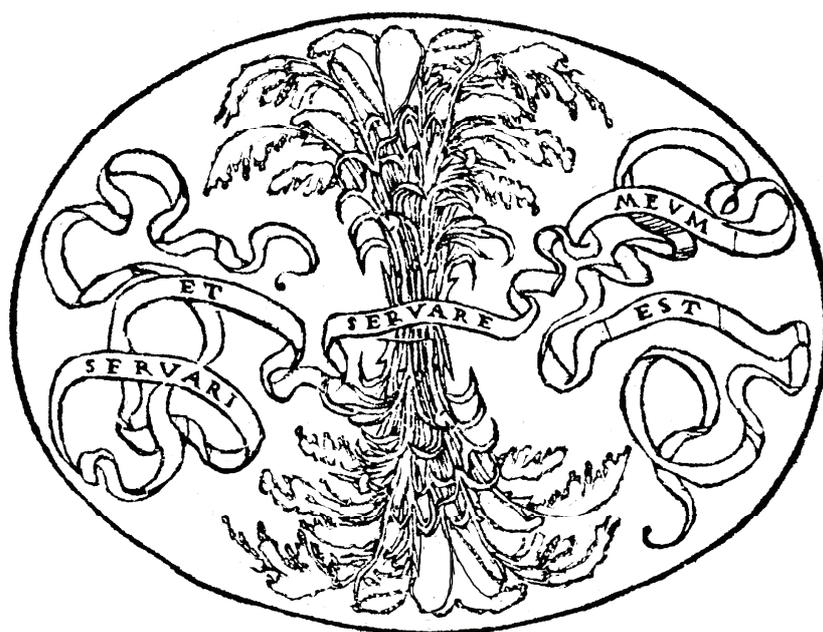


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

M. Fileti Mazza, <i>Editoriale</i>	p. 1
D. Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: <i>elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle</i>	p. 3
E. Pellegrini, <i>I taccuini di Adolfo Venturi</i>	p. 13
E. Federighi, <i>Adolfo Venturi e la città di Budapest</i>	p. 39
I. Calloud, <i>Ugo Ojetti e le esposizioni; un'anagrafe digitale dal Fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze</i>	p. 53
E. Miraglio, <i>Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana</i>	p. 63
M. Dei, <i>Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi</i>	p. 81
A. De Santis, G. Marotta, <i>Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie</i>	p. 91
C. Gamba, <i>L'Archivio privato di Giulio Carlo Argan. Introduzione alla schedatura della corrispondenza ed esempi di materiali epistolari</i>	p. 121
K. Quinci, <i>L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana</i>	p. 133
A. Del Bimbo, A. Ferracani, V. Lepera, G. Serra, <i>Da Cavalcaselle ad Argan: un'applicazione web per la fruizione di testimonianze di cultura artistica e letteraria</i>	p. 159

OJETTI E L'EXPOSITION DE L'ART ITALIEN DE CIMABUE A TIEPOLO DI PARIGI

Nell'ambito del finanziamento FIRB la Fondazione Memofonte ha deciso di realizzare l'indicizzazione e lo studio dei materiali d'archivio appartenuti a Ugo Ojetti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze¹. Tale lavoro ha permesso di portare avanti, in contemporanea al lavoro di schedatura, anche un primo approfondimento dei contenuti del fondo archivistico.

I materiali visionati, infatti, presentano un notevole interesse e permettono di ricostruire in maniera originale la genesi di numerose mostre tenutesi in Italia e all'estero nei primi quattro decenni del Novecento.

Il fondo comprende lettere ufficiali e personali, documenti organizzativi, ricevute, rassegne stampa e molto altro materiale documentario poco studiato, ma di indubbia originalità.

Una delle esposizioni più rappresentate all'interno del fondo Ojetti è senza dubbio l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo* tenutasi a Parigi nel 1935. Ojetti aveva infatti raccolto all'interno di ben tre faldoni la documentazione prodotta nel corso dell'organizzazione della sezione di arte antica, da lui curata, dell'esposizione. I materiali, estremamente eterogenei, aprono degli spaccati inediti e spesso non ufficiali sul lavoro svolto dal critico tra il dicembre 1934 e l'autunno dell'anno successivo.

