetto di smarrimento a occhi inesperti per qualche istante, mentre si è coinvolti nell’ammirazione di capolavori di nomi eccellenti quali Cimabue, Duccio, Giotto, Simone Martini, Filippo Lippi, Botticelli, Perugino, Verrocchio, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Bellini, Giorgione, Mantegna, Tiziano, Tintoretto, Tiepolo, solo per citare i più amati. Lo scopo principale del *Selection Committee* è stato quello di ricostruire il fior fiore della pittura italiana sotto ogni aspetto artistico per manifestare gli interessi imperituri dell’arte.



Nonostante l'assenza di alcuni pannelli e di opere difficilmente trasportabili, e la tematica prettamente religiosa dei soggetti, si evince che il comitato ha inteso esprimere le molteplici sfaccettature in cui le forme d'arte italiane catturano occhi e menti. Molta cura è stata data all'alternanza tra soggetti sacri e profani, mentre scene bibliche e mitologiche si susseguono in egual misura. La ritrattistica, l'aspetto più vitale e personale della storia, può essere apprezzata in una completa serie di tele in cui la brillante personalità dei personaggi mette alla prova il genio del pittore. Segue l'arte del paesaggio, precedentemente solo uno sfondo della figura umana, poi genere a sé stante. A causa di spazi espositivi piuttosto ristretti, piuttosto che per la generosità dei prestatori, solo alcuni esempi delle recenti novità del paesaggismo ottocentesco possono trovare posto, e lo stesso vale per lo spazio dedicato alla scultura, che in Italia è vera sorella dell'arte pittorica e che qui è rappresentata in esile numero, seppur con opere di estremo valore artistico. Sono inclusi anche alcuni capolavori di mobilio, tappeti, maioliche, bronzi, medaglie. Di assoluta importanza è poi la collezione di disegni, che rivelano i processi tecnici e mentali degli artisti. I disegni conquistano la posizione di genere artistico soltanto nei secoli XVII e XVIII; essendo prima stati considerati unicamente studi preparatori di un dipinto. Il Comitato deputato all'allestimento (*The Hanging Committee*) ha seguito un blando ordine cronologico tra le diverse sale, sebbene non venisse tralasciato un certo principio di amichevole vicinanza all'interno della trama temporale.

La Sala 1 apre il percorso visivo con le tele ad olio del Trecento e alcune del Quattrocento; qui si trovano i lavori dei Primitivi, quei primi tentativi di rottura dalla tradizione bizantina e quelli che anelano a una resa plastica ed emotiva allo stesso tempo. L'arte pittorica si risveglia da un lungo sonno. La Sala 2 registra un cambio d'atmosfera: i dipinti del Quattrocento, le meraviglie del XV secolo, esplorano il nuovo mondo con una visione che dal cielo è gioiosamente rivolta alle cose terrene e all'amore per la vita. La Sala 3 è dedicata a capolavori d'eccellenza, come di consueto alla Royal Academy, e accoglie non solo dipinti del Quattrocento ma anche del Cinquecento, come *La Nascita di Venere* di Botticelli e il Tiziano Cornaro dalla National Gallery. Witt evidenzia la solennità e regalità di questa sala che assurge al ruolo di tribuna della contemplazione. La Sala 4 è dedicata al periodo a cavallo tra il XV e il XVI secolo con la pittura Ferrarese come nota dominante; la Sala 5 alla Scuola Veneta e del Nord Italia del XV secolo. Le Sale 6 e 7 completano e portano avanti il racconto del Rinascimento, così vario e decorativo, così profondo e umano nell'interpretazione di uomini e donne. Il Comitato, convinto dell'importanza dei disegni per capire e apprezzare i dipinti, interrompe il flusso espositivo inserendo la collezione di disegni nelle Sale 8 e 9, solitamente relegata alle sale poste a sud. Il conseguente cambio di tono e di genere è pensato per stimolare l'immaginazione e nel contempo spezzare il ritmo della visione. La Sala 8 espone le Scuole Fiorentina e Umbra, mentre la Sala 9 la Scuola Veneziana e altre, oltre a una vetrina con antichi e preziosi tarocchi medievali, manoscritti e varie vetrine con oggetti in avorio. La Sala 10 è dedicata quanto più possibile al Seicento con gli eclettici Bolognesi, mentre la Sala 11 e l'"Architectural Room" spongono gli "Antichi Maestri" con il virtuosismo settecentesco e soggetti di



