



Documentary Appendix to Ambassadors of Beauty. Italian Old Master Exhibitions and Fascist Cultural Diplomacy (1930-1940)



by Matilde Cartolari

OCTOBER 2025

Ludwig-Maximilians-Universität, Munich

TABLE OF CONTENTS

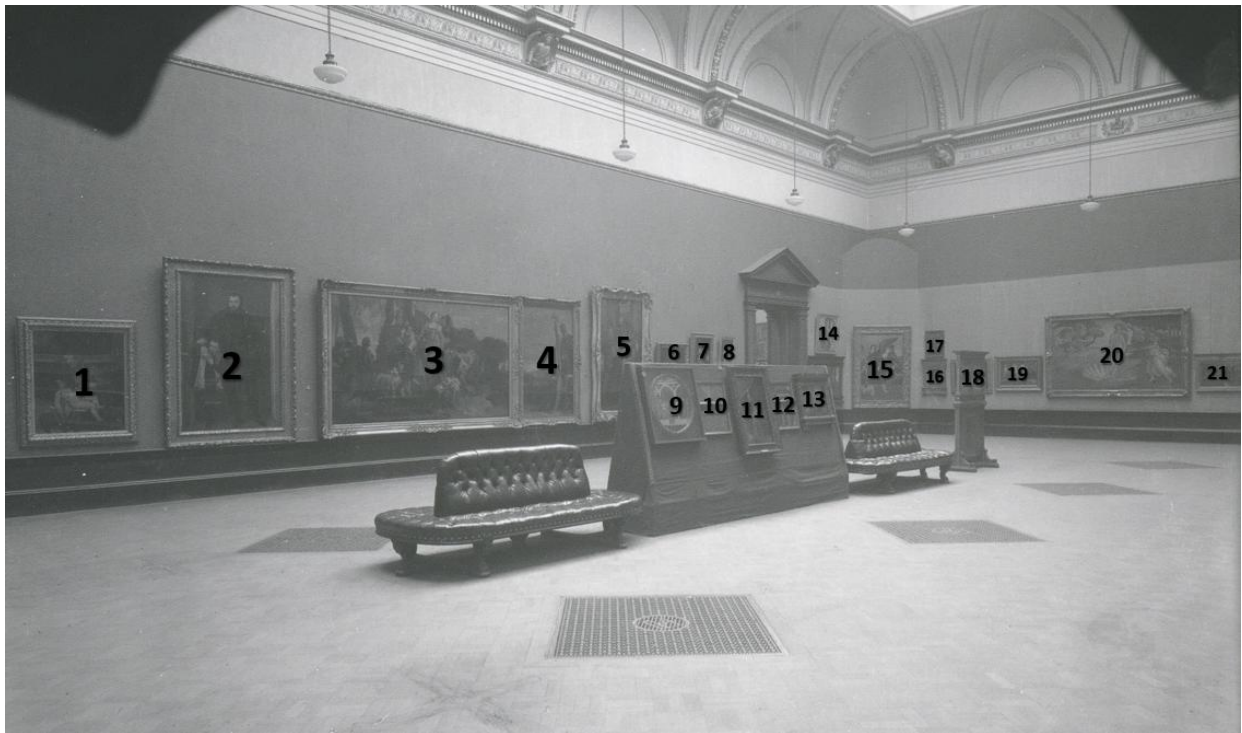
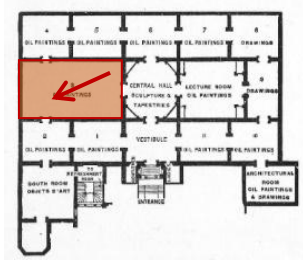
Fig. 1.....	3
Fig. 2.....	5
Fig. 3.....	6
Biographical Profiles.....	8
Documents.....	19
Doc. 1.....	19
Doc. 2.....	23
Doc. 3.....	27
Doc. 4.....	29
Doc. 5.....	42
Doc. 6.....	45
Doc. 7.....	51
Doc. 8.....	54
Bibliography.....	56
General References.....	56
Works Cited.....	56

Fig. 1

Italian Art 1200–1900: Gallery III

Royal Academy of Arts, London (1930)

Photo A. C. Cooper



- 1 – Titian, *The Virgin and Child*, cat.176, Senator Luigi Albertini, Rome
- 2 – Veronese, *Portrait of Count Giuseppe Porto and Son*, cat. 177, Count Alessandro Contini, Rome
- 3 – G. B. Tiepolo, *The Finding of Moses*, cat. 178, National Gallery of Scotland, Edinburgh
- 4 – G. B. Tiepolo, *A Halberdier*, cat. 179, Adrien Fauchier-Magnan Collection, Paris
- 5 – Veronese, *St. Jerome introducing a Donor*, cat. 180, Dulwich College, London
- 6 – Titian, *Portrait of Paul III*, cat. 181, National Museum, Naples
- 7 – Correggio, “*La Madonna del latte*,” cat. 182, Museum of Fine Arts, Budapest
- 8 – L. Lotto, *Portrait of the Countess Lucina Brembate*, cat. 184, Carrara Accademy, Bergamo
- 9 – Masaccio, *A “Desco da parto,”* cat. 190, Kaiser-Friedrich Museum, Berlin
- 10 and 12– Botticelli, *Predella panels with the Legend of St. Mary Madgalen*, cat. 188a/b and 191a/b, Johnson Collection, Philadelphia
- 11– D. Ghirlandaio, *Portrait of Giovanna Tornabuoni*, cat. 189, J. P. Morgan, New York
- 13 – A. Mantegna, *Adoration of the Shepherds*, cat. 187, Clarence H. Mackay, New York

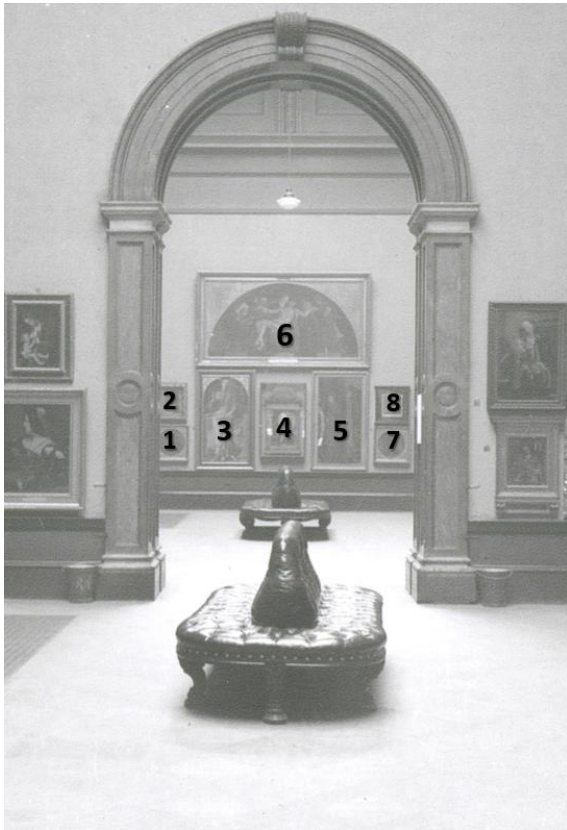
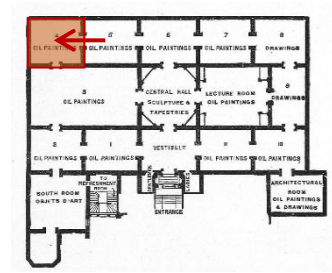
- 14 – Lorenzo di Credi, *Virgin and Child with St. John*, cat. 136, R. Borghese Gallery, Rome
- 15 – A. or P. Pollaiuolo, *Tobias and Archangel*, cat. 137, R. Gallery, Turin
- 15 – A. Mantegna, *The Virgin and Child*, cat. 138, Poldi Pezzoli Museum, Milan
- 17 – Beato Angelico, *St. Francis in Ecstasy*, cat. 139, Johnson Collection, Philadelphia [?]
- 18 – Piero della Francesca, *Montefeltro Diptych*, cat. 198–199, R. Uffizi Gallery, Florence
- 19 – Botticelli, *The Calumny of Apelles*, cat. 141, R. Uffizi Gallery, Florence
- 20 – Botticelli, *The Birth of Venus*, cat. 142, R. Uffizi Gallery, Florence
- 21 – Piero della Francesca, *The Flagellation*, cat. 143, R. Gallery, Urbino

Fig. 2

Italian Art 1200–1900: Gallery IV

Royal Academy of Arts, London (1930)

Photo A. C. Cooper



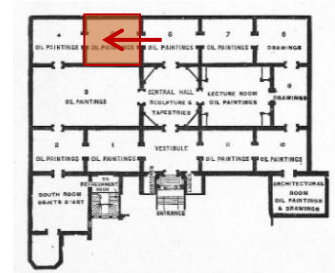
- 1 – C. Tura, *St. Maurelius before the Judge*, cat. 210, Municipal Museum, Ferrara
- 2 – E. de' Roberti, *Lucretia*, cat. 208, R. Estense Gallery, Modena
- 3 – C. Tura, *The Blessed Giacomo della Marca*, cat. 212, R. Estense Gallery, Modena
- 4 – C. Tura, *The Virgin and Child*, cat. 213, R. Gallery of the Academy, Venice
- 5 – C. Tura, *Roverella, Bishop of Ferrara, with St. Maurelius and St. Paul*, cat. 214, Prince Colonna Collection, Rome
- 6 – C. Tura, *Pietà: Mourning over the Dead Christ*, cat. 211, Louvre Museum, Paris
- 7 – C. Tura, *The Martyrdom of St. Maurelius*, cat. 216, Municipal Museum, Ferrara
- 8 – C. Tura, *The Virgin and Child*, cat. 217, Carrara Academy, Bergamo (Lochis Collection)

Fig. 3

Italian Art 1200–1900: Gallery V

Royal Academy of Arts, London (1930)

Photo A. C. Cooper



- 1 – A. de Predis, *Portrait of a man*, cat. 321, R. Brera Gallery, Milan
- 2 – G. A. Boltraffio, *A Young Man holding an Arrow*, cat. 320, Earl of Elgin and Kincardine, Dunfermline, Scotland
- 3 – A. da Forlì, *Portrait of a Gentleman*, cat. 322, Correr Museum, Venice
- 4 – A. de Predis, *Portrait of Lucrezia Crivelli*, cat. 323, Otto Gutekunst, London
- 5 – B. Boccaccino, *Annunciation*, cat. 324, Princess Nicoletta Boncompagni Ludovisi, Rome
- 6 – G. A. Boltraffio, *The Virgin and Child*, cat. 326, Museum of Fine Arts, Budapest
- 7 – Borgognone, *Christ on the Clouds*, cat. 325, Prince Giberto Borromeo, Milan
- 8 – A. Solario, *The Virgin and Child with a Donor*, cat. 327, R. Gallery, Naples
- 9 – Bartolomeo Veneto, *The Virgin and Child*, cat. 328, Signora Crespi-Morbio, Milan
- 10 – V. Foppa (attr.), *Portrait of a Senator*, cat. 330, Hugh Morrison, Fonthill
- 11 – Borgognone, *The Virgin and Child*, cat. 329
- 12 – G. Ferrari, *Virgin and Child with Saints*, cat. 331, Prince Giberto Borromeo, Milan
- 13 – V. Catena, *Virgin and Child with Saints and Donors*, cat. 332, R. Institution, Liverpool
- 14 – Bernardino dei Conti *Portrait of a Lady*, cat. 334, High Morrison, Fonthill
- 15 – Macrino d'Alba, *The Virgin and Child*, cat. 333, Senator Borletti, Milan

- 16 – V. Foppa, *The Virgin and Child*, cat. 261, Signora Maria Ginoulhiac Gibert, Milan
- 17 – D. Ferrari, *The Virgin and Child*, cat. 260, Count Alessandro Contini, Rome
- 18 – F. Bianchi Ferrari (attr.), *The Scourging of Christ*, cat. 264, National Gallery of Scotland, Edinburgh
- 19 – B. Butinone, *Virgin and Child with Saints*, cat. 263, Prince Giberto Borromeo, Milan
- 20 – Borgognone, *Pietà: The Dead Christ supported by Angels*, cat. 265, Don Guido Cagnola, Milan
- 21 – B. Vivarini, *Virgin and Child with Saints*, cat. 262, R. Gallery, Naples
- 22 – Liberale, *The Virgin and Child*, cat. 266, Municipal Museum of the Sforza Castle, Milan
- 23 – B. Zenale, *Bona of Savoy presented to the Virgin (?) by a Holy Martyr*, cat. 267, Senator Treccani, Milan
- 24 – Gentile Bellini, *Portrait of a Doge of Venice*, cat. 268, Viscount Harcourt, Nuneham Court
- 25 – Gentile Bellini, *Cardinal Bessarion and Two Monks adoring Relics*, cat. 271, August Lederer, Vienna
- 26 – Giovanni Bellini, *Portrait of a Young Man*, cat. 270, Count Contini, Rome
- 27 – V. Foppa, *The Crucifixion*, cat. 268, Carrara Academy, Bergamo
- 28 – G. B. Cima da Conegliano, *The reception of an Embassy by a Sultan*, Sen. Julius Böhler, Munich
- 29 – Antonello da Messina, *The Virgin of the Annunciation*, cat. 273, Alte Pinakothek, Munich
- 30 – F. Mazzola, *Portrait of a Man*, cat. 272, Correr Museum, Venice
- 31 – Antonello da Messina, *Portrait of a Young Man*, cat. 275, Municipal Musuem, Pavia
- 32 – Antonello da Messina, *Christ on the Cross*, cat. 276, Royal Museum, Antwerp
- 33 – V. Carpaccio, *The Blood of the Redeemer*, cat. 277, Municipal Museum, Udine
- 34 – Antonello da Messina, *Portrait of a Man with Laurels*, cat. 278, Municipal Museum of the Sforza Castle, Milan

Biographical Profiles

Paul P. Alfassa (1876–1969)

He was *conservateur* at the Musée des Arts Décoratifs of Paris, with a focus on European, Persian, and Islamic *objets d'art*, and notably ceramics. He collaborated to the Persian exhibition at Burlington House (1931) and to the *Exposition Internationale d'Art Byzantin* at the Musée des Arts Décoratifs and the Bibliothèque Nationale in 1931.

