

mirabili tesori d'energie. Con la sua caparbia ostinatissima tenacia, col suo fresco entusiasmo, con la sua prontezza al sacrificio, con la perizia di tecnico e, perchè no? con quell'impeto di poesia, che i costruttori autentici mettono nel loro operare, vinse ogni ostilità e scetticismo, conducendo a vittorioso compimento la romana impresa da Voi voluta.

Rimesse in azione le pompe, anche la seconda nave fu tratta in secco nell'ottobre 1932. Il livello del lago fu, a tal fine, abbassato di metri 21,60; furono sollevati e scaricati attraverso l'emissario, al mare 50 milioni di metri cubi d'acqua; 2 milioni di chilowattore di energia elettrica occorsero per mettere in azione gli impianti idrovori.

Ricondotte alla luce le navi, s'aveva da procedere alla loro conservazione e alla loro stabile protezione. Alle opere necessarie providero, di comune accordo e ciascuno per la parte di sua competenza, il Ministero dei Lavori Pubblici, quello della Marina e quello dell'Educazione Nazionale. Sorse così questo Museo, nel quale i due grandiosi scafi sono stati collocati su robuste invasature, che ne permettono l'osservazione; e intorno vi si ricompongono, in evidente unità, tutti i materiali recuperati nei lavori antichi e recenti, che facevano parte delle loro sovrastrutture e della loro decorazione.

La singolarità dei monumenti e l'interesse tecnico d'alcuni di questi materiali distaccano nettamente questo Museo da tutti gli altri d'Italia. Quel che queste navi ci hanno appreso, e potranno mostrare a coloro che verranno a vederle, intorno alla scienza delle costruzioni navali e all'organizzazione tecnica e industriale dei Romani, è argomento assolutamente nuovo ed inatteso, anche per chi crede di conoscere già profondamente la storia e la civiltà di Roma. Nessuno, infatti, prima delle scoperte nemorènsi, poteva credere avere i Romani posseduto cantieri attrezzati per costruire scafi di oltre 70 metri di lunghezza. E li costruirono con tanta perizia e tali accorgimenti, nei singoli pezzi che ne costituiscono la struttura e l'attrezzatura, da garantire in modo perfetto la loro funzione e conservazione; e trovarono la giusta lega dei metalli, l'esatto grado di fusione e saldatura ad alta temperatura, la buona calandratura delle lamiere, la conveniente qualità e lavorazione dei tessuti e delle gòmene. Ma più singolare ancora è riscontrare, come i Romani conoscessero alcuni di quei dispositivi tecnici, che si credevano conquista della meccanica moderna: la pompa a stantuffo, la piat-

taforma girevole su sfere a rulli conici; e, infine, l'ancora di ferro a ceppo mobile, che era finora detta «ancora dell'ammiragliato», perchè adottata e brevettata dall'ammiragliato inglese nel 1852. Meglio, oggi, possiamo chiamarla, come l'ha già denominata ufficialmente la nostra marina, «ancora romana»: e non sarà, certo, questa l'unica rivendicazione da compiere nel nome di Roma.

Roma si rivela qui, come sempre, maestra e signora d'Impero. Poichè nulla di quanto occorre a costruire e a tenere un Impero è alieno dalla sua scienza e dalla sua volontà. Avere indagato questa scienza e avere fatta propria questa volontà è il segno della continuità d'un diritto, che nessuna forza avversa potrà mai contrastare all'Italia Fascista: all'Italia di questo tempo, che da Voi, DUCE, prende nome.

GIUSEPPE BOTTAI.