Questa esposizione si pose sulla scia delle molte mostre a carattere nazionale organizzate in diverse parti d'Europa dopo la Prima Guerra Mondiale. Dal novembre 1920 al gennaio 1921, ad esempio, in Spagna era stata realizzata un'esposizione di pittura nazionale che aveva ottenuto un notevole successo di critica e pubblico.

Intorno al 1930 era poi nata in Italia l'idea di una mostra «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»². Ugo Ojetti, in un intervento nella rivista «Dedalo», aveva sostenuto l'opportunità di una mostra «ufficiale, mostra di governo, atto di propaganda nazionale»³ da realizzarsi dall'Italia fascista a propria esaltazione⁴.

Questa mostra, tenutasi poi a Londra alla Royal Academy dall'1 gennaio all'8 marzo 1930 era stata il diretto precedente e anche il modello da superare per l'*Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo*, tenutasi a Parigi solo cinque anni dopo, nel 1935.

Come nel caso della mostra londinese, anche per quella di Parigi, Mussolini in prima persona e il Ministro della Propaganda Galeazzo Ciano avevano speso il proprio nome per appoggiare l'evento e facilitare i prestiti da parte dei musei italiani ed esteri. Sembra infatti che Mussolini avesse personalmente detto ad Ojetti: «Io voglio che l'esposizione d'arte antica e moderna a Parigi sia splendida. Non mancate di tenermi al corrente delle difficoltà che potreste eventualmente incontrare»⁵.

L'evento sarebbe infatti dovuto essere ancora più spettacolare della mostra del 1930, dovendo contribuire a rinsaldare i rapporti con la Francia nel nome di una comune 'latinità'.

¹ Per informazioni generali riguardo al progetto della Fondazione Memofonte nell'ambito del finanziamento FIRB si vedano gli articoli di Irene Calloud ed Elena Miraglio all'interno del presente numero della rivista

² HASKELL 2008, p. 153.

³ HASKELL 2008, p. 148.

⁴ «Decine di migliaia di visitatori, articoli a non finire, l'attenzione della Londra che conta è rivolta alla Spagna. Basta con i paroloni. È ora di finirla, l'arte italiana non è proprietà di impiegatucci dello Stato, o di signori funzionari. È 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, pp. 148-149.

⁵ BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 107.

Era stato scelto come presidente del comitato Italia-Francia, per la parte italiana, Senatore Borletti, importante industriale e collezionista d'arte. A presiedere invece i due comitati esecutivi erano stati Ugo Ogetti, per la mostra di arte antica, ospitata presso il nuovo Petit Palais, e Antonio Maraini, per quella di arte moderna, realizzata presso il Jeu de Pomme (Fig. 1).



Fig. 1. Ugo Ogetti (al centro) di fronte alla *Madonna della melagrana* di Botticelli (BNFC, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 70).

I primi segni di una nascente organizzazione si notano tra le carte di Ogetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all'inizio del dicembre 1934, quando Borletti scriveva:

[...] del Fabro mi ha informato di quanto ieri sera concordato per telefono a proposito dell'Esposizione o meglio delle Esposizioni della primavera del 1935 [...] tra il 6 e il 7 [dicembre] vedrò di prendere io a Parigi le intese preliminari e poi ci si tornerà appena possibile (p. es. tra il 15 e il 20) io, Lei e Maraini (forse la mia presenza non sarà indispensabile) per la formulazione del programma preciso (elenco delle opere, località, epoche e modalità economico-amministrative, etc.)⁶.

Il comitato italiano infatti, contrariamente a quello che era avvenuto per la mostra londinese, era stato fin da subito particolarmente agguerrito nel cercare di non essere subordinato alle richieste di quello francese.