puro paesaggio, richiamando così un'elegante "wordliness" che dialoga con le altre del passato. Nella "Lecture Room" è collocata l'Italia moderna, quella del XIX secolo, così diversa dal XX, che completa il racconto. La "Central Hall" o "Octagonal Room" è dedicata agli arazzi, ai cassoni ed è visitata per le magnificenti opere scultoree del David di Donatello, del Verrocchio, e di Michelangelo, tutte provenienti dal museo del Bargello di Firenze. È un evento incredibile e memorabile vederle esposte nella stessa sala! La "South Room" è dedicata infine ad una piccola collezione scelta di bronzi, maioliche, vetri e *objets d'art* insieme ad altri dipinti decorativi.

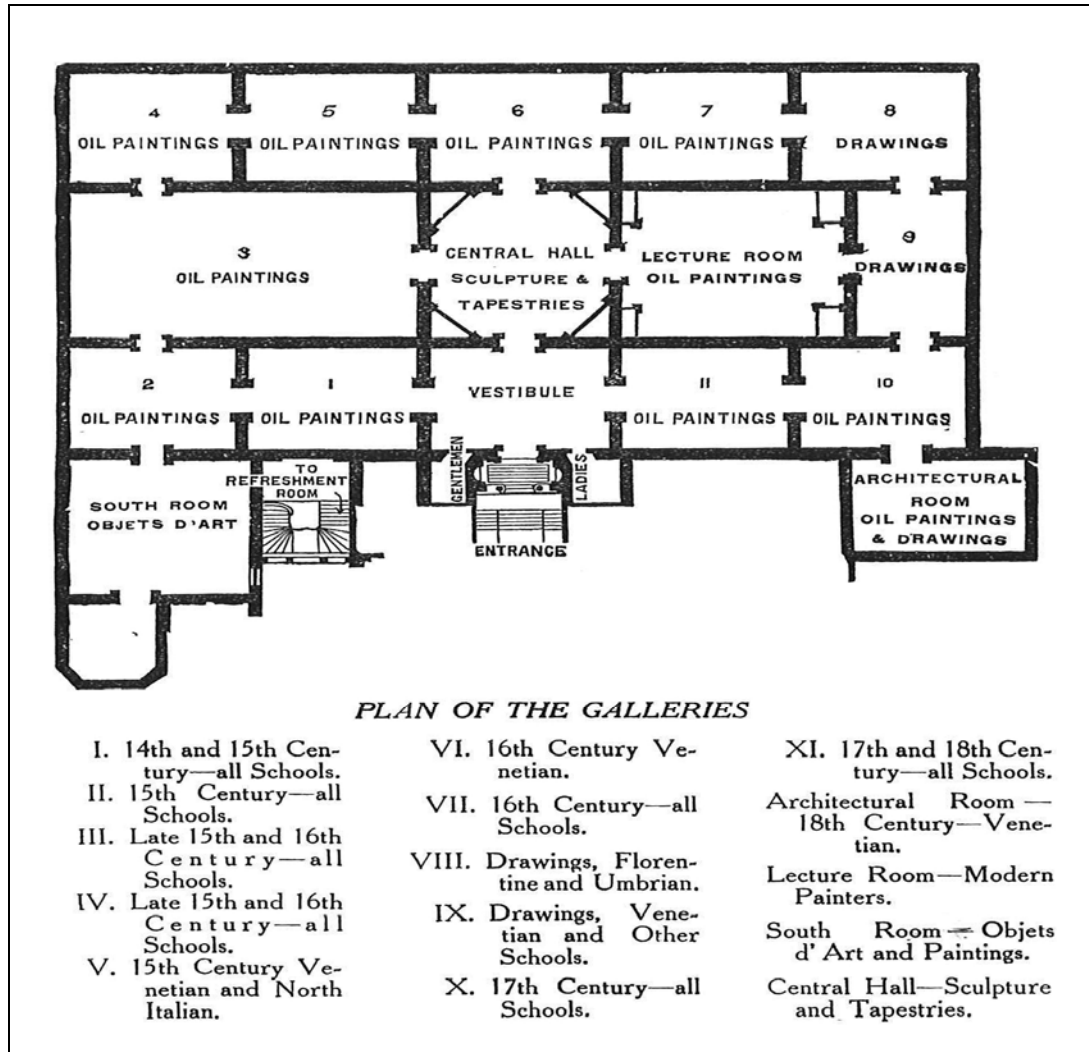
L'arsenale di opere d'arte esposto alla Royal Academy proviene nella misura del cinquanta per cento dall'Italia, per il trenta per cento da collezioni britanniche, e il restante da tutto il mondo, inclusi privati collezionisti americani. Una risposta così pronta da parte di tutti i governi per una mostra internazionale dimostra quanto possano essere forti i legami che si basano sull'arte, forse perché nella mutua collaborazione per raggiungere un risultato così alto sta l'esempio da seguire in altri contesti, e lo spirito di collaborazione generale ne è rinsaldato. A questo effetto risonante nello spirito si aggiunge un'altra conseguenza non priva di influssi. Si tratta di un primo tentativo di allentare le mordaci tenaglie dell'Editto del cardinale Bartolomeo Pacca del 1820 per facilitare il sistema di esportazione delle opere d'arte nel mondo, varato in Italia per preservare e proteggere il patrimonio artistico di una grande nazione, tentativo che ha avuto seguito con altre declinazioni e con vario successo in numerosi Stati. Robert Witt si augura che il Parlamento inglese possa promulgare una legge a favore, affinché anche la National Gallery si uniformi a tale proposito e possa contraccambiare i prestiti in occasione di mostre di portata internazionale.