#### LE MOSTRE DEGLI ANTICHI CAPOLAVORI ITALIANI A CHICAGO E A NEW YORK.

LA MOSTRA DI CHICAGO. — L'organizzazione delle soste e delle Mostre a Chicago e New York dei capolavori italiani provenienti dalla Fiera Mondiale di San Francisco presentava difficoltà di vario genere: prima di tutte la divergenza tra le condizioni fissate dal Ministro per il prestito delle opere e le norme statutarie, i regolamenti, le consuetudini dei Musei americani che dovevano ospitare le opere e allestire, con la nostra vigile collaborazione, le due Mostre. Il fatto che a nessuna di quelle condizioni si sia derogato con accomodamenti e compromessi e che anzi altre, suggerite dalle circostanze e talvolta anche più rigorose delle prime, siano state imposte dal consignatario comm. Ventura e dal delegato del Ministero, dimostra con quanto desiderio e con quanto entusiasmo la Mostra dei capolavori italiani fosse attesa nelle città americane. Del resto le due Mostre organizzate per soddisfare alle più pressanti richieste non hanno esaurito, ma soltanto stimolato l'interesse del pubblico americano per l'arte italiana: tanto è vero che molte altre città americane — Boston, Filadelfia, Washington, Indianapolis, Detroit — rivolsero al Governo la preghiera, che non si potè naturalmente accogliere, di poter esporre sia pure per brevissimo tempo i capolavori italiani nel proprio Museo.



Chicago. Art Institut. Inquadrature della Mostra degli antichi capolavori italiani  
(La Nascita di Venere del BOTTICELLI, la Sacra Conversazione di PALMA IL VECCHIO, il David del VERROCCHIO).





New York. Museum of Modern Art. Inquadrature della Mostra degli antichi capolavori italiani.  
(La Nascita di Venere del BOTTICELLI, il ritratto del BRONZINO, il Fanciullo morso dal ramarro del CARAVAGGIO).

Dal punto di vista strettamente organizzativo, e prescindendo dalla prima e fondamentale esigenza di accompagnare ogni atto con le più assolute garanzie per la salvaguardia e la conservazione delle opere, era essenziale il problema di limitare al minimo indispensabile il periodo di tempo tra la chiusura di una esposizione e l'apertura della successiva, in modo da sfruttare tutto il tempo utile per la Mostra. La Fiera Mondiale di San Francisco si chiuse il 29 ottobre e soltanto dopo alcuni giorni fu possibile iniziare i lavori di smontaggio delle sezioni italiane (antica e moderna), sbrigare le minute pratiche doganali; e benchè vari giorni si dovessero impiegare per imballare le opere con tutte le cure e le cautele necessarie, e tre giorni interi durasse il viaggio dalla California all'Illinois, il 10 novembre le opere giungevano a Chicago e il 17 poteva solennemente inaugurarsi la Mostra: che, nella prima sera, tra le 21 e le 24 fu visitata da oltre dodicimila persone.

La Mostra non presentava, dal punto di vista tecnico, problemi tecnici complessi. Benchè l'edificio dello Art Institute non sia recentissimo e non aderisca quindi - come aderisce invece il Museum of Modern Art di New York - alle più nuove esigenze museografiche, gli impianti per garantire un rapporto costante di umidità e temperatura erano in grado di assicurare alle nostre opere le migliori condizioni ambientali. Un sistema di osservazioni e registrazioni frequenti permetteva inoltre di compensare gli squilibri che l'affollarsi o il diradarsi dei visitatori provocava nella temperatura dell'ambiente.

Il problema dell'allestimento dei locali, dei fondi e dell'illuminazione era grandemente semplificato dal fatto che - a differenza di quanto poi accadde a New York - la Mostra degli antichi dipinti italiani veniva ad essere ospitata negli ambienti di un Museo prevalentemente dedicato all'arte antica ed a quella dell'Ottocento; nè, d'altra parte, era opportuno che la Mostra, per cercar nuove prospettive e presentazioni originali, si discostasse dal carattere del Museo che l'ospitava: carattere di assoluta dignità, di modernità tecnica aggiornatissima, anche se deliberatamente dissimulata da una volontà di presentazione oggettiva e non interpretativa.

Cinque delle migliori sale del Museo, una delle quali grandissima, furono vuotate, completamente decorate *ex novo* ed adibite alla Mostra dell'antica pittura italiana. Le pareti furono ricoperte di tele, cui un vago disegno appena stampigliato e quasi illeggibile per la sostanza

invasiva del colore toglieva la durezza e l'unità della superficie, consentendo ai fondi di raccordarsi ai toni dei quadri e di mantenere, al tempo stesso, la necessaria neutralità rispetto al tessuto tonale delle varie opere esposte nella stessa sala. La misurazione di questa uniformità del livello tonale dei fondi rispetto agli accenti tanto diversi e talora dissonanti dei dipinti è stata, per ciascuna sala, condotta attraverso una serie di esperienze, dal conservatore del reparto dell'arte decorativa e industriale, Meyer R. Rogers: e solo con questo mezzo si è potuta superare nel modo migliore la difficoltà di situare su di uno stesso fondo - si tenga presente che il Museo di Chicago non consente, per la sua struttura, alcuna mobilità di divisori e di quinte - opere di disparatissima intonazione, come, ad es., la *Venere* di Botticelli, il *Miracolo di S. Agostino* del Tintoretto, la *Sacra Famiglia* del Palma, il *Paolo III* di Tiziano, riunite nel maggior salone.