References:

<https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/paul-p-alfassa> ¹

Giulio Carlo Argan (1909–1992)

After graduating at the University of Turin with Lionello Venturi (1931), he specialized in Rome with Pietro Toesca. He joined the Fine Arts administration in 1933 and worked in Turin, Trento, and Modena before being promoted to *Ispettore centrale*, then *Provveditore agli studi* in Alessandria, and *Soprintendente di II classe* at the Ministry of National Education in Rome (1935–1936). His rapid advancement in public administration was likely due to his personal connections with the Fascist Minister De Vecchi, despite his numerous links to the anti-Fascist milieu. During his collaboration with Minister Bottai, he became the editor of the new journal *Le Arti* and, together with Longhi and Brandi, he developed the project for the Istituto Centrale del Restauro (ICR). In the post-war period, he became one of the most influential art historians of his generation and authored a famous textbook used by generations of students. He became professor in Palermo in 1955 and, from 1959, at La Sapienza in Rome. In the late 1970s, he was Mayor of Rome with the Italian Communist Party (PCI).

References:

Chiarante 2002; Auria 2003; Argan 2009; Russo 2009; Gamba 2012

Jean Babelon (1889–1978)

Son of a numismatist, after studying numismatics at the École nationale des chartres, he worked as *attaché-stagiaire*, *conservateur-ajoint* and later directed the Cabinet des médailles of the Bibliothèque Nationale de France from 1937 to 1961.

References:

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12300864d.public>; Nicolet-Pierre 1978

Nino (Eugenio) Barbantini (1884–1952)

He began his activity in art criticism after studying law. In 1907, he became director of the Bevilacqua La Masa Foundation in Venice, where he organized a series of exhibitions to promote young artists. In the 1930s, he became *direttore alle Belle Arti* of the Municipality of Venice, where he organised major exhibitions dedicated to Titian (1935) and Tintoretto (1937). He arranged the Museum of Oriental Art (1928), the Museum of Glass in Murano (1932), and the Museum of Venetian 18th century at Ca' Pesaro (1934–1936). He curated a number of successful exhibitions in Ferrara (*Pittura ferrarese del*

¹ All online references have been accessed on accessed on October 10, 2025.

Rinascimento 1933) and Venice (*Mostra del ritratto veneziano nell'Ottocento* 1923, *Mostra del Settecento italiano* 1929). He was a close friend of the Ferrarese industrialist and art collector Vittorio Cini, whom he assisted in assembling and arranging his private collection at Monselice. In 1951, he became the first president of the Cini Foundation.

References:

Stringa and Salvagnini 1995; Stringa and Portinari 2017; Portinari 2018; *Nino Barbantini* 2022

Cesare Brandi (1906–1988)

He studied art history in Florence with Giuseppe Fiocco and specialized in Rome with Pietro Toesca. He first collaborated as *Ispettore straordinario* with the Soprintendenza all'arte medievale e moderna in Siena and, like his friend Giulio Carlo Argan, joined the Fine Arts administration in 1933 as *Ispettore aggiunto* at the Soprintendenza of Bologna. He was later promoted to *Provveditore agli studi* in Udine (1936), and subsequently worked with De Vecchi in Rodi (1937–1938). He led the ICR until 1961, establishing himself as one of the foremost experts and theorists in the field of conservation, both in Italy and internationally. His *Teoria* is still regarded as the foundation of modern conservation practice in Italy.

References:

Catalano 1998; 2007; Andaloro 2006; Sani 2017

Julien Cain (1887–1974)

After studying at the Sorbonne and the École du Louvre, he served as a soldier in the First World War. From 1919 to 1927, he worked at the Ministry of War and Foreign Affairs, and in 1927 he was appointed *directeur du cabinet* to Fernand Bouisson, President of the Chamber of Deputies. In 1930, he became *administrateur général* of the Bibliothèque nationale, where he contributed to its renovation and developed its program of temporary exhibitions. Deported to Buchenwald in 1944, he returned to France after the war and, from 1946, served as director of the Bibliothèques de France et de la Lecture publique.

References:

Nicault 2005

Kenneth Clark (1903–1983)

He graduated in history at Oxford with a thesis on the Gothic revival, published in 1928. From 1926 to 1929, he collaborated with Bernard Berenson to the revision of *Drawings of the Florentine Painters*. In 1929, he was entrusted with the catalogue of Leonardo's drawings at Windsor Castle. At the time of the Italian exhibition, Clark's expertise mainly concentrated on drawings, to which he devoted several reviews. He later worked with Lord Balniel on the monumental *Commemorative Catalogue*. He became keeper of the Ashmolean Museum in 1931, and later director of the National Gallery in London (1934–1945). During the war, he chaired the CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts). In the 1950s, he began a successful career as a popularizer of the arts through his work for the BBC.

References:

Secrest 1984; Cumming 2015; Stourton 2016; Sorensen, Lee, *Clark, Kenneth*, <https://arthistorians.info/clarkk>

William George Constable (1887–1976)

After earning a degree in law, he studied painting at the Slade School of Fine Art before beginning his career in museums. He served as Secretary for the *Exhibition of British Primitives* at the Royal Academy in London (1923) and worked at the National Gallery from 1932 to 1933. In 1932, he became the first director of the Courtauld Institute of Art, later serving as Slade Professor of Fine Art at the University of Cambridge (1935–1937). From 1938, he was curator of paintings at the Museum of Fine Arts in Boston, where he remained until his death.

References:

Clifton-Taylor 2004; Sorensen, Lee, Constable, William George,
<http://www.arthistorians.info/constablew>

François Gilles de la Tourette (1898–1947)

A *conservateur* of the Musée du Louvre, he also worked at the Musée du Petit Palais and later at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. His studies ranged from Italian Renaissance art to modern French painting.

References:

https://data.bnf.fr/fr/15532554/francois_gilles_de_la_tourette/

Tammaro De Marinis (1878–1969)

He was a self-taught bibliophile and scholar of manuscripts and books. After an initial traineeship with the Florentine antiquarian and publisher Leo Samuel Olschki, he opened his own antiquarian bookshop in Florence (1904–1924). Among his clients were the American collector J. Pierpont Morgan and Vittorio Cini. He collaborated with Ugo Ojetti on the protection of bibliographic heritage during the First World War and on the exhibition *Pittura italiana del Sei e Settecento* at Palazzo Pitti (1922), and he organised the *Exposition du livre italien* in Paris in 1926. A partial catalogue of his collection was published in 1925, with a preface by Seymour de Ricci. From 1916 to 1919, he was the editor of the *Rivista delle Nazioni Latine*.

References:

Nardelli 2003; Maschietto 2023

Seymour de Ricci (1881–1942)

He was a scholar, epigrapher, bibliographer, Egyptologist, and collector of great international renown, active in the Parisian *Beaux-Arts* from the late 19th century. After working with Salomon Reinach, he took part in scientific missions to Italy, Egypt, Germany, Russia, and the United States. He applied a philological approach to the study of the history of collections. An eclectic scholar, his interests ranged from Egyptology to medieval manuscripts and 18th-century painting. From 1929, he participated in projects to catalogue medieval manuscripts in collections in the United States and England. In 1913, he produced the *Catalogue raisonné* of the Louvre's collections of Italian and Spanish paintings.

References:

Ramsay, Nigel, *de Ricci, Seymour*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ricci-seymour-de.html>

André Dézarrois (1889–1979)

The son of a painter, he studied art history at the Sorbonne and completed his PhD at the École du Louvre. He served as a soldier and aviator during the First World War and was decorated with the *Légion d'honneur*. After the war, he began working at the Palais du Luxembourg under the supervision of Léonce Bénédite, who entrusted him with overseeing the foreign art schools. He later became the first *conservateur* of the Musée du Jeu de Paume. He served as *Chef de cabinet* to André François-Poncet and as *sous-secrétaire aux Beaux-Arts* in 1928–1929. In 1935, he co-organised, with Antonio Maraini, the exhibition *Art Italien des XIXe et XXe siècles* at the Jeu de Paume and chaired the French committee for the World's Fair in Brussels.

References:

Le Couédic 2009; Rizzi 2022

Carle Dreyfus (1875–1952)

He worked at the Département des Objets d'art of the Louvre, where he became *conservateur* in 1933. His research focused on French 17th-century furniture and applied arts from the 18th to the 19th century. In 1940, he was forced to leave public administration due to the anti-Jewish legislation of the Vichy government. He later served as an advisor for the Commission de Récupération artistique and as *conservateur honoraire* of French museums.

References:

<https://www.monumentsmenfoundation.org/dreyfus-carle>

Joseph Duveen (1869–1939)

He started working at a very young age at his father Joel Duveen's firm, who had founded an antiques trading company with offices in London and New York. In the early 1900s, he redirected the company's focus from applied arts and furniture to the trade of Old Master paintings. Together with Gimpel and Wildenstein, he acquired significant Parisian collections, including those of Rodolphe Kann (1905–1907) and part of Maurice Kann (1909), and the German collection of Oscar Hainauer (1906). Under his leadership, the Duveen Brothers became the leading firm trading Old Masters between Europe and the USA, with branches in London, New York, and Paris. His substantial donations greatly benefited many London museums – the National Gallery, the National Portrait Gallery, the Tate, and the British Museum – enabling them to enrich their collections and expand their buildings. He served as a trustee of the Tate (1926–1939), the National Gallery (1929–1936), and the National Portrait Gallery (1933–1939).

References:

Behrmann 1952; Fowles 1976; Secrest 2004; Geddes Poole 2010

Raymond Escholier (1883–1971)

He entered the Parisian Fine Arts administration in 1900 after completing literary studies. He was appointed *attaché* at the Petit Palais in 1902 and *secrétaire* at the Direction générale des Beaux-Arts in 1903. In 1913, he became *conservateur adjoint* of the Victor Hugo Museum. After serving as a soldier in the Great War, he was appointed curator of the Victor Hugo house-museum. In 1921, he served as *Chef de cabinet* to Prime Minister and Foreign Minister Aristide Briand. From 1933 until the outbreak of the Second World War, he was *conservateur* of the Petit Palais, the museum of the City of Paris.

References:

Truno-Vidal 2004

Roger Fry (1866–1934)

Well-known painter, art historian, and connoisseur, his research spanned Italian and Dutch art, Chinese art, as well as French Impressionism and Post-Impressionism – a term he himself coined. He championed these movements in England from the 1910s onward. He was a member of the Bloomsbury Group and founded the Omega Workshop series to promote experimental design and crafts (1913–1919). He also co-founded and co-edited the *Burlington Magazine* (1909–1919) before being appointed Slade Professor at Cambridge in 1933. A collection of his formalist theories is presented in *Vision and Design* (1920).

References:

Bruneau 2014; Elam 2019; Rose 2019

Carlo Gamba (1870–1963)

Nobleman and art collector, he was trained in connoisseurship according to Morelli's method. He joined Corrado Ricci's team at the Uffizi from 1903 to 1906, working on the inventory of the museum's collections. In 1907, he became *Ispettore onorario* of the Uffizi and contributed to several journals, including *Rassegna d'Arte* and *Il Marzocco*. During the First World War, he oversaw the protection of artworks from the Veneto region and later participated in the post-war Committee for restitutions and reparations. From 1916, he presided over the newly established Fondazione Horne, following the death of his friend, the art collector Herbert Horne. He also collaborated on Old Master exhibitions in Florence (1911–1939) and was a member of the Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti. He donated his collections to the Uffizi and the Biblioteca Marucelliana.

References:

Todros 1989; Masini 2015

Odoardo Hillyer Giglioli (1873–1957)

Son of the zoologist Henry H. Giglioli, he began his career at the Uffizi under the direction of Corrado Ricci (1903–1906). From 1907, he worked as *Ispettore* at Palazzo Pitti and in 1918 became director of the Gabinetto delle Stampe e dei Disegni at the Uffizi. He organized an exhibition of 17th- and 18th-century drawings for the Florentine exhibition of 1922. His studies and publications focus on Tuscan art of the early modern period.

References:

Gamba 1957

Walter Heil (1890–1973)

German-born art historian and museum curator who emigrated to the US in 1926 to work as curator of European painting at the Detroit Institute of Art under the directorship of his compatriot Wilhelm Reinhold Valentiner. In 1933, he was appointed director of the California Palace of the Legion of Honor and the M. H. de Young Memorial Museum in San Francisco. He continued to direct the latter from 1939 to 1961. He directed the European art division at the *Masterworks of five centuries* exhibition at the Golden Gate International Exposition in San Francisco and played a key role in organizing exhibitions of European masterpieces in the US and Latin America after 1939.