I francesi, promotori dell'esposizione, avevano infatti inviato al comitato esecutivo italiano, una lista di *desiderata* probabilmente sempre nel dicembre 1934, quando Ogetti scriveva a Ciano di ritenere l'elenco di opere richiesto «scorretto ed esorbitante»⁷. Poco tempo dopo, a seguito di una nuova richiesta che riguardava l'inserimento in mostra di opere di arte romana antica, era stato ancora più esplicito con Odorico Dal Fabro, segretario del comitato Italia-Francia:

⁶ Senatore Borletti a Ugo Ogetti, 3 dicembre 1934, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 30-31.

⁷ Ugo Ogetti a Galeazzo Ciano, 23 dicembre 1934, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 15.

Se non non s'ha da far altro che obbedire ad ogni loro richiesta, io mi ritirerei volentieri da questa impresa, anche perché di arte romana non ho speciale conoscenza, e perché di imprese senza capo né coda non mi piace occuparmi, e perché con questo modo di aumentare ogni giorno le richieste, nel modo più capriccioso e disordinato, noi siamo allo stesso punto del 14 dicembre 1934, anzi più indietro⁸.

Tra le carte di Ojetti è presente una copia, probabilmente parziale, dell'elenco francese con appunti manoscritti del critico a margine. Stupisce la mediocrità effettiva delle opere richieste e anche qualche errore troppo grossolano per pensare che l'elenco fosse stato redatto da esperti. Lo stesso Ojetti aveva espresso riserve in merito, ritenendo non plausibile che un elenco con così tanti errori fosse frutto del lavoro degli esperti francesi. Effettivamente, leggendo l'estratto dattiloscritto, emergono errori di attribuzione, di collocazione ed alle volte ben più gravi, come quando viene richiesto il «Pietro Rondanini» di Michelangelo!⁹

Interessante leggere i commenti taglienti del critico che non perde occasione per rimarcare gli errori dei francesi, passando dal commento tecnico, riguardante la scorretta attribuzione o l'impossibilità di muovere l'opera, per arrivare a commenti di merito sull'importanza delle opere richieste, di solito da lui valutate mediocri, senza importanza, quando non «insignificanti»¹⁰.

Va detto, però, che qualche commento di Ojetti, alla luce delle scelte da lui stesso compiute in seguito, appare quantomeno pretestuoso. Di molte opere infatti egli dice che non potranno essere trasportate perché troppo grandi o troppo importanti per il luogo di origine, ma poi, valga un esempio per tutti, porta alla mostra la Deposizione di Santa Felicità del Pontormo: 313 centimetri di altezza e 192 di larghezza, nonché di capitale importanza per la decorazione della cappella Capponi in cui si trova.

Un elenco 'ideale' redatto da Ojetti comprendeva inoltre:

Polittico di Bologna - Giotto; Crocifissione - Masaccio; La battaglia di S. Romano - Uccello; Annunziata - Antonello; Venere, Vergine del Melograno, Uomo della medaglia - Botticelli; Cristo morto - Mantegna; Tempesta - Giorgione; Vergine del Granduca, S. Sebastiano - Raffaello; Flora, Venere di Urbino, L'uomo dagli occhi grigi - Tiziano; Annunziata - Leonardo; Cena - Tintoretto; Grande Madonna - Andrea del Sarto¹¹.

Inoltre aveva aggiunto i nomi di «Michelangelo, Piero della Francesca, Cosmè Tura, Giambellino e Luini»¹², senza specificare loro opere. Solo tre dipinti di quest'elenco di capolavori non saranno poi presenti¹³, sostituiti da oggetti di uguale se non superiore valore, come lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello o la *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio.

Molte delle opere che alla fine fecero parte della mostra di arte antica erano già state esposte a Londra nel 1930. Partirono infatti di nuovo dall'Italia *La Nascita di Venere* di Botticelli, *Il Duca e la Duchessa di Urbino* di Piero della Francesca, *La Tempesta* di Giorgione, il *Ritratto di dama* di Piero del Pollaiuolo, la *Crocifissione* di Masaccio, *Le cortigiane* di Carpaccio. Come per la mostra fiorentina del 1922¹⁴, inoltre, verrà di nuovo spogliata della sua decorazione la cappella Cerasi di S. Maria del Popolo, con l'arrivo in mostra sia della *Crocifissione di S. Pietro* che della *Vocazione di S. Paolo* di Caravaggio.