Il display d'opere d'arte italiana, il ritmo compositivo adottato dallo *Hanging Committee* della Burlington House, le analogie e le differenze e le rivelazioni per le posizioni acquisite dalle opere nelle sale espositive offerte agli animi londinesi, esaltano l'immaginazione e rivelano ai *connoisseurs* le caratteristiche dello spirito italiano, capaci di risvegliare fervore, orgoglio nazionale e una più chiara consapevolezza. Fry, nella sua introduzione al *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, apre il discorso affermando come di fronte alla *Venere* di Giorgione a Dresda avesse sentito di essere profondamente calato nel centro del mondo spirituale dell'Europa, tanto da arrivare a dire che se si dovesse sintetizzare in una singola opera d'arte ciò che l'Europa significa nel mondo, si sarebbe potuto prendere come modello quella *Venere*. Fry sostiene come sia imprescindibile per l'artista l'incontro con il modello rinascimentale italiano, tanto che per quanto ci si sforzi di trarre ispirazione da ogni fonte immaginabile si torna infine sempre e comunque al Rinascimento, fonte irradiante e convergente dal passato classico al contemporaneo moderno: "All our most fundamental and vital reactions to life seem to find their expression most readily and naturally within the boundaries of the Italian style" (Fry 1930: 31). Ciò che risulta subito particolarmente evidente in questa grandiosa e variegata collezione di capolavori italiani è per Fry il senso connaturato