References:

Document 1992; Anonymous, *Heil, Walter*, Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/heilw/>

Paul Jamot (1863–1939)

He studied at the École Normale in Paris and took part in excavation campaigns in Greece before joining the Département des Antiquités orientales et de la céramique antique at the Louvre, first as *attaché libre* (1890), then as *conservateur adjoint* (1902). After contributing to the protection of the Louvre's collections during the war, he transferred to the Département des Peintures, de la Chalcographie et des Dessins (1919–1936), where he became *conservateur* in 1926. Together with Jean Guiffrey, he oversaw the reorganization of the Louvre's collections after the war and during Henri Verne's reform programme in the 1930s. His research and curatorial work for the exhibition *Les peintres de la réalité en France au XVIIIe siècle*, held at the Orangerie in 1934, played a key role in the rediscovery of 17th-century French painting. He also explored the connections between Italian and French 'primitive' painting, as well as between French modern and contemporary art. His Catholic faith brought him close to Maurice Denis and led him to sympathize with the Action française, from which he distanced himself after the war.

References:

Maingon, Claire, *Jamot, Paul*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jamot-paul.html>

Paul (Pavle) Karadordević (1893–1976)

Cousin of King Alexander of Yugoslavia, he studied Classics and Art at the University of Oxford and cultivated a deep passion for the arts and culture. His collecting activity was supported by prominent figures in the international art world, including Bernard Berenson, Joseph Duveen, and Kenneth Clark. In 1927, he founded the first Museum of Modern Art in Yugoslavia, which was later merged with the National Museum to form the new Prince Paul Museum (1935), today the National Museum of Serbia. Following the assassination of King Alexander in October 1934, Prince Paul became Regent and ruled until the king's son came of age. In 1941, after signing the Tripartite Pact with Germany and Italy, he was overthrown in a military coup and fled Belgrade. He spent the subsequent years in exile in Kenya, South Africa, and later in Geneva and Paris. In 1955, he inherited the Villa Demidoff in Pratolino (near Florence) from his aunt but was forced to sell it in 1969.

References:

Subotić 2011; Crvenković 2014; Todorović 2014; 2021

Milan Kašanin (1895–1981)

He studied art history in Paris and dedicated his research to art criticism, spanning from antiquity to modern art. He earned a PhD from the University of Belgrade with a dissertation on Serbian medieval art, and began his career as a curator before becoming director of the Museum of Modern Art founded by Prince Paul in 1927. In 1935, he was appointed director of the newly established Prince Paul Museum, where he worked to expand the collection and reorganize its display according to contemporary European museological standards. He was also responsible for the Yugoslav pavilion at the Venice Biennale, beginning in 1938. He continued working at the museum after the war despite being removed from his position as director in the postwar period.

References:

Stanišić 2011

Alfred Appleby Longden, Major (1875–1954)

After graduating as a painter from the Royal College of Art, he worked as an exhibition assistant and as an employee of the Exhibition Branch of the British Board of Trade (later the Exhibitions Division of the Department of Overseas Trade), curating the British art sections in numerous international exhibitions from 1904 onward. He served as secretary general of the Dutch exhibition in 1929 and, in 1934, became the first director of the Fine Arts Department of the British Council (1934–1947). From 1936, he also held the role of commissioner for the British Pavilion at the Venice Biennale.

References:

Tate Archive, Records of the British Council Visual Arts Department, Ref. GB 70 TGA 200317; Longden 1929; Bowness 1995; De Sabbata 2006; Thompson 2013; Pollen 2024

Roberto Longhi (1890–1970)

After graduating in art history at the University of Turin under Pietro Toesca in 1911, he continued his studies in Rome with Adolfo Venturi. He taught at the Liceo Tasso in 1913–1914, where one of his students was the future minister Giuseppe Bottai. Between 1920 and 1922, he travelled across Europe visiting major museum collections alongside art dealer and collector Alessandro Contini, for whom he worked as an advisor. In 1934, he was appointed professor of art history at the University of Bologna. From 1937 to 1939, he worked at the Ministry of National Education in Rome, contributing to the Italian exhibitions in the US and to the Old Master exhibition for the planned E42 World's Fair. After the war, he held a professorship in Florence. Longhi was one of the most influential art historians of the 20th century, a refined connoisseur and a gifted writer. His scholarly work ranged from 13th-century to contemporary painting. His numerous students – including Mina Gregori, Giovanni Previtali, and Ferdinando Bologna – continued to develop and disseminate his methods and intellectual legacy.

References:

Previtali 1982; Facchinetti 2005; Ambrosini Massari, Bacchi, Benati and Galli 2017; Mascolo and Torchiani 2020

Antonio Maraini (1886–1963)

Although he studied law, he attended the art history courses of Adolfo Venturi and Pietro Toesca at La Sapienza. He studied at the Accademia di Belle Arti and began his career as a sculptor in the 1910s. He wrote for the newspaper *La Tribuna*, and served as an air force officer during the First World War. He participated in the first *Novecento Italiano* exhibition in 1926 and moved to Florence during the 1920s. From 1927 to 1944, he served as *segretario generale* of the Venice Biennale. He was also *segretario* of the Sindacato regionale degli artisti toscani (1927–1932), and from 1932, *commissario* of the Sindacato nazionale Fascista Belle Arti. From 1934 he was a member of Parliament, and from 1939, a National Councillor. His political career ended with the fall of the Fascist regime.

References:

Tomasella 2001; De Sabbata 2006; Grasso 2007

Ettore Modigliani (1873–1947)

After studying law, he specialised in art history under Adolfo Venturi in Rome. In 1902, he was appointed *Vice-Ispettore* at the Galleria Borghese, and in 1908 became Director of the Pinacoteca di Brera. From 1909, he also held the position of *Soprintendente alle gallerie e musei medioevali e moderni* of Lombardy. In 1935, following longstanding tensions with the new Minister, Cesare Maria De Vecchi, he was transferred to L'Aquila. From 1938, he became a victim of the Fascist racial laws. Despite the persecution, he managed to protect his family and, after the war, returned to Brera as director before his death.

References:

Pacia 2007; Modigliani 2019; Pellegrini 2021; Dal Prà 2022

Antonio Morassi (1893–1977)

He studied art history with Max Dvořák and Julius von Schlosser in Vienna, and later with Adolfo Venturi in Rome. He served as *Ispettore* at the Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna in Trieste (1920–1925), Trento (1925–1928), and Milan. In 1939, he was appointed *Soprintendente* in Genoa, a position he held until 1949, when he left public service to work in the private art sector. For the 1930 Italian exhibition in London, he contributed the catalogue entries for the Italian paintings, curated by William George Constable and Kenneth Clark. In 1939, he accompanied, along with Giulio Carlo Argan and Eugenio Ventura, the Italian masterpieces selected for exhibition in San Francisco.

References:

Cataldi Gallo 2007; Ferrari Benedetti 2012

Ugo Ojetti (1871–1946)

He was an Italian journalist, writer, and art critic. Although he was not formally trained as an art historian, he gained popularity as an art critic thanks to his brilliant writing style. A regular contributor to many prominent national newspapers, including *Corriere della Sera*, he played a significant role as a public official in the protection of cultural heritage and propaganda during the First World War through numerous publications, reports, and photographic campaigns. Having adhered to Fascism, he was appointed *Reale Accademico d'Italia* in 1930 and served multiple terms as a member of the Consiglio

Superiore delle Antichità e Belle Arti starting in 1912. He represented Italy at the OIM, worked with the CICI, and participated in the Madrid Conference of 1934 as a member of the Italian delegation.

References:

De Lorenzi 2004; Nezzo 2001; 2003; 2016

Giovanni Poggi (1880–1961)

After earning a degree in literature, he joined the Fine Arts administration in Florence in 1904, collaborating with Corrado Ricci. In 1907, he was appointed director of the Bargello. In 1912, he became Director of the Uffizi Gallery, and from 1925 until 1949, he served as *Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna* of Tuscany. He collaborated with Ojetti on the Old Master exhibitions organized in Florence from 1911 onward.

References:

Lombardi 2007; Leonardi 2022

Arthur Ewart [Hugh] Popham (1889–1970)

At the time of the 1930 Italian exhibition, he served as Campbell Dodgson's assistant at the British Museum. He was promoted to deputy keeper in 1933 and held the position until his retirement in 1954. He was responsible for the catalogue of the drawing section at the 1930 Italian exhibition, as well as for the subsequent deluxe edition.

References:

Byam Shaw 2010; Sorensen, Lee, Popham, Hugh, <https://arthistorians.info/pophama>

Ugo Procacci (1905–1991)

After earning a degree in art history under Giuseppe Fiocco at the University of Florence, he joined the Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna in Florence as *Ispettore straordinario* in 1933 and later served as *Soprintendente* from 1958 to 1970. Between 1932 and 1934, he founded the Gabinetto dei Restauri at the Uffizi, which he directed until 1958, shaping its operations according to modern science-based conservation principles. He was involved in clandestine anti-Fascist activities since the 1920s.

References:

Ciatti and Frosinini 2006; Damianelli 2007

Gabriel Rouchès (1879–1958)

An art historian, he held positions at the Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, and subsequently at the Département des Peintures and the Cabinet des Dessins of the Musée du Louvre.

References:

https://data.bnf.fr/fr/12729039/gabriel_rouches/

Piero Sanpaolesi (1904–1980)

He studied engineering at the University of Pisa and later specialized in architectural restoration. In 1932, he joined the Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna in Florence as a *salariato temporaneo*, working as a painting restorer at the Gabinetto dei Restauri – directed by Ugo Procacci from 1934 – alongside Augusto Vermehren and Teodosio Sokolow. After earning a degree in architecture, he was appointed *architetto aggiunto* at the Ufficio Tecnico of the Soprintendenza ai Monumenti in 1938. He later became professor of architectural restoration at the University of Florence.

References:

Caciagli 2011a; Caccia Gherardini 2019

Charles Sterling (1901–1991)

Originally from Poland, he moved to Paris to study art history at the Sorbonne under Henri Focillon and Gaston Brière (1925–1928). In 1929, he joined the Département des Peintures at the Louvre as an *attaché non rétribué*, working across the Cabinet des Dessins, the Laboratoire d'étude et de restauration, and the newly founded Association générale des Amis des Musées de France. He collaborated on exhibitions of French Old Masters and modern art held at the Orangerie from 1929, as part of Henri Verne's reform program. Through his work on exhibition catalogues, he developed a keen interest in French medieval and 17th-century painting. In 1940, he fled France and joined the Metropolitan Museum of Art in New York. After the war, he returned to the Louvre as *conservateur*. From 1961 to 1972, he taught art history at New York University.

References:

Laclotte 1991; Tchernia-Blanchard 2018

Nello Tarchiani (1878–1941)

After earning a degree in literature, he entered the Fine Arts administration in 1909 as *Ispettore di ruolo*. After serving in the First World War, he was appointed *Ispettore* of the Museo di San Marco and the Galleria dell'Accademia in Florence in 1919, and oversaw the return to Lombardy of artworks that had been transferred to Tuscany during the war for safekeeping. In 1925, he became *Ispettore principale per l'Arte medievale e moderna* at the Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna, and the following year was appointed director of the Reali Gallerie e Musei and the Galleria d'Arte Moderna of Florence. In 1934, he represented the Municipality of Florence at the 1934 Madrid Conference. He later served as *Soprintendente alle opere di antichità e d'arte* in Puglia (1937) and as *Soprintendente ai monumenti e alle gallerie* in Pisa from 1939. He was a long-time collaborator in the Old Master exhibitions held in Florence between 1911 and 1939.

References:

Caciagli 2011b; Leonardi 2022

Paul Vitry (1872–1941)

He studied at the Sorbonne and the École du Louvre, and began his career in the Fine Arts administration in 1897 as *attaché* at the Département des Sculptures of the Louvre. He was promoted to *conservateur adjoint* in 1905 and to *conservateur* in 1920. He participated in post-war negotiations concerning

reparations and the restitution of artworks. From 1920 to 1939, he taught sculpture at the École du Louvre. A student of Louis Courajod, he focused his research on the rediscovery of French sculpture and decorative arts from the late Middle Ages to the 18th century.

References:

Lafabrie, M., Vitry, Paul, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitry-paul.html>

Robert Clermont Witt (1872–1952)

He graduated in history at Oxford and served in the British Army before beginning his career as a solicitor in London. Deeply interested in the arts, he went on to serve as a trustee of the National Gallery (1916–1931, 1933–1940) and the Tate Gallery (1916–1931). Together with his wife, Mary Helen Marten, he began collecting photographs in the 1890s. Their collection soon developed into an internationally renowned resource for art historical research. At the time of Witt's death, the collection comprised around 750,000 photographs, which he bequeathed—along with his personal collection – to the Courtauld Institute in London. The Witt Photo Library went on to inspire the creation of the Frick Art Reference Library in New York, and – through Berenson's pupil Yukio Yashiro – the Institute of Art Research in Tokyo. He also served as secretary, vice-chairman (until 1920), and chairman (1921–1945) of the National Art Collections Fund (NACF).