⁸ Ugo Ojetti a Odorico Dal Fabro, 16 gennaio 1935. BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 91,

⁹ BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 69-72.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 105.

¹² BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 105.

¹³ Il *Polittico di Bologna* di Giotto, la *Madonna del Granduca* di Raffaello e la *Madonna* di Andrea del Sarto.

¹⁴ Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, tenutasi dal marzo all'ottobre del 1922 (Firenze, Palazzo Pitti).

Mentre però nella mostra di Londra poco spazio era stato riservato alla scultura, presente con pochissimi pezzi, ed alle arti decorative, alla mostra di Parigi erano state inviate, soprattutto dall'Italia, numerosissime sculture, manoscritti, disegni, arazzi, mobili, oreficerie, maioliche, ecc... Stupisce particolarmente l'impegno profuso per i pezzi di scultura. Figurano, spesso con più di un'opera, tutti i maggiori scultori dell'arte italiana e con opere di vario materiale: legno, bronzo e marmo.

Oltre ad alcune opere di epoca romana, erano state portate alla mostra sculture di Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Nino Pisano, Francesco di Valdambrino, Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti (presenti con le formelle bronzee per il concorso del 1401), Donatello, Pollaiuolo, Luca della Robbia, Andrea del Verrocchio, Jacopo della Quercia (per il quale fu scelta *L'Annunciazione* della Collegiata di San Gimignano), Vecchietta, Michelangelo (presente con i due *Prigioni* del Louvre), Bernini e molti altri. Spiccano, più che per la loro qualità, per la loro imponenza in questo elenco le due statue in marmo di Guglielmo della Porta raffiguranti *L'Abbondanza* e *La Pace* provenienti dall'Ambasciata di Francia a Roma, l'una di 123 centimetri di altezza e 215 di lunghezza e l'altra di 130 e 197 di lunghezza (Fig. 2).



Fig. 2. L'arrivo de *La Pace* di Guglielmo della Porta al Petit Palais (Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 72).

A fronte di tante opere mandate dall'Italia, il comitato italiano aveva richiesto alla Francia, in prestito temporaneo a Firenze per la durata della mostra, *La Belle Jardinière* di Raffaello, *La Belle Ferronnière* di Leonardo e tre *gobelins* con storie di Mosè da disegni di Nicolas Poussin, da porsi: «Il Raffaello [...] al posto del tondo di Michelangelo, il Leonardo nella sala di Leonardo dov'è l'Adorazione dei Magi, i tre arazzi nel primo corridoio degli Uffizi»¹⁵. Aveva chiesto inoltre, per alcune mostre, un dipinto di Giuseppe Maria Crespi e cinque disegni del Bibbiena da inviare a Bologna; per la mostra di Tiziano a Venezia cinque pitture e tre disegni ed infine per la mostra del Correggio a Parma: *Il vizioso*, *La virtù* ed alcuni disegni di questo maestro¹⁶.

¹⁵ BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 32.

¹⁶ BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 55.

L'esposizione fu inoltre l'occasione per realizzare alcuni restauri che vennero ad incidere sul bilancio del comitato italiano per poco più di 11.000 lire e furono eseguiti da restauratori italiani e non¹⁷.

Nel corso dell'organizzazione ci furono diversi scontri in seno al comitato italiano, in merito a restauri, trasporti e assicurazioni, originati principalmente dal cattivo rapporto tra Senatore Borletti e Ojetti. Il critico infatti pretendeva di avere l'ultima parola in merito a decisioni di ordine pratico che riguardassero le opere d'arte, mentre Borletti non era intenzionato a lasciare minimamente campo nel settore organizzativo. Nel febbraio 1935 quindi i due erano arrivati allo scontro dal momento che Ojetti pretendeva che imballaggi e assicurazioni fossero a carico di «noi esperti»¹⁸.