Naturalmente l'esattezza matematica di quel tono intermedio, ugualmente neutro per i toni freddi di Botticelli che per i rossi bruciati di Tiziano e gli azzurri crudi del Tintoretto, si realizzava attraverso condizioni di luce determinate e costanti: col cessare o con l'alterarsi delle quali si sarebbe immediatamente rotto quell'equilibrio instabile di toni accordati sul dato unico, eppure per dialettica di rapporti continuamente rettificato e adeguato al massimo accento cromatico dei singoli quadri, del fondo. E la conseguenza di quella rottura sarebbe stata tanto più grave, in quanto, dovendosi necessariamente sistemare le poche opere nelle poche sale disponibili, non era stato possibile seguire una rigorosa successione cronologica nè, per l'architettura dei locali, spezzare l'impegno di una simmetria impostata sul dato dimensionale delle opere: nell'impossibilità di dare ad ogni opera un proprio spazio ed una propria luce, l'unità tonale dei fondi e il coefficiente luminoso costante erano in realtà il vero tessuto connettivo dell'esposizione.

Tecnicamente, la luce realizzata nelle sale risultava da una combinazione di luce naturale e di luce artificiale: ma, partendosi quest'ultima da batterie di lampade - manovrabili e regolabili così per l'intensità che per l'inclinazione del raggio - situate al disopra dei lucernari, la sorgente e l'incidenza dei due fattori luminosi venivano ad essere identiche; ciò che contribuiva ad eliminare la duplicità, altrimenti sgradevole ed offensiva, delle due qualità di luce.

La luce artificiale, inoltre, quando veniva diretta sulle sculture, per mezzo di riflettori



speciali aggiunti alle batterie già citate, creava correnti di luce nella luminosità dell'ambiente, colpiva le forme con raggi invisibili se non sullo schermo solido che colpivano e rivelavano con la forza di un massimo chiaro o di un improvviso riflesso: e si creavano così condizioni particolari di luce per le singole opere, che supplivano validamente all'impossibilità di muover gli spazi, articolare i fondi e concentrare o disperdere le luci. Ciò che infine dimostra come anche in un Museo di fattura non recente, con pareti fisse e locali di forma costante, sia possibile differenziare per ciascuna opera le condizioni di presentazione.

Evidentemente questa ambientazione affidata esclusivamente alla qualità tonale di un fondo e a una costante luminosa non poteva prescindere da condizioni di carattere critico e storico: che il direttore del Museo, dott. Catton Rich, valutava con ogni cura e con esatta intelligenza dei valori che la presentazione museografica doveva rivelare e non alterare per amore di effetti edonistici.

È dunque giusto affermare che la Mostra di Chicago, benchè attuata con la massima semplicità di mezzi e contenuta in limiti di presentazione tali da non creare troppo forti dissonanze con il Museo nel quale organicamente si inseriva, è da considerarsi un risultato positivo, anche dal punto di vista strettamente museografico.

GIULIO CARLO ARGAN.

LA MOSTRA DI NEW YORK. — Per la esposizione degli antichi capolavori italiani nel Museum of Modern Art di New York sono sorti alcuni problemi tecnici assai caratteristici, dovuti sia alla cornice architettonica degli ambienti, sia alla necessità di valersi della luce artificiale come modo di illuminazione permanente durante le ore di apertura della Mostra. Infatti nella costruzione del Museo, situato in uno dei luoghi più centrali di New York, alla 53<sup>a</sup> strada (W), gli architetti dovettero sfruttare al massimo lo spazio e valersi di una sovrapposizione di piani che ha tolto la possibilità di grandi lucernari; l'illuminazione naturale non può aversi allora che nei locali situati lungo le pareti esterne. In questi, vetrate immense assicurano, con opportune provvidenze di tendaggi e soprattutto per il felice uso del vetro termolux, una diffusione luminosa graduale, ottima anche per le pareti frontali, ma resta il fatto che negli ambienti interni occorre necessariamente servirsi della luce artificiale. Inoltre, in una esposizione