References:

Martin 2004; Sorensen, Lee, Witt, Robert, <http://www.arthistorians.info/witttr>; Geddes Poole 2010; Cartolari 2026

Fernanda Wittgens (1903–1957)

She studied under Paolo D'Ancona at the *Accademia Scientifica* in Milan and contributed to the magazine *L'Ambrosiano*. In 1928, she joined the Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna of Lombardy in Milan as a *salariata temporanea*, where she spent her entire career. She became *Ispettrice* in 1933 and developed a close relationship with Ettore Modigliani, whom she supported during the period of racial persecution. Between 1944 and 1945, she was arrested for her clandestine assistance to Jewish families. Following Modigliani's death in 1947, she was appointed director of the Pinacoteca di Brera. She had previously assisted Modigliani in organizing the 1930 London exhibition and played a key role in curating the 19th-century room.

References:

Arrigoni 2007; Ginex 2018

Documents

Doc. 1

O[rio] V[ergani], “Quando i capolavori viaggiano. Come fu scelto il più grande Museo del mondo,” *Corriere della Sera*, December 3, 1929, 3

Salpa da Genova il piroscafo *Leonardo da Vinci* recando nelle stive oscure il favoloso carico delle trecentocinquanta fra le opere maggiori dell’arte italiana destinate alla grande esposizione di Londra. La partenza del “piroscafo delle Madonne italiane”, come è stata chiamata da qualcuno la nave che porterà le immagini prodigiose di quel Paradiso di Santi, di Vergini e di Fanciulli dal quale i pittori nostri in sette secoli hanno tratto le loro maggiori ispirazioni, è forse a quest’ora già avvenuta. Comunque, il lavoro più grave e delicato è finito, a Brera, le cui sale e i cui portici hanno visto per un mese raccogliersi, adunato da cento città, questo tesoro incomparabile, che i secoli hanno custodito e reso sempre più prezioso. Le casse sono chiuse entro i grandi furgoni segnati dalla fascia tricolore; le schede del catalogo, le pratiche per le assicurazioni, gli ultimi restauri, le fotografie, le verifiche degli imballaggi, tutto è finito.

Parla il depositario dei tesori

Ettore Modigliani, commissario italiano per la grande mostra, può considerare con orgoglio di organizzatore e commozione di artista la grande mole del grandissimo lavoro compiuto. Si può, in un momento di requie, tra un viaggio a Londra e una verifica ai furgoni – egli ha voluto personalmente occuparsi anche delle più piccole cose – salire a trovarlo, e chiedergli di spiegarci personalmente i mille e uno misteri dell’organizzazione, della scelta e della preparazione, qualcuno almeno tra i segreti della vigilia, che saranno svelati per intero solamente il primo gennaio alla inaugurazione dell’Esposizione.

– “La migliore spiegazione – egli ci risponde – si avrà a Londra. Ma, se non altro per chiarire alcuni equivoci che circolano nel pubblico, per quanto la stampa si sia già largamente occupata dell’argomento, è bene dire come è sorta l’idea di questa Esposizione.

“Gli equivoci non sono pochi e non lievi. Mi sono inteso domandare da più parti, infatti, se all’arte italiana sarà veramente fatto largo posto alla Mostra, se il nostro ‘Padiglione’ sarà abbastanza ampio, quante nazioni vi parteciperanno, eccetera. Tutto ciò dimostra che questa Mostra di Londra sia una di quelle in cui l’arte non è che un numero fra i tanti, oppure che si tratti di una esposizione internazionale. No: la Mostra è di sola arte italiana: di sola arte italiana antica dal duecento all’ottocento, fino all’ottocento incluso perché i grandi artisti del secolo scorso sono oramai ‘storia’.

Il “sì” di Mussolini

“Una mostra di questo genere e di questa importanza – si tratta, senza dubbio, della più bella e della più storicamente importante che sia mai stata fatta al mondo e che difficilmente potrà ripetersi ed essere superata – non poteva, naturalmente, essere improvvisata. L’idea maturava da qualche anno. Non bisogna dimenticare che l’Inghilterra, dove l’arte non è soltanto fredda materia di studio o fonte di godimento per un limitato numero di esteti, bensì sostanza prima della cultura e fonte precipua della educazione nazionale, è la culla delle ‘Loan Exhibitions’, che servono a far conoscere oltre i mari l’arte inglese e ad agevolare la conoscenza di quella del Continente. Sono famose in Inghilterra le piccole e raffinate Mostre del ‘Burlington fine arts club’; sono restati memorabili le Mostre speciali di Rubens, di Van Dyck, di Rembrandt, che hanno fatto conoscere centinaia di capolavori di tali maestri, e recentemente i due clamorosi successi che sono stati ottenuti nel 1928 e nel 1929 dalle Mostre dell’arte fiamminga e di quella olandese che hanno visto sfilare nella Royal Academy centinaia di migliaia di

visitatori. Si esitava a formulare un invito all'Italia, finché formatosi un Comitato di altissime personalità britanniche, sotto l'alto patronato di Re Giorgio V e della Regina Maria, si trovarono gli ambasciatori, che meglio potevano patrocinare questo progetto presso il Capo del nostro Governo, in Sir Austen e in Lady Chamberlain, ambedue conoscitori e amici del nostro paese, e personali amici di Benito Mussolini."

– *L'invito fu subito accettato?*

– "Non subito, perché l'impresa apparve fino dal primo momento di difficilissima attuazione e non si poteva dir di sì a cuor leggero. Ma il Duce, con quella immediata intuizione e quella acuta sensibilità che sono fra le sue doti più alte, intuì subito di quale memorabile manifestazione del genio italiano sarebbe stata ospite la capitale britannica con una Esposizione in cui, riunite da tutte le parti del mondo, anzi dai due mondi, apparissero le opere più cospicue e più significative dell'arte nostra, e dette così un'adesione di massima. La cosa fu poi studiata in ogni suo particolare e verso la fine dell'inverno scorso il nostro Governo assunse il formale impegno di una larga e diretta partecipazione alla Mostra.["]

Abbiamo osservato che non doveva essere semplice neppure, fra tanta folla di capolavori, stabilire un preciso criterio di scelta. In casi simili l'unità del comando, anche se portava con sé il cumulo delle responsabilità, doveva apparire indispensabile. È noto che, per procedere alla scelta, fu dapprima nominato, a somiglianza di quello inglese, un largo Comitato di personalità italiane e che, essendo il compito dell'Italia principalmente esecutivo, quel Comitato doveva fatalmente restare un Comitato d'onore perché con un vasto collegio direttivo sarebbe stato difficile attuare una impresa che richiedeva sopra tutto un rapido ed unico accentramento di comandi. Questo comando è stato affidato ad Ettore Modigliani, e nessuno più di lui poteva dunque dirci quali siano stati i criteri direttivi della scelta.

La laboriosissima selezione

– "La necessità del comando unico – ci ha risposto Ettore Modigliani, - fu tanto più sentita quando, giunti al maggio e decisa la Mostra per l'inverno di quest'anno, si constatò che restavano oramai non più di sei mesi per una preparazione così complessa, tanto complessa che se io non avessi avuto l'aiuto, in ogni fase pronto e deciso, della Direzione delle Belle Arti e del Ministro degli Esteri, nonché la collaborazione impareggiabile dei due ispettori di Brera, il dottor Antonio Morassi e la dottoressa Fernanda Wittgens, e l'adesione cordiale di tutti i miei colleghi delle Gallerie pubbliche, non avrei mai potuto portarla a compimento.

In quanto alla scelta, questa non è stata fatta solamente da me, - continua il direttore di Brera, - poiché le richieste sono partite da Londra. Il Comitato generale inglese è diviso in varie sezioni: finanziaria, di ordinamento, di pubblicità. La sezione di scelta, il 'Selecting Committee' è quello che ha sostanzialmente predisposto ciò che si potrebbe chiamare l'arruolamento di questo esercito di opere d'arte. Nella sala della Biblioteca di Sir Robert Witt, presidente della sezione e presidente del fondo per l'incremento delle collezioni britanniche, e mecenate che ha raccolto per uso degli studiosi quella che è forse la più completa raccolta fotografica di opere d'arte esistente nel mondo, noi abbiamo tenuto decine e decine di sedute nelle quali ogni quadro è stato discusso e vagliato col sussidio immediato, quando lo si riteneva necessario, dell'esame delle fotografie (esame sufficientissimo per 'gente del mestiere'), applicando criteri del più stretto rigore, in dibattiti talvolta non dei più pacifici e che si concludevano non di rado con regolari e formali votazioni, quando non finivano con la decisione di andare a constatare 'de visu' il valore di un quadro. Ed ecco, per questo, infiniti sopraluoghi, di speciali delegazioni, in Scozia, in Irlanda, in Italia, in Belgio, in Olanda, a Berlino, a Budapest, ecc. Questo può dare un'idea della serietà con cui è stata apparecchiata la Mostra."

– *Questa era la scelta definitiva?*

– "No. Il lavoro di selezione non finiva così presto per quanto riguarda le opere di proprietà italiane. Un secondo particolare esame l'ho compiuto io, perché prima del sì finale ho voluto rendermi conto dello

stato di conservazione di quasi ogni quadro. L'approvazione definitiva doveva essere infine data dal Ministero della Educazione Nazionale, senza dire che in qualche caso alcuni preziosi consigli sono venuti da qualche collega, per esempio, delle Gallerie di Venezia e di Firenze.”

Il significato della Mostra

– *Il valore dei nostri invii è essenzialmente storico o artistico? Sono stati rimossi dalle pinacoteche anche gli autentici capolavori o ci si è limitati a inviare qualche esemplare a titolo, si potrebbe dire, di ‘biglietto da visita’?*

– “Si può, senza esitare, dire che l'Italia partecipa coi suoi capolavori; quando era riconosciuto che le opere erano in perfetto stato di conservazione e in grado dunque di viaggiare senza pericolo, non ci siamo spaventati neanche dell'invio di capolavori. Poiché il Governo aveva deciso la Mostra e ne raccomandava l'esecuzione perfetta, a noi restava un compito solo: quello di farla splendida. Questo è stato il parere mio e dei più autorevoli studiosi e critici italiani. In Inghilterra, dove sono collezioni famose, noi non potevamo portare una raccolta di croste o di opere di terz'ordine. Noi ci siamo detti: l'arte è grande, grandissima in più Paesi d'Europa; ma quando passa l'arte italiana, tutti devono togliersi il cappello. E abbiamo preparato una Mostra in cui, dinanzi al fiore delle raccolte pubbliche e private italiane e inglesi, la cultura artistica del mondo, e anche gli specialisti, e anche i competentissimi che hanno la maggiore familiarità con le opere dell'arte, constateranno che l'Esposizione non è stata fatta invano. Quanto al grande pubblico britannico, e non britannico soltanto, non è difficile immaginare la sua curiosità e la sua gioia nel *vedere* finalmente con i propri occhi immagini d'arte anche note, e magari arcinote, ma soltanto nelle fotografie. E noi contiamo di avere, per questo, un'affluenza di pubblico enorme, tale da costituire di per sé una manifestazione in onore del genio italiano, oltre quell'altra, pure di omaggio al nostro Paese, che è stata fatta col prestito di capolavori da ogni parte del mondo.

Se la Mostra è così eccezionale, anche le precauzioni per la sicurezza di questi tesori, sia in viaggio che durante il tempo della Mostra, sono state eccezionali. Tutto quanto era umanamente possibile prevedere noi riteniamo di aver previsto e, in conseguenza, di avere a tutto provveduto. Per conto mio, so che la mia responsabilità è schiacciante, ma ho la piena coscienza di aver fatto il possibile per non restarne schiacciato e meritare la fiducia che il Governo ha avuto in me. Tutte le opere torneranno in tutte, cariche soltanto di una nuova gloria.”

La “toilette” dei quadri

Anche in merito ai restauri che sono stati compiuti a qualche quadro nei laboratori di Brera, il comm. Modigliani ci ha dato qualche particolare prezioso.

– [“]Nella grandissima maggioranza – egli ci ha risposto – i quadri destinati alla Esposizione di Londra erano non solo in perfetto stato di conservazione, ma anche in condizioni di poter essere presentati con ogni decoro, salvo alcuni che, per vicende diverse, non avevano potuto avere cure in questi ultimi anni: e per queste parve opportuno, – d'accordo col Governo, se le opere erano governative, e d'accordo con i proprietari, se erano private, – di metterle in ordine prima della partenza. Una di queste era, per esempio, la prodigiosa pala di Tiziano tratta dal Museo di Ancona, un capolavoro dipinto due anni dopo l'Assunta, nel quale non soltanto lo smagliante colore era seppellito da vecchie vernici, ma era coperta da innumerevoli pustole di vecchi restauri a olio che formavano sul fuoco del colore una rete di lordure. Quasi nelle stesse condizioni era, nella Galleria di Modena, il miracoloso ‘San Giacomo’ di Cosmè Tura, il cui originalissimo e stupendo paesaggio marino, illuminato dal sole cadente, era addirittura invisibile e sepolto sotto una cortina così densa che lo ottenebrava per intero. E così il ‘Padreterno’ del Perugino della Galleria di Perugia; e così uno dei più squisiti dipinti di proprietà privata italiana, la ‘Derelitta’ di Botticelli, tutta deturpata dalle chiazze di un restauro a olio che offendevano il cristallo del colore e turbavano finanche il sentimento della stupenda scena. E così la tavola col ‘San Crisogono’, di Giambono, nella chiesa di San Trovaso a Venezia, che un restauro settecentesco aveva camuffato in modo ridicolo, coprendo la ferrea armatura trecentesca con un goffo pannello di stoffa verdastra. Se

la Mostra di Londra non avesse fatto altro, ha almeno prodotto il risanamento completo di dipinti che, per opera degli abili e coscienziosi restauratori di Brera, sono rinati all'ammirazione degli studiosi.["]

L'ultima domanda doveva, naturalmente, essere d'ordine pratico, perché, se è noto che la spesa sostenuta dal Comitato Britannico sarà altissima, si pensa anche da molte parti che l'affluenza del pubblico dovrebbe essere tale non soltanto da coprire le spese, ma forse anche da riservare la sorpresa di qualche utile. In questo caso, a chi andranno gli utili?