Borletti aveva tentato una mediazione: «[...] non è sempre altrettanto facile, corrispondere alle sue esigenze talvolta mutevoli, e conciliarle con quelle pur legittime degli altri, e soprattutto con le esigenze stesse delle cose»¹⁹.



Fig. 3. La sala 12 dedicata ai primitivi
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 51).

Dal momento che nessuno dei due aveva intenzione di recedere dalle proprie posizioni, Ojetti, come spesso aveva fatto in occasione anche di altre mostre, aveva minacciato di abbandonare l'impresa dell'organizzazione artistica e solo un intervento del Ministero della Propaganda era riuscito a pacificare la situazione.

Un'altra fonte di malumore per Ojetti fu inoltre la questione delle foto dell'esposizione, da lui definite «orrende»²⁰. Egli aveva cercato di porre rimedio al problema ricorrendo ai fotografi francesi promessi da Georges Huisman. Essi sarebbero dovuti arrivare il 18 di febbraio, ma ai primi di marzo non si erano ancora visti e di questo Ojetti si era lamentato con Ciano²¹.

¹⁷ I restauratori interpellati furono: Vermehren, Sanpaolesi, Fiscali, Sokolow, Lo Vullo, Corinti, Bracci, Dolfi e Granchi. Ugo Ojetti a T. De Marinis, 5 marzo 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, c. 173.

¹⁸ Ugo Ojetti a Senatore Borletti, 14 febbraio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 211-213.

¹⁹ Senatore Borletti a Ugo Ojetti, 18 febbraio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 208-210.

²⁰ Ugo Ojetti a Galeazzo Ciano, 9 marzo 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 9, I, cc. 187-188.

²¹ *Ibidem*.

La mostra fu infine inaugurata proprio da Galeazzo Ciano e Albert Lebrun, il Presidente della Repubblica francese il 16 maggio 1935 e si sarebbe dovuta concludere, dopo una breve proroga, il 21 luglio dello stesso anno.

Il Petit Palais, costruito per l'Esposizione Universale del 1900, presentava una pianta a forma di trapezio con le sale poste a corona di un giardino interno. Le opere vi furono esposte secondo un criterio cronologico per scuole regionali, con un percorso in senso orario. Facevano eccezione le sale dedicate ai primitivi (Fig. 3) poste nel lato corto del trapezio ed isolate dal resto dell'esposizione e il salone d'onore, nel quale furono collocati i grandi capolavori dell'arte italiana, in una sorta di 'Tribuna' di capolavori del Cinquecento (Fig. 4). Le prime sale erano dedicate alla scultura in marmo, legno e bronzo, seguivano poi le pitture della scuola toscana, emiliana, lombarda e veneziana, nonché sale dedicate esclusivamente a tessuti, ceramiche, disegni e stampe (Fig. 5).



Fig. 4. La sala d'onore
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 64).

L'esposizione ebbe un grandissimo successo: 650.000 visitatori²², a fronte dei 540.000 che avevano visitato la mostra di Londra di cinque anni prima. L'esposizione fu anche un ottimo 'affare' per i suoi organizzatori:

il prodotto totale della vendita dei biglietti di ingresso, dei cataloghi e delle riproduzioni dei nostri capolavori si è elevato a 5.828.000 franchi, mentre le spese complessive non superarono i 5.500.000. La differenza di 328.000 franchi andrà a beneficio dell'Amministrazione delle Belle Arti della Città di Parigi²³.

²² Articolo apparso su «Il Giornale d'Italia» del 9 novembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, II, (a), c. 4.

²³ Articolo apparso su «La Tribuna» del 29 dicembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 3.