dello stile, che ha consentito anche ad artisti minori di sperimentare in ogni direzione e di trovare soluzioni espressive altamente personali, originali, senza mai sfiorare l'eccentrico o l'inintelligibile o il capriccio. Una delle sensazioni forti che i capolavori italiani comunicano è che non appare traccia alcuna dello sforzo che ha richiesto la composizione. Osservandoli, appaiono chiaramente la sorprendente e peculiare eleganza, così come la sapiente abilità del movimento delle linee dell'arte italiana. Il *connoisseur* ne deduce che l'elemento essenziale che sta alla base dello stile indiscusso italiano è lo speciale potere dell'artista di cogliere immediatamente le relazioni generali del quadro d'insieme e di tenerle unite a dispetto di personali predilezioni, grazie al senso innato della proporzione, di cui è riprova la maestria di molti artisti nell'arte dell'architettura. La grandezza dell'arte italiana rivelata agli occhi dei visitatori della Mostra è costituita dunque dall'estrema varietà artistica, dall'unione della sfera personale ed universale, e dal controllo dell'elemento tragico del soggetto, sublimato dall'armonia della forma. Imprescindibile esempio per l'artista e l'animo contemporaneo è la capacità di trasformare l'espressione del tragico in "morbid horrors" grazie alla resa di un'imperturbabile serenità mista ad una decisa allegria di spirito. Per Fry il Rinascimento italiano rappresenta l'espressione della completa libertà di spirito speculativo, mai raggiunta, se non con l'arte 'moderna', e la tradizione italiana continua, ed è ancora al lavoro, nei vitali centri di creazione con un forte ed inevitabile potere d'attrazione. Sarebbe interessante segnalare nel tempo quanti e quali siano i ritorni dei contemporanei sperimentatori verso l'orbita di attrazione dell'arte italiana.

Ugo Ojetti, nel suo contributo all'introduzione di *Exhibition of Italian Art 1200-1900* (il catalogo illustrato della Mostra), mette in luce il lavoro dei Divisionisti italiani e rende omaggio a Giovanni Segantini come uno degli ultimi pittori che torreggiano sulle folle di artisti come bandiere al vento, grazie alla solennità e alla purezza espressa dalla tecnica e dai soggetti agresti. Ojetti offre un velato invito ai lettori a non tralasciare l'apprezzamento degli artisti italiani del post-Rinascimento. Mentre di altro avviso è Haskell, che nel suo articolo "Botticelli, Fascism and Burlington House. The Italian Exhibition of 1930", apparso nel *Burlington Magazine* dell'agosto 1999, dice di come l'idea dell'ordinamento delle gallerie di *Italian Art* rispetti una disposizione essenzialmente diacronica, legata alla progressione per scuole e di come la visione si concentri sostanzialmente sui capolavori del Quattrocento e Cinquecento a dispetto del Seicento, con qualche guizzo nel Settecento veneziano. Nonostante i suggerimenti di Ojetti e le considerazioni di Haskell sull'allestimento delle sale espositive, si può osservare nel Plan of the Galleries di *Italian Art 1200-1900* un chiaro ritmo compositivo costruito per esaltare la visione dell'arte. È possibile ritracciare nel display delle opere studiato dai *Selection e Hanging Committees* il disegno di una "significant form", una forma di esposizione che suscita l'emozione estetica nell'immaginazione del visitatore, di cui Fry argomenta nel lavoro critico raccolto in *Vision and Design* del 1929 ma su cui comincia a riflettere dal 1906, con gli articoli scritti per il Metropolitan of Art Museum Bulletin in qualità di *Curator of the Paintings*.



Royal Academy of Arts, Burlington House, London Piccadilly- Plan of the Galleries¹

Osservando la pianta delle sale della Burlington House si può notare il movimento orario del percorso di visita che parte dal "Vestibule", subito a sinistra e continua in progressione con la numerazione delle sale. L'intento è quello di immergere il visitatore nella visione delle opere ad olio di ogni scuola italiana raccolta per fasce temporali che, stando alle indicazioni di Witt, non si esauriscono in modo netto di sala in sala; al contrario strascichi di un secolo sono visibili nelle sale

¹Royal Academy of Arts, 1930, *Exhibition of Italian art 1200-1900*, Burlington House, London, p. XXXI