– “Certo, si può prevedere un attivo non indifferente, perché anche l'Esposizione olandese, per esempio, ha dato un utile netto di circa 12 mila lire sterline [*sic*]; ma questa nostra è notevolmente più costosa.”

“Si è pensato pure all'eventualità di utili anche per l'esposizione italiana, ma che cosa se ne farà si dirà ad Esposizione finita. Per ora non dividiamoci la pelle dell'orso senza avergli fatto la festa.”

Doc. 2

MPB, pos. 4/383, *Mostra di Londra*, b. C, [Ritiri I]

[E. Modigliani, [Typewritten broadcast transmission with handwritten notes], Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, EIAR], d. u. [but March 1930]

Sul punto di prendere la parola per dirvi io stesso qualche cosa della Recente Esposizione di Arte Italiana a Londra, debbo confessarvi, gentili ascoltatori della Radio, di essere stato assai restio ad accogliere l'invito dell'Eiar, sembrandomi che di tale avvenimento si fosse ormai molto e fin troppo parlato. Poi ho riflettuto ai [sic] numerosi "perché" rivoltimi, in questi pochi giorni dal mio ritorno, da tante persone che, pur avendo letto probabilmente quanto si è scritto, non avevano ancora idee limpide, e mi sono risolto ad accettare, persuaso che vi fosse ancora qualche punto da chiarire per il gran pubblico.

Prima domanda: Perché si è fatta l'Esposizione di Londra se gli inglesi posseggono già tanto capolavori di arte italiana? È facile rispondere solo che si ponga a mente questo semplice fatto: che per gli inglesi l'arte non è materia morta, non è campo di fredde esercitazioni di studiosi o di dilettazioni estetiche di pochi iniziati, ma materia viva, vivissima, che si desidera portare quanto più è possibile a contatto delle masse. A riprova di ciò potrebbe essere sufficiente citare tre fatti: le esposizioni periodiche del "Burlington Fine Arts Club" che mettono sovente alla portata del pubblico londinese tesori dell'arte di tutti i tempi e di tutti i luoghi; secondo, un ufficio apposito esistente a Londra e dipendente dal Dipartimento del commercio di oltremare, appunto per la organizzazione di Mostra d'arte antica all'estero, a cura del quale ufficio ogni anno si tengono esposizioni nelle isole britanniche e nello stesso continente; terzo, la proposta allo studio di questi ultimi mesi, della creazione di un autotreno che porti in giro per il Regno Unito esemplari cospicui delle arti decorative antiche a beneficio degli artisti, degli artigiani, delle scuole, degli Istituti industriali. La serie interrotta di esposizioni di arte del continente, alcune delle quali sono restate memorabili, ha culminato due anni fa con la Mostra fiamminga, e l'anno scorso quella olandese, nelle quali si ammirarono, trasportati dalle più diverse e lontane raccolte pubbliche, i più cospicui capolavori di pittura delle Fiandre e dell'Olanda. Dopo ciò era naturale che uno di quei Comitati di altissime personalità inglesi che in queste occasioni spontaneamente si formano, pensasse all'Italia; e il primo pensiero risale a non meno di due o tre anni fa. Lady Chamberlain, designata presidente del Comitato, in più occasioni in cui si incontrò col Capo del nostro Governo, a Livorno, a Roma, a Firenze, rivolse la domanda e vi insisté; S.E. Mussolini ponderò tutti gli elementi della complessa questione, e nell'aprile dell'anno scorso finì per dare la sua adesione di massima, riservandosi di risolvere definitivamente.

S'era appunto alla primavera del '29, allorché io fui chiamato a dare esecuzione pratica al progetto, e non nascondo che, richiesto del mio parere, questo fu che, ancora in tempo ad accettare definitivamente o a ritirarci, noi dovessimo, in caso di accettazione, fare non già una bella Mostra, ma una stupenda Mostra. Portare a Londra, dove esistono raccolte come quelle della National Gallery, della Wallace Collection, del Victoria and Albert Museum, una collezione di croste o almeno di quadri di second'ordine, sarebbe stata cosa risibile. E poiché appunto l'intento della Esposizione era quello di mostrare al pubblico britannico qualche cosa ancora di più alto di quanto poteva essere ammirato nelle raccolte londinesi, fargli vedere – dico vedere al vero – alcune di quelle opere che rappresentano pietre miliari nel cammino dell'arte, il mio avviso fu che, dinanzi ad un'accolta di capolavori italiani adunati da ogni parte del mondo potesse avere veramente una visione abbagliante e totalitaria di quella che è stata l'arte nostra. Noi pensammo (e dico noi, perché i miei colleghi delle maggiori Gallerie italiane e qualche autorevole rappresentante della critica furono, poi, con me in questo stesso modo di vedere) noi pensammo dico: sì, arte fiamminga, arte olandese, arte francese, arte spagnola, tutta grande arte, grandissima arte da entusiasmare anche moltitudini, ma quando passa l'arte italiana, da Duccio a Tiepolo, tutti han da tirar giù il cappello e l'ammirazione deve cedere il passo all'adorazione. Il Governo,

conscio dei nostri intendimenti, aderì; chi doveva prendersela, s'è assunta una spaventosa responsabilità, ma a Londra, come sapete, davanti all'arte italiana, il cappello l'han tirato giù, e tutti hanno adorato.

Così l'Esposizione, la grande Esposizione fu decisa; il Comitato Britannico, di fronte alle fino insperate prime adesioni dell'Italia, si sentì maggiormente infervorato ad osare e a chieder alle altre Gallerie pubbliche e private del mondo opere di eguale importanza; poi con un lavoro febbrile del Comitato di scelta tutto il piano dell'Esposizione fu in quattro mesi apparecchiato, le adesioni ottenute, le opere imballate e inviate. E qui cade la seconda domanda che non so quante volte mi sono inteso rivolgere: perché le abbiamo portate per mare? Le ragioni sono tante che val la pena di elencarle: 1° il movimento di un piroscafo, qualunque sia lo stato del mare, è sempre più dolce e di carattere più continuo che non quello, a ritmo interrotto, formato da un seguito di scosse, delle ferrovie, il quale è rischioso se il treno corre molto, e più rischioso ancora se corre poco. 2° il pericolo di incidenti ferroviari. 3° l'eventualità di atti di sabotaggio in paesi in cui allignano elementi antiitaliani e antifascisti. 4° L'eventualità che un gusto o un improvviso sciopero, anche di poche ore, potesse tenere fermo un treno di simili tesori in aperta campagna senza vigilanza o con quella di sole autorità straniere. 5° L'impossibilità di fare entrare in furgoni, che potessero passare nelle sagome delle ferrovie inglesi, alcuni dipinti di più grandi dimensioni senza ricorrere al provvedimento di arrotolare le tele. 6° Il passaggio della Manica per il quale noi ci saremmo trovati dinanzi a questa alternativa: o noleggiare un piroscafo italiano, e in tal caso tanto valeva che tale piroscafo caricasse le opere a Genova, o noleggiarne uno francese o belga o olandese o inglese, e in tal caso far giungere a Londra i più alti segni del nostro genio, che sono l'amore e l'orgoglio della nostra Nazione, sotto bandiera straniera.

L'incertezza era ancora grande in questo campo, allorché alla metà di novembre, a trocare [*sic*] ogni indugio che stava per compromettere ogni cosa, fattesi presente da chi vi parla tutte queste ragioni al Capo del Governo, Benito Mussolini, con un colpo d'ascia della sua volontà tagliava il nodo, e il giorno seguente la "Leonardo da Vinci," della Transatlantica Italiana, era noleggiata per far giungere a Londra con bandiera italiana, su sicuro territorio italiano, affidati a braccia e a cuori italiani, i tesori del nostro passato. E il "Teseo" della R. Marina da guerra con i suoi potentissimi mezzi di salvataggio era dal Ministro della Marina destinata [*sic*] alla scorta.

Qui ecco spuntare un'altra domanda: che c'è di vero nelle notizie catastrofiche del viaggio di andata? C'è di vero soltanto questo: che nella seconda parte il viaggio fu un po' burrascoso, ecco tutto. Se fino a Gibilterra il mare era stato calmo e il cielo quasi sereno, poco dopo nell'Atlantico le cose cominciarono a cambiare, e lungo le coste del portogallo [*sic*] il mare cominciò a farsi un po' grosso. Ma i bollettini radio delle stazioni portoghesi erano confortanti; il barometro costantemente, uniformemente alto, cosicché all'altezza di Vigo, in vista di ciò, decidemmo col Comando di continuare rinunciando a qualsiasi sosta. Né pensammo poi che convenisse tornare più indietro (perché sarebbe stato forse più pericoloso) allorché, dopo Finisterre, entrati nella zona atlantica, che era stata nei giorni precedenti battuta da un violentissimo ciclone, precipitato improvvisamente ad angolo retto il barometro, il mare si fece minaccioso. Ma la verità è che noi non ci trovammo mai avvolti dall'uragano; navigammo, se posso dire così nella scia che esso aveva lasciato, e non sentimmo mai, per un attimo solo, neanche sfiorati dal pericolo né il carico prezioso né le nostre vite, pur ricevendo da piccoli bastimenti, sorpresi nella tempesta nella zona ancora battuta dal ciclone, continue segnalazioni di soccorso che il Comando della "Leonardo", data l'eccezionalità del carico, doveva necessariamente e tristemente lasciar cadere. Certo per chi aveva consigliato, direi quasi preteso, per il trasporto, la via del mare, la situazione non fu per quelle 45 o 48 ore delle più liete.

Tuttavia chiunque in quelle ore gravi di preoccupazione fosse sceso nelle stive e avesse visto, pur in quel fantastico beccheggio, i furgoni contenti le opere d'arte avvinghiati in modo da formare quasi un tutto solo con le paratie del piroscafo, e avesse riflettuto che dentro quei furgoni erano sofficemente imballate casse e dentro quelle casse erano ancora altre casse e controcasse entro cui con i mezzi più morbidi erano adagate le preziosissime cose; chiunque, avrebbe, dico, anche in quei momenti, constatato che nessun pericolo di guasti sovrastava alle pitture e alle sculture in viaggio per Londra. La

prova se n'ebbe a destinazione quando, messa alla luce ogni cosa, tutto fu trovato meravigliosamente intatto senza neanche una scalfittura, senza neanche un vetro rotto.

Sotto un certo punto di vista le preoccupazioni maggiori cominciarono a Londra, perché giunti là il 12 dicembre e costretti da impegni improrogabili ad aprire l'Esposizione il primo gennaio, col vernissage al 30, non restavano ormai, tolte due feste solenni, più di 14 giorni, per scaricare i furgoni dalla nave e trasportarli nel palazzo di Piccadilly, sballare, tradurre dalla carte alle pareti l'ordinamento dell'Esposizione, montare tutti i dipinti con i cristalli, rizzare gli arazzi, allestire le basi delle sculture, disporre le vetrine, ordinare, rivedere, numerare e stampare il catalogo: tutte operazioni che avevano, oltre la fretta, un altro nemico: la presenza di numerose squadre di lavoratori fra le quali fosse sempre possibile l'infiltrarsi di un malvivente o di un ladruncolo occasionale. Quelli, sì, furono 14 giorni di passione, nei quali anche se ciascuno di noi fosse stato coperto d'occhi più che Diana Efesina di seni, pur si sarebbe sentito ancor cieco dinanzi alla necessità della vigilanza dei tesori nostri che andavano uscendo dai loro involucri mentre decine e decine di altre casse pervenivano giornalmente da Parigi o da Berlino, da Budapest o dal Canada, da Amsterdam o da New York. Ma venne finalmente il 31 Dicembre, e, per quanto sembri paradossale l'affermarlo, con l'aprirsi delle porte al gran pubblico, con l'affollarsi delle migliaia di visitatori nelle sale, le ragioni di timori cominciarono a venir meno. Affrancatisi dal pericolo di guasti alle pitture colla regolazione della temperatura, della ventilazione, con l'applicazione dei cristalli, con la visita che si compieva ad ogni opera tre volte al giorno per segnalarne la eventuale minima alterazione, la migliore garanzia contro il pericolo di qualsiasi furto restava la folla stessa che in così gran numero sostava di fronte alle pitture e con così grande spirito di riverenza che sarebbe stato assolutamente impossibile a chicchessia avanzare una mano verso una cornice o un chiodo, senza che cento altre mani l'afferrassero. E noi stessi, qualche rara volta ch'eravamo costretti a toccare un'opera d'arte durante le ore di affluenza al pubblico, dovevamo farlo con le prove più palesi di essere gente di casa per non correre il pericolo di passare qualche guaio. Tuttavia anche in questo campo precauzioni erano state prese. Pochissimi guardiani in uniforme soltanto per mettere in condizione il pubblico desideroso di informazioni, di sapere a chi rivolgersi; alquanto numerosi, invece, ma neanche eccessivamente, gli agenti in abito borghese forniti, fra i migliori, dalla Polizia londinese. Tutti costoro dall'aria un po' sorniona di attenti visitatori, ma vigili, accorti e pronti ad ogni eventualità di pericolo, avevano l'incarico, al minimo allarme, di compiere una segnalazione con un fischio speciale, e la segnalazione ritrasmessa per mezzo di campanelli elettrici dall'ingresso superiore all'ingresso nella corte, avrebbe posto in grado i policemen di guardia giù in basso, di chiudere istantaneamente le uscite prima che una sola persona avesse potuto varcarle. Ma furono precauzioni inutili perché fischi e campanelli, meno che per le prove, restarono inoperosi.