di carattere eccezionalissimo, come era la nostra, le ore di apertura sopravanzavano quelle di luce del giorno, cosicchè in ogni modo si doveva predisporre per una illuminazione artificiale di tutti gli ambienti. Concordemente fu deciso allora di attuare la Mostra con la sola luce artificiale, tanto per eliminare la discontinuità, sempre irritante, prodotta dal passaggio diretto da una sala con luce diurna ad una con luce elettrica, quanto per l'impossibilità di creare una sorgente artificiale di luce, che, una volta cessata quella del giorno, potesse sostituirla con i medesimi effetti. D'altronde gli svantaggi che una simile soluzione poteva produrre sono stati eliminati dagli ottimi impianti di illuminazione posseduti dal Museum of Modern Art, e che, già per la precedente Esposizione di Picasso, rivelavano la loro assoluta congruenza. Infatti, data la possibilità di aggiustare le sorgenti luminose per ogni opera graduandone l'intensità, la colorazione, l'incidenza, così da evitare sia l'assorbimento dei toni caldi, quanto l'uniformità dei freddi, si offriva una gamma sensibilissima, e che, nel caso effettivo, ha dato risultati molto esatti.

Nè poteva dimenticarsi che ad una Esposizione così straordinaria, occorreva dare un tono speciale, che senza pompose teatralità, tuttavia partecipasse subito, anche al visitatore meno preparato, il senso dell'eccezionalità di ogni opera esposta, concentrando su questa, e senza oziosi abbellimenti di contorno, l'attenzione e il rispetto. Risultato che si può raggiungere certamente con molta maggior immediatezza se si dispone di un differenziato gioco di luci particolari piuttosto che di una uniforme illuminazione. Quantunque, nel caso nostro, per luci particolari debba intendersi che, rimanendo l'ambiente in una luminosità media, e non in penombra, solo sull'opera viene a concentrarsi tutta l'intensità della luce. Ciò non risulta tuttavia che in modo assai imperfetto dalle fotografie che si riproducono e che forzano il passaggio dalla luce alla mezza luce, in realtà assai più moderato, sicchè potrebbero indurre a credere che fosse stata seguita una recente moda di illuminazione artificiale, che si può vedere in alcune collezioni private americane (ad esempio nella collez. Epstein di Chicago) e perfino in alcuni musei. Il sistema, in quei casi, consiste nel lasciare la stanza in ombra e nel convergere sul dipinto, con un riflettore i cui raggi vengono concentrati da una lente, un fascio di luce che fa sembrare il quadro come una proiezione di lanterna magica, o dipinto su vetro. Effetto d'una tale assurda falsità, che vien fatto di

rammaricarsi dell'enorme spesa che simili costosissimi impianti, inseriti nel soffitto e resi invisibili eccettuato che per un piccolo pertugio, hanno richiesto. Nel Museum of Modern Art il sistema fondamentale di illuminazione consiste in file di lampade, montate su snodi che permettono tutte le varietà delle inclinazioni volute; le lampade sono disposte entro bilance di metallo attaccate al soffitto, e situate a distanza di circa un metro dalle pareti: costituiscono perciò una specie di ribalta inversa, che elimina anche il difetto di illuminazione troppo prossima e incidente che si nota allorchè le lampade vengono poste direttamente sulla cornice dei dipinti. D'altronde con tale sistema il centro della stanza resta in una luce quieta, mentre sulla parete vi è un trapasso di luminosità, che sul dipinto culmina e si centra. Il raccoglimento, l'isolamento, la valorizzazione del dipinto risultano così senza effetti violenti: e in verità fra quanti Musei si possono vedere, e non solo in America, il Modern Museum sembra possedere il più riuscito impianto di illuminazione, e da solo, vorrei dire, avrebbe giustificato la scelta fatta a suo tempo da G. C. Argan, come delegato Ministeriale, di questo piuttosto che di altri Musei di New York che si contendevano l'onore dell'Esposizione dei capolavori italiani. Ma tale scelta fu felice anche per altro motivo, annullando praticamente la vieta separazione fra arte antica e arte moderna. Per l'opera d'arte, infatti, se veramente tale, non c'è bisogno di suscitare intorno un presunto e inanimato ambiente del tempo: collocata nelle condizioni di luce più propizie, su un fondo che non si ponga in competizione con la sua gamma cromatica, e isolata in uno spazio sufficiente alla sua gravitazione, ha quanto basta per essere integralmente apprezzata. Tutto il resto è scenografia, che avrà i suoi meriti, ma non in un museo.