successive. Questo aspetto dell'allestimento rende la continuità temporale e il dialogo con altri artisti di altre scuole e di altri periodi. Emerge anche l'idea di un flusso espressivo della visione piuttosto che della visita per blocchi, con comparti dedicati a una determinata tecnica, o soggetto, o scuola. Il movimento di continuità tra le sale espositive assurge a simbolo di assenza di confini geografici dell'arte, pur mantenendo l'individualità stilistica. Proseguendo il percorso si incontra la Sala 3 con le meraviglie capaci di far esultare l'animo; il ritmo procede costante per le successive quattro sale. Entrando nella Sala 8 il ritmo visivo si arresta per cambiare tono con il genere del disegno, per poi tornare alto e trionfale nella scoperta della scultura della "Central Hall", e riassetarsi più pacato per gli oggetti d'arte esposti nelle sale poste ai lati estremi a sud. Si tratta di un display articolato e ritmato come in una composizione musicale. Il percorso circolare per tornare al "Vestibule" introduce alle Sale 10 e 11, che proseguono il discorso sulla pittura. In questo modo i dipinti costituiscono la trama formale su cui si innestano i generi scultorei e del disegno, e degli *objets d'art*.

Esiste anche una possibile visita delle sole sale centrali che passando dalla Sala 3, deputata alle meraviglie, si apre nella "Central Hall" con l'imponenza della scultura, e attraversa la "Lecture Room" con olii, e termina nella sala 9 con il genere del disegno. In questo modo il *core* della Mostra sarebbe comunque espressivo ai fini dell'apprezzamento dei capolavori dell'arte italiana. Un percorso si cela nell'altro per moltiplicare le letture e le visioni estetiche. Il ritmo del display dei soggetti nelle sale potrebbe essere così tradotto: a a A a a - a a b b a a - C d e e. Ovvero, con una suddivisione per tipologia d'arte, avremmo a seguito dell'entrata, lo schema: tele, tele, TELE, tele, tele - tele, tele, disegni, disegni - tele, tele, Scultura, tele, *objets, objets*. Il visitatore entra e viene coinvolto in un ritmo visivo che esprime l'idea del trionfale, la *grandeur* dell'arte italiana agli animi della Londra che conta, e non solo. È rivelato un criterio espositivo che permette una visione d'arte con una grande risonanza estetica. Ristabilire l'ordine tra le sale e all'interno di esse per ritracciare una struttura compositiva genera livelli di approfondimento estetico e artistico, che avvalorano la visione del singolo capolavoro. La lettura dello schema espositivo adottato porta alla luce un modello strutturale che può essere ancora attuato, o adattato, e costituire altresì un esempio cui attingere per rinnovare la visione dell'arte.

La Mostra, per i capolavori che offre e per il criterio espositivo pensato prima dal Selection Committee e poi realizzato dall'Hanging Committee, riesce a *épater* la Londra dell'Impero Britannico. L'arte diventa dunque un mezzo diplomatico che esprime l'amicizia fra le nazioni, come si legge dalle parole di Mussolini in un telegramma indirizzato al presidente della Royal Academy, Lord Llewellyn, del 15 gennaio 1930:

Ho molto gradito il gentile messaggio col quale ha voluto esprimermi i sentimenti coi quali gli artisti britannici hanno accolto la esposizione di arte italiana inaugurata nella sede della Royal Academy. Voglia assicurarla che tali sentimenti sono cordialmente ricambiati in Italia, dove si segue con



soddisfazione il successo di questa manifestazione della tradizionale amicizia italo britannica. (Mussolini 1930: 1)

Italian Art solletica il gusto per il bello degli inglesi, e regala una versione del particolare della *Venere* del Botticelli, che molti discorsi sull'Italia e sull'Europa ha potuto sentire. Grandi definisce gli inglesi "romani di Britannia" (Nello 2003: 131), evidenziando la mancanza della silenziosa presunzione degli italiani rispetto agli amici d'oltre Manica, e che, possedendo questa virtù l'Italia sarebbe il primo popolo del mondo. Grandi trasforma l'Ambasciata italiana a Londra da "piroscafo di secondo ordine" nel Salotto d'arte dove discutere della politica d'Italia a Londra. Nel 1934 scrive a Mussolini sulle reazioni e commenti degli inglesi all'inaugurazione della nuova Ambasciata (sede, tuttora, della nostra rappresentanza diplomatica), e sul pranzo e ricevimento del 25 aprile, che gli inglesi sono tutti concordi nel ritenere l'Ambasciata d'Italia non soltanto la più degna e la più bella delle Ambasciate straniere a Londra, ma qualcuno giunge persino a definirla la più bella del mondo. Grandi enfatizza:

Non saremo di certo noi a contraddirli. Il fatto che Tu hai inviato qui a Londra opere d'arte che figuravano degnamente nelle nostre Gallerie e Musei di Torino, Milano, Firenze ecc. ha profondamente toccato gli Inglesi, i quali ti sono per questo sinceramente riconoscenti. Durante il nostro soggiorno a Windsor tanto il Re Giorgio come la Regina mi hanno più volte ripetuto questa cosa. [...] La Regina ha detto a mia moglie che verrà, non appena di ritorno a Londra, all'Ambasciata, e anche questo ha una sua effettiva importanza, perché mi dicono che ciò non è mai accaduto. (Nello 2003: 151)

Il 25 aprile 1934, sera del ricevimento per l'inaugurazione della nuova veste dell'Ambasciata di Mussolini, tutta la Londra elegante e aristocratica è ospite, e ringrazia in un inatteso discorso alla fine della cena per la signorile ospitalità. I giornali parlano della serata all'Ambasciata d'Italia come della più bella avuta a Londra da prima della guerra.

BIBLIOGRAFIA

- Antinucci F., 2004, *Comunicare nel museo*, Laterza, Roma.
- Balviel Clark K. and E. Modigliani, 1930, *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, Oxford University Press, London.
- Emiliani A. e C. Spadoni, 2008, *La cura del Bello: musei, storia, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano.
- Fry R., 1906, "Ideals for a picture Gallery", in *The Metropolitan of Art Bulletin*, Vol. 1, No. 4, March, pp. 58-60.
- Fry R., 2008, "Ideali per una galleria d'arte figurativa", in B. C. Borghi (a cura di), *Roger Fry e la cultura contemporanea del display*, Sarteur Ed., Aosta, pp. 1-11.
- Fry R., 1929, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London.



Fry R., 1930, "Introduction", in *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, Oxford University Press, London, pp. xxi-xxvii.

Fry R., 1930, "Notes on the Italian Exhibition at Burlington House-I", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Feb., pp. 72-79.

Fry R., 1930, "Notes on the Italian Exhibition at Burlington House-II", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Mar., pp. 129-137.

Haskell F., 1999, "Botticelli, Fascism and Burlington House - The Italian Exhibition of 1930", in *The Burlington Magazine*, Aug., pp. 462-472.

Haskell F., 2008, *La Nascita delle Mostre. I Dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano.

Holmes C., 1930, "The Italian Exhibition", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Feb., pp. 55-72.

Mussolini B., 15 gennaio 1930, "Telegramma indirizzato a Sir William Llewellyn", Royal Academy of Arts, Londra.

Nello P., 2003, "Alla corte di S. Giacomo", in *Dino Grandi, Il Mulino*, Bologna, p. 141-153.

Ogetti U., 1930, "Introduction", in *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, Royal Academy of Arts, Burlington House, London, pp. x-xxxi.

Prior N., 2002, *Museum and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture*, Oxford, Berg.

Reed C., 1996, "The Meaning of Pictures – Telling a Story", in *A Roger Fry Reader*, Chicago University Press, Chicago.

Royal Academy of Arts, 1930, *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, Burlington House, London, pp. i-xxxi.

Witt R., 1930, "Introduction", in *Italian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Italian Art at Burlington House London*, William Clowes and Sons, London, pp. xi-xx.

Barbara Clara Borghi si è laureata in Lingue e Letterature Straniere e Moderne con una tesi sulla relazione tra scrittura, pittura e critica d'arte, tra Roger Fry e Virginia Woolf. Dal 2009 la ricercatrice studia il dialogo tra le arti con un progetto di indagine sull'esposizione estetica dell'arte, presso istituzioni segnalate tra l'Italia e New York, che muove dalle teorie scritte da Fry sull'"aesthetic emotion". Il saggio "Roger Fry e la cultura contemporanea del display" (2008) ha posto le basi per approfondire il tema della museografia come scrittura visiva, e sul lavoro di *Display and Interpretation* messo in atto da Musei e Gallerie oggi.

jobbing@libero.it