Ora mentre mi avvio a terminare, lasciatemi raccogliere due punti interrogativi ancora abbastanza diffusi. Nell'Esposizione di Londra, si è detto, c'era forse un po' troppa roba: non sarebbe stato meglio esporre 500 quadri invece di 600, e forse 250 disegni invece di 300? Risponderò soltanto ricordando che del senno di poi son piene le fosse. Solo chi ha apparecchiato Esposizioni formate da prestiti, sa quanto sia difficile, in questo campo, prevedere. Si può chiedere cento e avere tanto cento quanto solo dieci, e come in un caso è facile biasimare perché si è fatta una Esposizione troppo piena, sarebbe altrettanto facile biasimare, nell'altro, perché si sia fatta una Esposizione troppo vuota. In imprese di tal fatta si naviga nel buio più fitto. Che accoglienza faranno le collezioni pubbliche? che [sic] accoglienza faranno le collezioni private? Si chiede e si aspetta, e se, come nel caso nostro, la fama della Mostra in preparazione fa sì che le adesioni siano superiori all'aspettativa, non resta se non dar di freno il più presto possibile, ma rinunciare a quel che sia stato chiesto e a quel che si sia già ricevuto non si può. Chi crede che si possa, si metta nei panni di un raccoglitore privato che da Vienna a [sic] da Madrid si sia indotto a Mandare a Londra un prezioso oggetto, e poi se lo vegga restituire alla vigilia della Mostra con un "fin de non recevoir" per non far troppo ricca la Mostra. Mettetevi nei panni di quel collezionista e dita che cosa pensereste in tal caso dello sventurato Comitato dell'Esposizione.

L'altro punto interrogativo riguarda il successo. Che l'affluenza del pubblico sia stata superiore a qualsiasi aspettazione e immaginazione è stato facilmente rivelato dalle cifre. Meno facile è assodare la ragione di così strepitoso interessamento, ma credo che esso debba ritrovarsi in fatti di ordine diverso; e anzitutto in un riconoscimento del gesto generosissimo e audacissimo del Governo italiano, gesto di quelli che sogliono colpire e appassionare in sommo grado l'opinione pubblica. Ma non minore di quel desiderio di riconoscimento, era quello, in tutti coloro cui è preclusa la via di un viaggio in Italia, di poter vedere coi propri occhi cose che tutto il mondo conosce di fama. La "Nascita di Venere," la "Calunnia," la "Bella di Tiziano," la "Donna velata," i "Duchi d'Urbino," il "David" di Verrocchio, il "David" di Donatello, il "David" di Michelangelo sono nomi di tale risonanza che l'occasione di vedere al fine quei fantasmi dell'arte, diffusi a milioni di riproduzioni per il mondo, di vedere i Mantegna, i Tiziano, i Raffaello a decine non poteva a nessun costo andare perduta. Il pubblico inglese ha sentito che si trovava davanti ad un'occasione unica nella vita spirituale di una Nazione e non l'ha lasciata sfuggire, come non ha voluto che sfuggisse una tale possibilità di cultura per i suoi ragazzi, per i suoi studenti che a migliaia e migliaia, anche da fuori, anche mercé sottoscrizioni private, ha condotto a visitare la Mostra.

Di questo riconoscimento, di questo altissimo apprezzamento che l'Inghilterra ha fatto della Esposizione, noi dobbiamo essere grati, così come le dobbiamo la nostra riconoscenza per aver intuito esattissimamente la ragione del gesto del Governo d'Italia; gesto che non era originato dal desiderio di fare pompa inutile delle nostre ricchezze sciorinandole all'estero, o da un basso calcolo di propaganda, bensì dalla volontà di compiere un atto di cordialità verso una nazione amica, nella forma più alta e più nobile, portando cioè al suo popolo un elemento culturale di incomparabile valore.

Doc. 3

GRI, DBR, s. II.G. Edward Fowles papers, 1907–1981, b. 404, f. 6, *Edward Fowles correspondence regarding works of art: Letters from Bernard Berenson to Fowles, 1919–1939*

Letter of B. Berenson to E. Fowles, March 2, 1929

Dear Edward,

My Lists are far from ready, and I cannot finish them before we leave for Syria on March 28th. I shall be only too glad if they can be sent to the Printer by the middle of September, when we hope to realize the project of going to Spain for two months. As a matter of fact, I expect that even a year hence it will not be too late to admit additions, and I fervently hope that by that time most of the Benson pictures and those of the previous stocks will be tucked away in bona fide collections.

I was going to ask you this morning to be good enough to see Guiffrey again about the X-Ray photos of the Louvre, and to enquire what you had done about approaching Bode for the Berlin ones, but I have just read that the poor old dear has died. I deliberately say 'old dear,' for I discover in my heart that I have always had a great deal of sneaking affection for him. He owed me nothing, and although I did not regard him as a loyal fighter, and certainly anything but an elegant one, yet I realized that he was afraid I was carrying away the favours of the lady whose lover he had been for twenty years before I came on the scene – namely, Italian Art! I never joined in any row against him because I recognized that his mistakes were such as only a very big man could make, and now, as for many years past, I am willing to witness that nobody has ever better than he understood the whole art of Florence from 1450 to 1475. This sound like an anticlimax, but it is far from being that, when you realize that, except for the years from 475 – 450 B.C. in Athens, there has never been such another significant period in the history of figure art.

Now I must talk to you about something I have had on my chest for months. I understand that Joe has been induced to get his clients in America to exhibit their Italian pictures in the Exhibition that is being prepared for London next January. I cannot help thinking that this is a very unwise and in fact dangerous step. It will rouse hostility in England on part of the silly people who will imagine that all these pictures come out of English Collections and that they have been deprived of what, as a matter of fact, they never knew the existence of. This silly but innocent flame will be fanned by the jealousy and envy of all the people who have anything against the Firm – all of which would be regarded with indifferent contempt, but for one rather distressing fact. It is this – that the pictures are far from being in the condition that you or I could desire. We know how little that is the fault of the Firm: we know how impossible it is to get really satisfactory Restorers; but as the so-called Critics in London will scarcely dare to attack the attributions, and as they are far too ignorant to know anything really about the state of a picture, they will believe the worst that will be told them about how these pictures have been prettified and faked up.

Unfortunately there would be just enough truth in this to make a core about which to roll up a big snowball of exaggerations and lies. I cannot deny that in recent years Mme. Helfer has had far more work that she could attend to with the painstaking delicacy and precision of touch which proper cleaning and restoring imperatively demand.

I have noticed again and again to my great regret a certain growing sleekness and flaccidity in those of the paintings in which line counted most – namely in Botticelli Coronation and the Mackay Sassettas.

You may say why didn't I speak before? I did not do so because I had no alternative to suggest, and also, to be perfectly frank, even if there had been an alternative like Cavenaghi himself, Joe would not

have let him work properly because he is always in such a hurry to have the pictures ready for sacrifice: and any conscientious restoration takes many months and often even years.

I fear therefore, that if these pictures in mass are to be exhibited in London, a similarity of restorer's touch will become too noticeable, and then a grossly exaggerated cry megaphoned by malice would get back to Joe's clients and cause them to believe that their pictures are in a disgraceful state. I am so sure that this will happen if the pictures go to London that I must warn Joe of SERIOUS DISASTER if he does'nt [*sic*] do all he can to prevent these pictures from being sent to London.

He can with perfect sincerity and loyalty tell any of his clients whom he has already committed to sending their pictures that he has taken the best advice and has come to the conclusion that the risk of damage in fetching and carrying and in the change of climate is far too serious to be undertaken, and that he, at all events, must wash his hands of all responsibility in the matter.

Italian pictures are really appallingly frail, and have nothing in common with the extravagantly perfect and durable technique of the Flemish and Dutch painters.

I fear that my wife has written this rather carelessly, but I did not want it to fall into any other hands than hers.

We shall love to see you if you decide to come down, but it is not necessary, as once we thought, for the Lists [illegible handwritten annotation].

We are still freezing!

Yours always,

[signed B. B.]

Doc. 4

“De l'influence du climat maritime sur les œuvres d'art et des mesures de protection à prendre en cas de transport par voie de mer,” *Mouseion*, nos. 23-24, 1933, 211–231.

[Also in: UNESCO, AG1, IICI, OIM, *Documents de l'OIM*, Documents complémentaires, 1932–1939, O.I.M.13. 1932, *De l'influence du climat maritime sur les Œuvres d'Art et des mesures de protection à prendre en cas de transport par voie de mer*]

Le climat maritime se distingue du climat continental par son humidité (brouillard, pluie), par des vents plus forts (vents alizés, moussons), par l'intensité de la lumière et de ses réverbérations; mais il est, d'autre part, caractérisé par une température plus constante (exception faite des côtes auprès desquelles passent des courants tels que le Gulf-Stream).

En considération des dangers auxquels peuvent être exposés les chefs d'œuvre de l'art, par suite d'un changement de climat ou de l'action de l'air marin, il serait d'un grand intérêt de réunir les observations et les expériences qui ont été faites à ce sujet.

À cet effet, le secrétariat général de l'Office international des Musées a adressé le questionnaire ci-dessous aux spécialistes des emballages et transports ainsi qu'aux administrations des Beaux-Arts:

Avez-vous eu l'occasion de faire transporter par voie de mer des œuvres d'art? De quelle espèce étaient ces objets et quelles constatations avez-vous faites à ce propos?

Veillez insister, notamment, sur des bois sculptés, des peintures sur panneau, des fresques, des tableaux peints à l'huile, à la détrempe, à la colle, à l'aquarelle, à la gouache, des pastels, ainsi que des objets en métal (cuivre, bronze, fer, etc.), en substances de la nature de la pierre, en verre, en ivoire, en cuir, en papier et en matières textiles (substances organiques).

Les objets en bois pourraient surtout être détériorés par une trop grande humidité ou par des variations continues dans le degré d'humidité de l'air.

Avez-vous déjà constaté des dégâts ayant cette origine?

Quel genre d'emballage avait été choisi?

Avait-on laissé libre accès à l'air et à la lumière, ou les avait-on interceptés d'une façon totale ou partielle?

Dans la première alternative, quelles précautions a-t-on prises pour protéger les objets contre les atteintes éventuelles de l'air et de la lumière?

Dans le cas contraire, les objets ont-ils souffert du manque d'air et de lumière?

A-t-on essayé un emballage hermétique au moyen d'enveloppes de métal soudées?

Le zinc est-il approprié à cet usage, ou vaut-il mieux employer un autre métal, et lequel?

A-t-on constaté, surtout lorsque l'air et la lumière avaient été interceptés, la formation de moisissures ou autres végétations cryptogamiques? Comment peut-on éviter ce phénomène?

A-t-on remarqué dans la couche peinte ou dans le vernis des tableaux des dégâts quelconques (altérations diverses, craquelures)? Quelles mesures de protection convient-il d'adopter?

Quelles conditions spéciales doivent remplir les cales où sont déposées les œuvres d'art (protection contre les chocs, contre les infiltrations d'eau de mer, contre les animaux destructeurs)?

Avez-vous fait des observations spéciales au sujet des peintures? Si vous avez constaté des altérations, celles-ci ont-elles porté sur la toile, la couche peinte ou les agglutinants? Quelles mesures de protection conseilleriez-vous?

Avez-vous constaté, dans les objets en métal, particulièrement en bronze ou en fer, certaines altérations (altération de la patine, apparition d'efflorescences)? Quel système d'emballage convient-il d'employer pour ces objets?

La même question s'applique à toutes les matières énumérées plus haut.

Quelle est, d'après votre expérience personnelle, l'époque la plus et la moins favorable pour le transport par voie de mer des œuvres d'art?

A-t-on constaté que des objets d'art ayant subi un transport par voie de mer se ressentaient de se trouver exposés à un climat différent (climat continental – climat plus chaud, plus froid ou très sec)? Des mesures de précaution sont-elles à recommander? Lesquelles?

Nous publions ci-dessous les premières réponses parvenues à l'Office international des Musées:

Ettore Modigliani

Surintendant aux Beaux-Arts de la Lombardie

J'ai eu l'occasion de faire transporter des œuvres d'art par voie de mer; j'ai même surveillé, dirigé et exécuté le plus grand transport d'œuvres d'art par voie de mer qui ait peut-être jamais été effectué: celui de toutes les œuvres d'art italiennes envoyées d'Italie à l'exposition de Londres et qui voyagèrent par mer à bord du vapeur *Leonardo da Vinci* (décembre 1929), expressément affrété de Gênes à Londres et au retour de Londres à Gênes (avril 1930). Chaque traversée dura dix jours. Ces œuvres d'art consistaient en: tableaux peints sur bois et sur panneaux, à la détrempe, à l'huile; pastels, dessins sur papier; sculptures en marbre, en bronze et en bois; fresques, ivoires, étoffes, orfèvreries, porcelaines, – objets en bois, etc...