In questo senso la lezione offerta dalla nostra Mostra al Modern Museum è stata salutare: e il suffragio, unanime. Se durante l'allestimento vi potè essere qualche dubbio da parte di pavidì, poichè la presentazione moderna in ambiente modernissimo di capolavori antichi ha costituito una grande novità anche per New York, la realizzazione finale non ha lasciato incertezze. Il Direttore del Museum of Modern Art, Alfred Barr, con tenacia e amore infinito studiò la sistemazione della Mostra, ma posso dire che dalla parte italiana ci fu piena, incondizionata approvazione, e fin dal principio, dei nuovissi-

mi criteri di allestimento. Non ultimo quello di cambiare il colore delle pareti nella stessa sala, a seconda dei dipinti che vi si dovevano esporre. A cose fatte ciò non veniva neppure osservato, tanta era la convenienza dell'attuazione e la modestia alla quale venivano restituite le pareti, nude e senza il minimo fasto; ma in un primo momento, quando le opere non erano a posto, le luci non ancora regolate, si potè vedere più d'uno disorientato e sgomento.

La Mostra, collocata al secondo piano del Museo, si iniziava con il bassorilievo dell'*Anunciazione* di Andrea della Robbia, e poi, subito nella prima sala seguiva l'Angelico e il Masaccio, appesi in due pareti diverse e su fondo grigio pallido; contro la vetrata, fra due tende grige, e posto su un alto plinto, il busto del così detto *Antonio da Narni* di Donatello<sup>1)</sup>. La luce realizzata, nella maggior parte dei casi, è riuscita d'una sorprendente efficacia, e proprio, perchè tutta la cura fu messa nel graduare i riflessi, nella distribuzione radiale e nella scelta delle lampade, a tre toni di luce, protette da speciali schermi che ne rifrangevano i raggi. Così non vi erano effetti di riporto, non interpretazioni personali e fotografiche; ma chi ha visto, come erano situati e illuminati il busto di Donatello, l'altro del Laurana e la *Costanza Bonarelli* del Bernini, difficilmente potrà scordare il puro, integro risalto che quelle opere immortali ricevevano, designate all'occhio per una rarefazione, nella luce, dello spazio circostante.

Una grande sala conteneva la *Nascita di Venere* del Botticelli, posta su un fondo grigio leggermente caldo. L'illuminazione del dipinto dette molto da fare perchè il cristallo enorme rispecchiava inevitabilmente i riflettori: tuttavia, posta la ringhiera di protezione per il pubblico ad una maggiore distanza, si eliminò ogni riflesso e si potè mantenere all'opera preziosa completo isolamento.

La saletta con il tondo di Michelangelo, era tingeggiata di rosso bruno, ma il tondo si trovava entro una larga incassatura controfondata di chiaro su intonazione fredda. Da questa saletta si passava nel salone centrale in cui tre pareti erano verdi e contenevano la cosiddetta *Fornarina* di Sebastiano dal Piombo, la *Madonna della Seggiola* di Raffaello, il *Trasporto della salma di S. Caterina* del Luini, la *Sacra Conversazione* del Bellini: sull'altra parete tingeggiata di verde azzurro più scuro, la *Sacra Conversazione* di Palma il Vecchio. La sala si

<sup>1)</sup> A riguardo della sistemazione di questa scultura come delle altre, oculatissima fu la cura di Clarence Ken-

nedy, chiamato apposta dalla Direzione del Modern Museum, per studiare l'illuminazione delle sculture.



prolungava, da questa parte, in un vano che faceva un po' canocchiale, nel cui fondo, entro un rincasso del muro, stava il grande Tintoretto del Museo di Vicenza. Questo era posto su fondo leggermente violetto mentre ai due lati e nella parete di destra la tinteggiatura dava sul rosso-fegato arancione.