Fig. 5. La sala 2 delle sculture prima di Michelangelo
(BNCF, Mss da ord. 250, P.V.P. 8 bis, 1, c. 49)

In virtù di questo successo venne operata una ulteriore proroga che fu però occasione di un nuovo scontro, all'interno del comitato italiano, tra Senatore Borletti e Ojetti. Il primo favorevole, l'altro fortemente avverso all'idea. Ojetti infatti sosteneva che opere di così grande pregio come quelle portate alla mostra non potessero viaggiare in pieno agosto in carri merci, perché a rischio di danneggiamento.

Dalle carte di Ojetti si evince inoltre un altro, più nascosto, motivo di scontro tra i due. Borletti non era stato del tutto sincero con il critico:

La mattina mentro ero nelle sale della mostra M. Escholier [...] mi ha pregato di scendere nel suo ufficio. Vi ho trovato M. Darras e M. Cazier-Charpentier, l'uno direttore generale e l'altro membro del Comitato francese della Mostra. Mi hanno chiesto notizie della data di chiusura. Al Petit Palais, sicuri che la data restasse il 21 [luglio] avevano congedato i guardiani avventizi pel 24. Gli espositori privati [...] il 22 intendevano riavere i quadri e gli oggetti prestati [...]. Io ho risposto che di una nuova proroga della chiusura avevo avuto una vaga notizia dal Ministero della Propaganda, come di una domanda fatta dal Presidente Laval direttamente al Duce²⁴.

In francesi in realtà non avevano avanzato nessuna richiesta di ulteriori proroghe, anzi lo stesso presidente francese aveva fatto sapere, tramite Escholier, che:

il fabbisogno della mostra era ormai largamente coperto, che l'ansia di tutti per la custodia di tanti tesori era continua, che con la proroga al 21 la generosità del Duce era stata provata in modo anche più luminoso, che la proroga al 1 agosto era soltanto un desiderio del comitato italia francia per rifarsi di spese che non riguardavano la mostra²⁵.

Lo scontro tra Ojetti e Borletti divenne aperto, tanto che tra i due avvenne un fitto scambio di corrispondenza molto tesa, sfociato in una lettera firmata dallo stesso Borletti e da

²⁴ Ugo Ojetti a Galeazzo Ciano, 20 luglio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 99-101.

²⁵ *Ibidem*.

Dal Fabro che il critico definì ingiuriosa e gettò «nel sacco della biancheria usata»²⁶. Con Galeazzo Ciano fu poi molto esplicito nel criticare Borletti ed il suo operato:

Ma, come si chiedono tutti, dal nostro Ambasciatore a M. Huisman, non si poteva davvero trovare un altro uomo per rappresentare qui per settimane e settimane il comitato Italia Francia, per lanciare comunicati che i giornali non pubblicano più, per “far passare” nei giornali francesi articoletti fantastici come quello di ieri mattina sul Petit Parisien a proposito di un presunto deficit nel bilancio della mostra?²⁷

Si era infatti diffusa la voce che l'Italia volesse prorogare la mostra perché il comitato italiano aveva utilizzato fondi destinati al rientro delle opere in Italia per finanziare eventi estranei alla mostra stessa e sperava così di ‘rientrare’ dei soldi prima che essi servissero.

La proroga alla fine ci fu e la mostra chiuse i battenti ai primi di agosto. Borletti così scriveva ad Ogetti il 21 agosto 1935, non senza un malcelato compiacimento:

Da Parigi telegrafano che la rispedizione delle opere è finalmente compiuta. Ne traggio occasione per ringraziarti ancora una volta del prezioso contributo che ti sei compiaciuto di dare alla perfetta organizzazione della mostra, come membro eminente di questo Comitato e Presidente della Commissione esecutiva per l'Arte antica.

Il dissenso nato tra noi a proposito della proroga dell'esposizione mi è stato e tu lo sai, causa di vivo rammarico. Pur rispettando le tue ragioni contrarie, ho creduto di sentire, che le mie a favore di un prolungamento breve, fossero di ordine superiore e meritassero di trionfare²⁸.