Je n'ai constaté aucun dégât provenant d'un excès d'humidité ou de variations hygrométriques.

L'emballage choisi fut le suivant: chaque tableau fut enveloppé dans du papier vélin, puis entouré d'une toile imperméable. Ces tableaux furent ensuite placés dans des caisses «à sec», c'est-à-dire sans aucun emballage (paille ou laine de bois, etc.), si ce n'est quelques coussinets de protection pour les cadres; ils furent donc simplement mis dans des caisses préalablement doublées de toiles imperméables. Les grands tableaux furent placés à raison d'un par caisse; les plus petits réunis par trois, quatre ou cinq par caisse. Chaque caisse contenant les œuvres les plus importantes fut mise dans une autre caisse beaucoup plus grande, de façon à pouvoir mettre entre les deux du matériel moelleux pour que la première caisse appuie de tous côtés sur une matière élastique. Le même procédé fut adopté pour les sculptures, c'est-à-dire: emballage à sec. Chaque caisse fut placée dans une autre plus grande, et quand il s'agissait d'objets fragiles, comme par exemple la fameuse «Lipsanothèque» en ivoire de Brescia, la seconde caisse fut mise dans une troisième. Entre chaque caisse on mettait un fourrage moelleux. De cette façon, on peut dire que les objets auraient pu supporter *n'importe quel choc*, à moins qu'il ne fût catastrophique.

On enferma les caisses dans de grands caissons (containers) d'une longueur de cinq mètres, revêtus à l'intérieur de plaques de métal soudées l'une à l'autre et, sauf quelques exceptions, fermés hermétiquement, une fois le chargement effectué, au moyen d'une autre plaque de métal appliquée et

soudée au fond. Dans les caissons, entre chaque caisse, on mit de l'emballage moelleux, afin d'éviter la plus imperceptible répercussion du mouvement.

Comme on peut en juger, l'accès de l'air ou de la lumière fut de cette façon complètement intercepté. On n'a constaté aucun dégât dû au manque d'air ou de lumière.

Pour l'emballage hermétique, on a employé le zinc et les résultats furent excellents.

On n'a constaté aucune moisissure du fait de ce mode d'emballage : les objets étaient exactement dans les mêmes conditions qu'à leur entrée. En ce qui concerne la couche peinte et le vernis des tableaux, on n'a constaté aucune détérioration: on avait pris soin d'examiner attentivement, avant l'expédition, chaque tableau et l'on a procédé aux consolidations nécessaires. Aucune altération n'a été observée au retour.

Les cales, où sont rassemblées les œuvres d'art, ne doivent naturellement pas présenter la plus petite éventualité d'infiltration d'eau, ni par le fond, ni par les écoutilles qui doivent être protégées par des axes à fermeture hermétique et par des toiles imperméables. Les cales doivent être aérées et se trouver à une distance suffisante des machines pour éviter le danger de la trop grande chaleur. Les colis contenant les objets d'art, de petites ou de grandes dimensions, ainsi que les caisses contenant les œuvres d'art, doivent être fortement liés, fixés et assujettis au fond et aux parois des cales, de façon à *empêcher le plus petit mouvement par rapport à la masse même du bateau*.

Les caissons transportant les œuvres d'art pour l'Exposition de Londres n'étaient pas seulement immobilisés au moyen de chaînes et de cordes, mais des milliers d'appareils de sauvetage en caoutchouc et en toile (appareils laissés disponibles par l'absence des passagers, le *Leonardo da Vinci* ayant été affrété exclusivement pour ce transport) avaient été placés entre chaque caisson: ce matériel représentait un emballage colossal qui empêchait le plus petit mouvement et un choc quelconque, même dans le cas extraordinaire de la rupture des chaînes et des cordes.

Dans de telles conditions, les caissons où les œuvres d'art étaient placées suivaient uniquement le mouvement du bateau, quelle que fût l'inclinaison de celui-ci (et le *Leonardo da Vinci* eut une traversée mouvementée; chacun se souvient de la tempête qui se déchaîna pendant deux jours et deux nuits dans le golfe de Biscaye), exactement comme un cadre fixé au mur d'un salon.

Moi-même, pendant le voyage, j'ai pu constater à plusieurs reprises la parfaite immobilité des caissons formant corps avec le bateau; j'étais donc mathématiquement certain de l'immobilité de chaque œuvre d'art contenue dans les caissons et formant corps avec ceux-ci. En effet, malgré la tempête et le roulis terrible du bateau, on ne constata pas le moindre dégât des œuvres, ni le moindre bris des glaces des tableaux qui avaient été emballées séparément.

De même pour les objets en métal, je n'ai constaté aucun dégât. Ces objets -ont été emballés « à sec » sans aucun contact avec du matériel d'emballage. Les caisses contenant ces objets furent mises dans une seconde et, suivant le cas, dans une troisième caisse et ensuite placées dans les fourgons et convenablement assujetties.

Le contact direct du matériel d'emballage avec les sculptures est dangereux. En cas d'infiltration d'humidité, l'emballage, rendu ainsi humide, peut altérer la surface des œuvres d'art.

L'époque du transport est indifférente si l'emballage est effectué comme il en fut pour l'Exposition italienne de Londres. De fait, les transports pour ladite exposition ont été effectués en décembre et en avril. Il est naturellement toujours préférable de pouvoir faire ces transports par une mer calme.

Je n'ai jamais constaté que les objets d'art, transportés par voie de mer, aient eu à souffrir d'être exposés à un climat différent. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte, les emballages pour l'Exposition de Londres étaient tels qu'une différence de climat ne pouvait se faire sentir pendant une traversée de dix ou douze jours au plus. Aucune altération n'a pu être constatée sur les objets pendant le temps où ils restèrent à

Londres; on avait pris soin de les exposer dans des locaux où la température était à peu près la même que celle des locaux italiens.

Henri Marceau

Conservateur de la Collection John G. Johnson (Philadelphie).

PREMIÈRE EXPÉRIENCE. – Envoi à l'Exposition italienne, Burlington House, London, 1929, par la Collection d'Art John G. Johnson.

Matériel: 1° quatre panneaux à prédelles de Botticelli; 2° un panneau Silène de Cima da Conegliano; 3° un panneau Saint François de Fra Angelico. Le plus petit de ces panneaux mesure 7 pouces 1/4 de hauteur et 15 pouces 5/8 de largeur. Le plus grand mesure 23 pouces 3/4 de hauteur et 16 pouces 1/2 de largeur.

Mode d'emballage: Cinq de ces tableaux avaient des cadres fixés directement aux panneaux et pas de verre. Le sixième avait un cadre et un verre mobiles. Ceux-ci furent emballés séparément. Le verre était protégé de la manière habituelle par une feuille épaisse de papier brun collée sur toute la surface. Les tableaux furent protégés par des coussins de feutre mou d'une épaisseur d'un quart de pouce environ et taillés à la mesure du tableau.

Le tableau était alors soigneusement enveloppé dans du papier imperméable à l'eau et ficelé. Les caisses en cuivre, dont les parois étaient doublées de liège (1/2 pouce d'épaisseur), étaient faites de manière à laisser autour du tableau un dégagement d'un pouce sur les côtés et d'un pouce et demi en haut et en bas.

On répartit uniformément dans le fond de la caisse de l'*excelsior* fin. On mit le tableau en place et, afin d'éviter les heurts et les déplacements, on le cala avec de l'*excelsior* le long des côtés.

Enfin, on couvrit le dessus du tableau, on abaissa le couvercle sans toutefois exercer une pression trop forte (on veilla à n'employer que des matériaux d'emballage secs).

On fit adhérer aux bords de la caisse (en haut et en bas) des feuilles de caoutchouc, au moyen de celluloid liquide; on vissa les boulons et l'on obtint ainsi un «container» imperméable à l'eau et à la lumière.

Les cinq «containers» en métal furent alors emballés de la manière usuelle (caisses en bois et *excelsior*). On envoya des instructions pour le réemballage.

Durée du transport: Pas plus de quatre semaines (aller et retour).

Résultats: Les tableaux furent renvoyés en parfait état. Aucun chanci n'apparaissait à la surface des panneaux.

On ne constata aucun dégât causé par le manque d'air; il est vrai que l'on avait pris soin de choisir le moment de l'emballage et du transport, de façon à éviter que les tableaux ne fissent un séjour trop prolongé dans des «containers» imperméables à l'air.

Observations: La seule objection que l'on puisse faire à cette méthode, c'est qu'elle est très dispendieuse, car, naturellement, chaque «container» doit être fait par un ouvrier expérimenté dans le travail des métaux.

Les cinq «containers» employés, complets, avec tous les accessoires, ont coûté environ \$ 150. Toutefois, si l'on tient compte de la valeur des tableaux transportés, ce coût ne semble pas excessif.

DEUXIÈME EXPÉRIENCE. — Transport de tableaux, d'Allemagne au Musée des Beaux-Arts de Pennsylvanie. Octobre 1932.

Matériel: Un tableau sur toile déployé, mesurant en hauteur 50 pouces,, et largeur 60 pouces. Un cadre démonté et emballé séparément à la manière habituelle (caisse de bois, excelsior).

Mode d'emballage: a) une grosse caisse extérieure en bois; b) une caisse intérieure en bois, plus légère, avec de l'excelsior entre a et b; c) une légère caisse en contre-plaqué, garnie intérieurement d'une feuille de zinc malléable.

Le tableau fut enveloppé dans de la toile cirée (la partie vernie étant à l'extérieur) et assujetti dans la caisse d'étain au moyen de tampons en feutre mou.

On abaissa et on souda alors le couvercle de métal et le contre-plaqué fut mis en place.

Durée du transport: Pas plus de deux semaines.

Résultats: Les tableaux arrivèrent en parfait état, n'ayant subi aucun dommage pour avoir séjourné dans des «containers» hermétiquement clos, imperméables à l'eau et à l'air.

III. TRANSPORT DES LAMBRIS ET DES INTÉRIEURS. – On a acquis une grande expérience dans le transport des objets de cette nature. La méthode d'emballage généralement employée par les compagnies de transport s'est montrée satisfaisante. Les travaux de sculpture délicats demandent en général une double caisse, avec de l'excelsior entre les deux. On a utilisé avec succès des emballages de toile grossière, avec de l'excelsior, pour le transport d'objets extrêmement délicats; toutefois, cette méthode ne peut être adoptée pour le transport des objets lourds.

Quant aux lambris, aux chambres, etc., qui doivent être replacés dans des intérieurs, il convient de leur accorder une période de repos dans l'endroit où ils doivent être installés.

Les conditions de température et d'humidité du nouvel appartement doivent se rapprocher autant que possible des conditions du local précédent. Il faut compter trois à six mois pour permettre aux travaux de bois de s'acclimater à ces nouvelles conditions. Cela est vrai, en particulier, pour les immeubles surchauffés d'Amérique. Si l'on pose immédiatement des lambris importés d'Europe en Amérique, on court le risque que le bois ne se fende ou ne se courbe.

IV. LOCAUX POUR LE TRANSPORT DES OBJETS D'ART SUR LES NAVIRES. – Evidemment, les plus grands dangers de ces transports peuvent être causés par le feu et les infiltrations dans les cales. La quantité d'objets d'art transportés annuellement justifierait de la part des Compagnies de Navigation l'initiative qui consisterait à réserver à ceux-ci, sur les grands paquebots, des pièces spéciales placées comme le sont les «chambres des bagages», dont l'accès est facile. De telles chambres seraient à l'abri de tout mouvement violent et de toute infiltration. Le danger d'incendie et les dégâts conséquemment causés par l'eau, doivent toujours être comptés comme un des plus grands risques que courent les œuvres d'art lorsqu'on les transporte d'un endroit à un autre.

Moment du transport: Sur les grands bateaux, la saison semble exercer peu d'influence. Il faudrait s'efforcer d'éviter les transports sur les bateaux de petite vitesse et de faible tonnage.

Adolphe Villard

Emballleur (Paris).

Avant de répondre aux diverses questions posées dans le questionnaire de l'Office International des Musées, je crois devoir parler avant tout de l'emballage en lui-même.

L'emballage: En ma qualité d'emballleur, je vous donnerai que des détails techniques sur ce sujet.

Pour beaucoup de gens, emballer n'est rien, et j'ai souvent entendu dire : il suffit de prendre quatre planches et un peu de paille. Mais les personnes qui ont été à même d'apprécier un emballage, soit en expédiant des objets d'art pour leur propre compte, soit pour des expositions qu'elles organisaient à l'étranger, ont vite reconnu qu'un bon emballage, fait par un professionnel, était indispensable à la protection des objets transportés et au succès de leurs expositions.

Trente-six années d'expérience personnelle dans une maison spécialisée dans l'emballage des objets d'art – ayant moi-même beaucoup emballé et convoyé d'objets dans tous les pays d'Europe, par fer et par mer, ainsi qu'en Amérique – m'ont permis de faire un certain nombre de constatations sur l'état des objets à leur arrivée.

L'emballage des objets d'art ne se pratique pas de façon identique dans tous les pays. A Paris, l'emballleur débutant apprend d'abord à confectionner les caisses; il passe ensuite aide-ouvrier et enfin, suivant ses aptitudes, son adresse et aussi son goût, il se voit confier l'emballage d'objets de toute sorte.