Nella seguente saletta erano disposti il Correggio il Lotto e il Parmigianino, su fondo intonato in rosa; e, isolato completamente nel reparto successivo, il *Paolo III* di Tiziano. La saletta nel fondo formava esedra, di cui tre lati erano dipinti di verde scuro, quasi nero, gli altri due di verde più chiaro. Seguivano, in uno stesso ambiente, il Bronzino e il Caravaggio; quest'ultimo posto su fondo bruno scurissimo, mentre il Bronzino posava su un colore chiaro freddo. Un'altra saletta conteneva il Guercino, il Gentileschi e il Cavallino; il fondo era lilla pallido. Infine, nell'ultimo reparto, il busto di *Costanza Bonarelli*, situato contro un pannello di velluto oro-vecchio, che formava quinta, e sulla parete seguente, il Longhi e il Tiepolo su fondo rosa: l'altra parete era grigia pallida; dal lato destro la grande vetrata rimaneva chiusa da un tendaggio di velluto bruno.

Tali indicazioni, evidentemente meno che approssimative, vanno integrate ricordando che la illuminazione di ogni parete formava schermo singolo, e costituiva, con la tinta locale, zona isolata dal resto, producendo otticamente uno scaglionamento in profondità diversa da quello effettivo segnato dalla disposizione delle pareti. Queste, essendo formate da tramezzi mobili di materiale incombustibile, poterono essere modificate, nel tracciato, a seconda delle opere che dovevano essere esposte: cosicchè, anche architettonicamente, la cubatura dei vani aveva subito tutti gli adattamenti ritenuti necessari per ciascuna delle opere. Dal punto di vista museografico difficilmente potevano realizzarsi condizioni più favorevoli; chiunque ha dovuto disporre dei dipinti in ambienti forzatamente inalterabili conosce quanto sia penoso dovere adattare l'opera all'ambiente piuttosto che l'ambiente all'opera.

Gli ambienti irregolari, poichè l'irregolarità era strettamente determinata dalle necessità singole dell'esposizione, accentuavano l'isolamento dell'opera in uno spazio che all'opera sola era pertinente. Nè meno interessante risultò la collocazione eccentrica di molte opere, che non era mai determinata da una monotona ricerca di simmetria ornamentale.

Si può affermare senza timore che mai una esposizione di così eccelsi capolavori era stata

pensata e realizzata con spirito tanto nuovo e pure così aderente e sottomesso alla qualità individuale di ogni opera.

Se questo fu fatto per la sistemazione visuale delle opere, non minori risultarono le previdenze per la conservazione. Il Museo possiede un modernissimo impianto di aria condizionata che permette, una volta stabilito il rapporto proporzionale fra umidità e temperatura, di ristabilirlo in pochissimo tempo ed automaticamente, non appena per afflusso di gente o per influenza della temperatura esterna il rapporto stesso subisse dei cambiamenti.

Il successo dell'Esposizione è stato enorme. Ininterrottamente dalle 10 della mattina alle 10 di sera il pubblico affluiva: sempre file di persone si vedevano assieparsi davanti al Modern Museum, e penso che non sia rettorico credere che in loro sia rimasto un senso di gratitudine per l'Italia.