Il Petit Palais fu svuotato entro il 19 agosto ed il rientro delle opere italiane fu seguito e curato dal Soprintendente per la Toscana Giovanni Poggi, dal Direttore delle Gallerie fiorentine Nello Tarchiani, dall'Ispettore alla Galleria degli Uffizi Ugo Procacci e dai restauratori Piero Sampaolesi e Gaetano Lovullo delle Gallerie di Firenze.

I quindici vagoni carichi dei 634 oggetti d'arte provenienti dall'Italia, furono scortati da funzionari dei Musei francesi di Stato o dei Musei della Città di Parigi e dalla Milizia ferroviaria. Le opere non subirono danneggiamenti, fatta eccezione per qualche abrasione su un Canaletto prestato da Venezia e un foro in un paesaggio dello Zuccarelli.

Il successivo mese di settembre fu occasione di nuovi scontri tra Ogetti e Senatore Borletti in merito ai pagamenti non ancora erogati da quest'ultimo in favore di restauratori e funzionari impegnati nella chiusura della mostra, ma anche del comitato francese che aveva anticipato alcune somme riguardanti le assicurazioni delle opere:

Sapessi caro Alfieri le ore nere che quei due mi hanno fatto passare. Lo sa S.E. Pignatti. Borletti raccontava a tutta Parigi che egli doveva pagare tutto: con quale figura, tu puoi immaginare, pel Governo nostro. Invece a giugno avanzato ancora mi doveva 43.000 lire anticipate da me, in parte fin da marzo, per restauri dei quadri, qui, prima di metterli in viaggio. Alla fine, prega e riprega, me ne ha mandate... 40.000, sebbene l'economista delle Gallerie Fiorentine gli avesse mandato tutti i conti pagati, al centesimo. E quando ha voluto differire la chiusura, ne ha parlato coi francesi, qui con Ciano e col Capo. A me, del Comitato esecutivo, non una parola. Giornate nere, ore nerissime. Per fortuna ho riportato tutto sano e salvo senza che Borletti e il Comitato Italia Francia abbiano avuto, per l'immane lavoro dei colleghi miei e mio, un solo fastidio. E non dovevo mandare a Ciano, cioè a te, notizia di quello che per sacrosante ragioni i Francesi devono riavere?²⁹

²⁶ Ugo Ogetti a Galeazzo Ciano, 30 luglio 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, cc. 99-101.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Senatore Borletti a Ugo Ogetti, 21 agosto 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 76.

²⁹ Ugo Ogetti ad Alfieri (Ministero della Propaganda), 17 settembre 1935, BNCF, Mss. da ord. 250, P.V.P. 1, 15, I, c. 70.

Borletti dal canto suo si lamentò che l'eccessivo costo delle assicurazioni stipulate per tutelare le opere era dovuto quasi esclusivamente a quelle volute da Ojetti per la sua sezione della mostra (e in questo caso come dargli torto, visti i capolavori che il critico aveva voluto portare!), ma alla fine, a settembre inoltrato, si piegò a rimborsare Ojetti e gli altri delle spese inerenti la mostra sostenute nel corso dei mesi precedenti.

Da parte dei francesi però si meritò l'appellativo di *fripou*, certo riportato con un certo gusto e soddisfazione da Ojetti ai suoi collaboratori e superiori³⁰!

BIBLIOGRAFIA

DA FATTORI A CASORATI 2010

Da Fattori a Casorati: capolavori della collezione Ojetti, Catalogo della mostra, a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010.

DE LORENZI 2010

G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico e collezionista d'arte*, in *DA FATTORI A CASORATI 2010*, pp. 17-29.

EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935

Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo, Catalogo della mostra, Parigi 1935.

HASKELL 2001

F. HASKELL, *I grandi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, Pisa 2001.

HASKELL 2008

F. HASKELL, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

PICCHIETTI 2005

C. PICCHIETTI, *Le fotografie del Fondo Ojetti della Biblioteca Centrale di Firenze*, «AFT», 41, 2005, pp. 26-30.

³⁰ *Ibidem*.