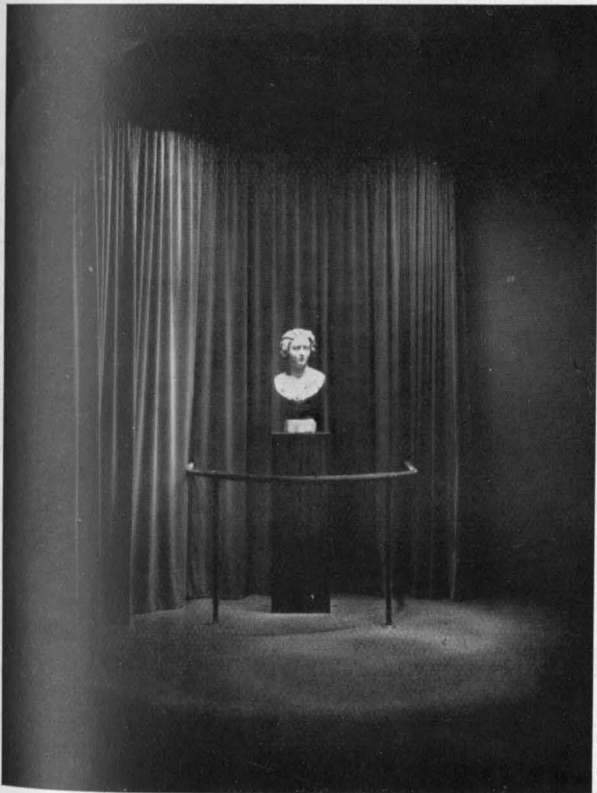
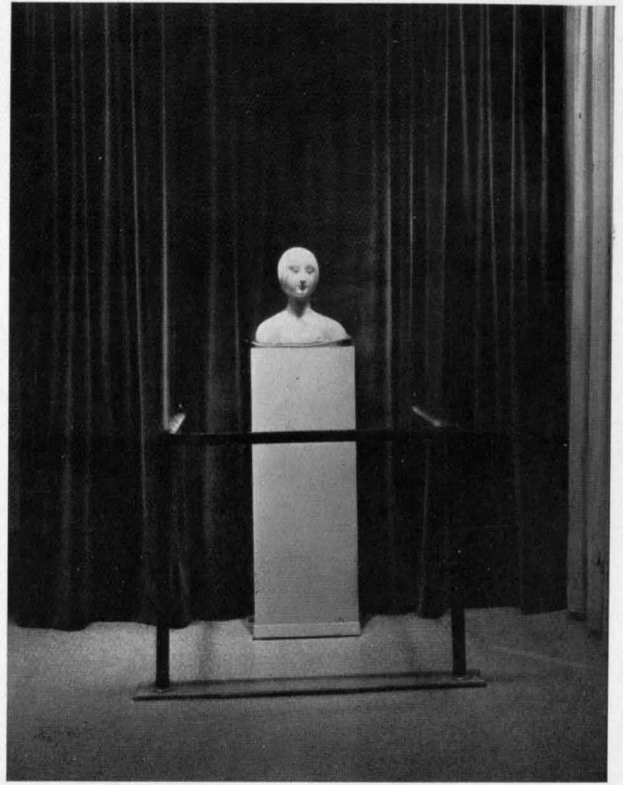
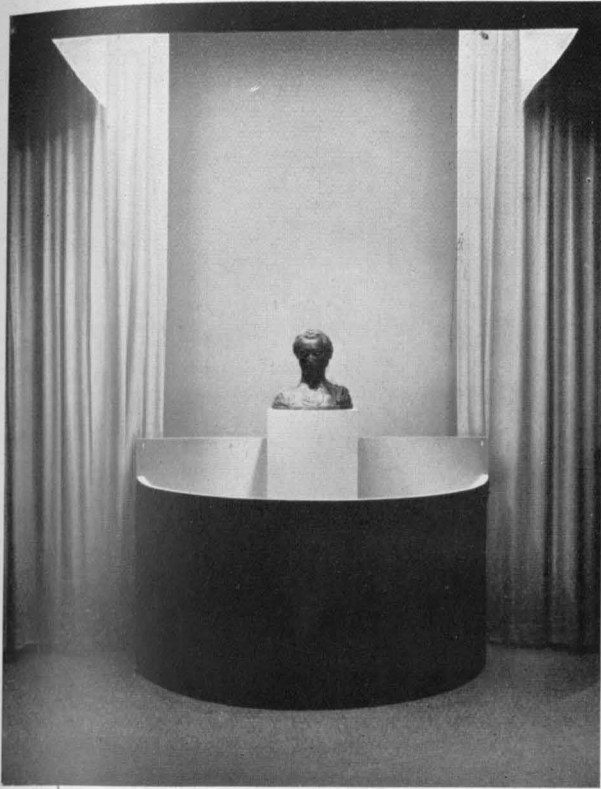
CESARE BRANDI.

NOTA. - Occorre fare specialissima menzione delle misure precauzionali prese con attentissimo zelo e oculata previdenza dal consegnatario delle opere Comm. Eugenio Ventura, tanto per San Francisco e per Chicago, che per New York. Tutti i dipinti furono racchiusi in custodie lignee e protetti da vetro infrangibile: nelle custodie era assicurato per altro un ricambio d'aria in modo che non si producessero squilibri di temperatura e d'umidità fra gli ambienti e l'interno delle cassette. Davanti ad ogni opera era posta una ringhiera che assicurava una debita distanza per il pubblico. Un servizio di vigilanza, compiuto, oltre che dai custodi del Museo, da un forte nucleo di guardie armate e di pompieri garantiva di giorno e di notte i preziosi capolavori dai pericoli di furto e di incendio. Durante i trasporti dalle varie sedi dei Musei, dove avvenivano le esposizioni, le opere, racchiuse in triplice cassa e collocate in vagoni con aria condizionata, erano egualmente scortate da guardie armate.

Per l'imballo delle opere, fin dall'inizio dell'Esposizione della Golden Gate di San Francisco, il Comm. Ventura fece trattenere in continuazione in America due tecnici specializzati della Ditta Ciolli, che compirono i vari imballaggi con un'accuratezza superiore a qualsiasi elogio. Infine non va dimenticata la efficacissima campagna di pubblicità e di stampa condotta in tutti i principali giornali di Chicago e di New York, campagna assiduamente e minutamente curata dal Comm. Ventura. Ne risultò una propaganda di italianità quanto mai intensa e profonda.

ANTONIO MANCINI  
ALLA «GAZZETTA DEL POPOLO».

Per la seconda volta nel giro di non moltissimi anni Mancini ritorna a Torino con un gruppo scelto di opere sufficienti non soltanto a richiamare a tutti i cultori d'arte i caratteri di quella sua pittura che apparve fra le più significative testimonianze del gusto italiano a cavallo fra gli ultimi due secoli, e ad ogni modo

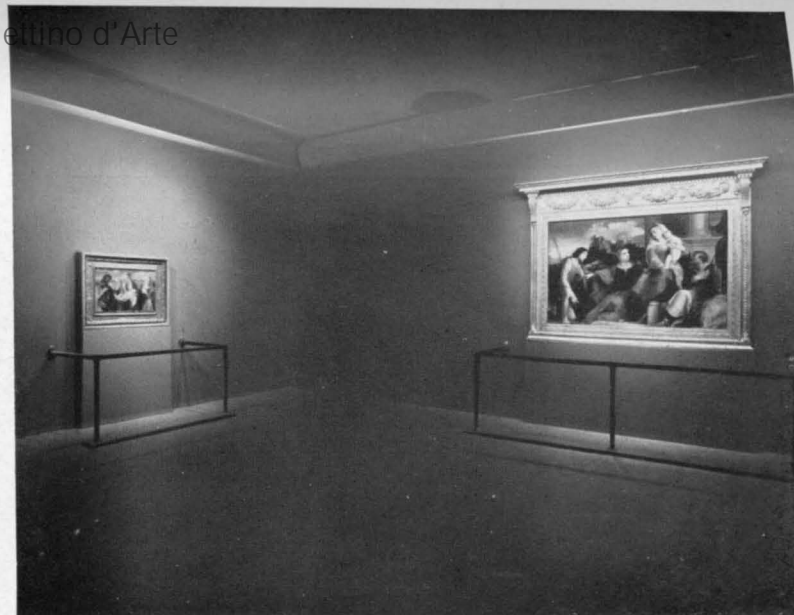


New York. Museum of Modern Art. Inquadrature della Mostra degli antichi capolavori italiani (il DONATELLO, il LAURANA, il BERNINI, il VERROCCHIO).





New York. Museum of Modern Art. Inquadrature della Mostra degli antichi capolavori italiani.  
(Il POLLAIUOLO, il MICHELANGELO, I MANTEGNA, il TINTORETTO).



New York. Museum of Modern Art. Inquadrature della Mostra degli antichi capolavori italiani.  
(Spaccato: San Rocco, Roma; San Gerolamo, Roma; San Nicola, Bari; San Matteo, Milano; Santa Lucia, Taranto)