C'est là que les difficultés commencent: l'emballleur n'est plus seulement le simple confectionneur de caisses, il doit s'intéresser à son métier, et particulièrement aux objets qui sont confiés à ses soins. Il est des ouvriers emballleurs qui sont devenus de vrais connaisseurs en matière d'art, ayant appris, en raison de la nécessité d'examiner attentivement l'objet à emballer, à distinguer la manière d'un peintre, les différentes écoles et époques de peinture, à apprécier la beauté d'un bibelot, sans avoir pourtant reçu d'éducation spéciale ni fait aucune étude sur le sujet, en dehors de ces expériences toute pratique.

Transport par voie de mer: Les principaux ennemis des objets d'art pendant leur transport sont l'air, la lumière, mais surtout l'humidité et la chaleur.

En général, tous les objets d'art voyagent à l'abri de l'air et de la lumière, en caisse closes; la lumière passe les teintes des pastels et des toiles peintes. Bien plus redoutables sont l'humidité et la chaleur. C'est la pluie pendant le voyage en chemin de fer ou au cours du camionnage de la gare maritime au bateau, ce sont les paquets de mer au cours du trajet en mer.

Au cours des nombreux voyages que j'ai effectués, j'ai pu constater au déballage les effets de l'air marin sur les objets d'art; j'ai vu des peintures à l'huile mouillées en cours de route par des paquets de mer, les caisses ayant voyagé sur le pont, à cause de leurs très grandes dimensions; le vernis en était «mangé» et les couleurs complètement changées sous l'action du sel. J'ai vu des bronzes dorés dont l'or et la patine étaient fortement altérés et piqués comme sous l'action d'un acide. Des bois sculptés polychromés étaient altérés par le sel; d'autres, insuffisamment protégés, s'étaient fendus sous l'action de la chaleur.

Je n'ai jamais observé de végétations cryptogamiques sur aucun objet emballé par mes soins; il est vrai que, de nos jours, les transports par mer s'effectuent en si peu de temps que ces formations n'ont pas le temps de se produire. Ce qui est à redouter, c'est le séjour prolongé sur des quais humides, et à l'air.

Contre tous ces agents, un bon emballage est indispensable. Il doit être plus résistant, plus soigné qu'un emballage destiné à effectuer un voyage par voie de terre. Les caisses doivent être plus fortes et garnies intérieurement de toile imperméable. Pour les objets d'art craignant l'eau et les effets de l'air marin, il est préférable de garnir les caisses de fer-blanc soudé (de préférence au zinc, trop coûteux). L'emballage en caisse bois et fer-blanc offre le maximum de sécurité; il n'a qu'un défaut: il coûte assez cher.

Pour les peintures qui craignent toutes l'humidité, je ne saurais trop préconiser l'emballage en caissettes de bois, placées dans une caisse de fer-blanc soudée hermétiquement, le tout placé dans une contre-caisse en bois assez épais. J'ai vu, une fois, une caisse tomber à l'eau entre le bateau et le quai, au cours d'un embarquement. Elle fut repêchée et c'est grâce à sa garniture de fer-blanc intérieure, parfaitement hermétique, qu'elle put flotter et que la peinture fut sortie intacte de sa caisse.

Pour les peintures de second ordre, de bonnes caisses en bois fort, garnies intérieurement de toile imperméable, offrent aussi une grande sécurité.

Les objets en porcelaine, en bronze, en ivoire, doivent être emballés préalablement en caissons, avec un calage intérieur très étudié consistant en coussinets composés de fibre de bois et de papier, que l'on nomme tampons. Ces caissons sont ensuite groupés par six ou plus, suivant leur grandeur, dans une forte caisse garnie de toile imperméable et isolés les uns des autres par une bonne garniture de paille ou de fibre de bois, afin d'amortir le chocs.

Les meubles en bois massif, marquetés ou recouverts de tissu, doivent être emballés en caisses fortes, garnies de toile imperméable. En aucun cas ces caisses ne doivent être à claire-voie, car l'action de l'air marin ou la trop grande chaleur pourraient les détériorer.

Seules, les grosses statues ou les groupes en pierre, en marbre, en bronze, en étain, peuvent être à la rigueur emballés en caisses à claire-voie. Ce sont, en général, des pièces destinées à orner des parcs ou des jardins et qui ne souffrent pas d'un voyage en mer. Cependant, pour des statues de marbre blanc ou de bronze à belle patine, il est préférable d'employer des caisses fortes en bois plein, à cause de la poussière, de l'eau et surtout des taches d'huile ou de matières grasses qu'elles seraient susceptibles de recevoir.

Les cales de paquebots où sont déposées les œuvres d'art devraient être placées loin de la chambre des machines et de parties surchauffées du bateau. Le meilleur emplacement est le centre de l'entrepont qui n'est ni trop près des parois extérieures, ni trop près des machines. Pour éviter les chocs, les caisses doivent être soigneusement calées entre elles ou amarrées au moyen de gros cordages.

Il serait préférable de faire voyager les objets d'art pendant la belle saison, mais on se rend compte tout de suite de la difficulté de remplir cette condition.

C'est pourquoi il est indispensable d'avoir à faire, pour le transport par mer des objets, à un emballer spécialisé, qui se charge d'appliquer l'emballage approprié à l'objet, à son lieu de destination et à l'époque de l'année à laquelle se fait le voyage. Car seul un bon emballage, bien étudié, peut pallier aux effets que peuvent avoir sur les objets d'art les voyages maritimes.

William M. Milliken

Directeur du Musée des Beaux-Arts de Cleveland.

Je citerai tout d'abord le rapport du Conservateur des Peintures, relatif au Filippino Lippi qui est arrivé au Musée au cours de l'été 1929:

«Le tableau fut transporté de Londres à Baltimore par un paquebot de petite vitesse qui mit plus d'un mois à faire le trajet. La peinture sur panneau avait été placée à l'intérieur d'une caisse métallique hermétiquement close; le cadre emballé séparément dans une caisse à claire-voie.

L'un et l'autre arrivèrent en bon état; l'emballage était intact. Le tableau n'avait subi aucun dégât au cours de la traversée.»

Lorsque nous avons à transporter par mer des marbres, des bois, des tableaux, voici la méthode que nous employons: nous construisons deux caisses; la caisse intérieure est protégée à l'intérieur comme à l'extérieur par du papier imperméable à l'eau; la caisse extérieure est faite de lattes assemblées à tenons et mortaises, mais non imperméable à l'eau.

La plupart des objets qui nous ont été envoyés par voie de mer nous sont arrivés dans une caisse de zinc, hermétiquement close, placée dans une caisse en bois. Cette caisse de bois était elle-même enfermée dans une caisse extérieure.

En déballant les objets, nous avons remarqué qu'en raison du changement de climat ou des variations du degré hygrométrique de l'air, certaines parties des surfaces peintes s'étaient soulevées en écailles.

La plupart de ces objets sont emballés dans des coussinets excelsior enveloppés de papier glacé. Ceux-ci ne sont pas imperméables à l'air ou à la lumière, mais ils ne permettent pas à l'humidité de pénétrer l'emballage.

À plusieurs reprises, lorsque nous avons déballé les peintures sur toile ou sur panneaux de bois, nous avons remarqué que les variations de température et d'humidité semblaient avoir déterminé à la surface de ceux-ci l'apparition de champignons, qu'il est d'ailleurs facile d'enlever rapidement. Ce phénomène est dû, sans doute, au manque de circulation de l'air dans la caisse hermétiquement close ou à la différence de température entre l'intérieur de la caisse et la pièce où on la déballe.

Les objets ne nous ont pas paru avoir beaucoup souffert du manque d'air ou de lumière. Nous sommes convaincus que le zinc est le métal qui convient le mieux pour les enveloppes hermétiquement closes.

Nous n'avons jamais remarqué la croissance du mildiou ou d'autres végétations cryptogamiques; à l'ouverture des caisses, on a constaté que l'emballage était presque sec et qu'il ne contenait que fort peu d'humidité.

Toutes les caisses renfermant des objets de valeur devraient être emballées et transportées avec des taquets, les quatre coins devant être protégés par des tampons excelsior, afin d'amortir les heurts et les mouvements violents, durant la traversée et afin de permettre la circulation de l'air sous la caisse.

En déballant les objets en bronze ou en fer, nous avons remarqué qu'en raison de la température de la pièce, l'humidité avait une tendance à se condenser à leur surface sans pourtant que cette humidité causât à ces objets aucun dommage apparent.

Dans notre pays, le moment le plus favorable au transport par mer des œuvres d'art est l'hiver, alors que l'air est sec, car pendant l'été, nous avons des périodes excessivement humides.

Nous avons remarqué qu'après avoir reçu des objets en terre cuite ou en calcaire, les sels, en raison des conditions climatiques, commencent à travailler. Le seul procédé à recommander est de plonger quelques instants ces objets dans l'eau distillée, afin d'enlever les sels.

Bedel et C^{ie}

Transports, emballages (Paris).

Nous avons fréquemment expédié, notamment en Amérique, des tableaux et cadres anciens des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi que des meubles de la même époque, et ces pièces de grande valeur sont arrivées dans tous les cas, en parfait état.

Nous avons fait de telles expéditions en toutes saisons, et n'avons jamais été avisés qu'elles aient souffert en aucune façon.

Dans tous les cas, ces objets avaient été expédiés dans des caisses cadres, les meubles très soigneusement tamponnés, avec de la fibre bien sèche (celle qui présentait la moindre trace d'humidité étant très rigoureusement éliminée), les tableaux toujours emballés en caisses, et jamais plus de deux tableaux dans la même, ensuite mis dans les cadres, ceci afin d'éviter la pression d'un objet quelconque sur la toile, ce qui aurait pu occasionner une déchirure ou, tout au moins, les marquer.

Le cadre est toujours fabriqué avec du bon bois sec, de préférence du peuplier, et doublé entre deux de toile imperméable [*sic*], avec toit bombé couvert d'un bon carton bitumé, également imperméable.

Nous recommandons tout particulièrement l'emploi de fibre rigoureusement sèche, car nous avons eu connaissance d'une expédition de meubles au Canada, qui étaient restés assez longtemps en caisses, et

qui, lors du déballage, avaient été trouvés endommagés par la moisissure, du fait, sans aucun doute, de l'emploi de matériel qui n'était pas très sec.

Nous avons également fréquemment expédié au Roi de Siam des objets, d'art tels que: portes monumentales, jardinières, lustres, etc., en fer forgé, poli et patiné. Ces objets avaient été emballés dans les mêmes conditions que ci-dessus, mais toutes les parties susceptibles de rouiller ou d'être altérées par l'humidité avaient été enduites de vaseline. Les caisses étaient en bois rainé, doublées de deux épaisseurs de toile grasse imperméable.

Ces diverses pièces sont également arrivées en parfait état. Cependant, il serait préférable, quand cela est possible, de faire les expéditions de ce genre en caisses doublées de zinc, ce que nous faisons du reste pour les envois de pièces de moteurs d'avion, par exemple, les dimensions plus restreintes de ces caisses permettant l'emploi du zinc, lequel est, à notre avis, ce qu'il y a de mieux pour ce travail.

Il est certain que même si toutes les précautions utiles ont été prises, et que, durant le voyage, les caisses sont déposées dans des cales très humides, ou surchauffées, ou infestées d'animaux destructeurs, ou encore, si les caisses, mal arrimées reçoivent des chocs pendant une traversée particulièrement mauvaise, dans aucun de ces cas l'emballage en bois ne peut être considéré comme emballage parfait.

Pour cela, nous recommandons l'emballage en *containers* d'acier, emballage que nous employons nous-mêmes de plus en plus.

Nous possédons déjà bon nombre de ces containers tout en acier, de 12, 20 et 25 mètres cubes, qui, tout en présentant les mêmes garanties qu'un coffre-fort, ne sont cependant pas hermétiques à l'air, grâce à un système spécial d'aération, pour éviter précisément la moisissure qui pourrait se produire, avec une fermeture hermétique.

Pour terminer, nous vous signalons un fait arrivé lors de l'incendie de la douane des Batignolles. Nous avions justement dans la cour de la douane, à quelques mètres des bâtiments en flammes, deux de ces cadres acier, sur lesquels tombait une pluie d'étincelles et contenant un mobilier assuré pour plus de 2 millions. Lors du déballage, pas un seul de ces meubles ne présentait de traces de chaleur, les pompiers s'étant contentés de les arroser de temps en temps.

Prof. Giorgio Nicodemi

Surintendant en chef aux Recueils d'Histoire et d'Art de la commune de Milan.

Le climat maritime italien n'exerce pas, par son humidité, d'influence notable sur les peintures et les sculptures sur bois; ce sont plutôt les vents qui dessèchent les couches de couleurs et les vernis. Si ces derniers se ternissent par suite d'hydratation, ce phénomène, là où je l'ai observé, pourrait être attribué à des infiltrations d'eau douce.

Le transport des objets d'art par voie de mer, – j'en ai fait l'expérience pour les œuvres que Venise ou d'autres villes ont transportées en lieu sûr pendant la guerre, – ne me semble présenter aucune difficulté spéciale ni exiger aucune précaution autre que les précautions généralement requises pour le transfert des objets de cette sorte. Les peintures, les dessins et en général toutes les œuvres d'art exécutées sur des matières organiques, étant donné qu'en général le transport est de courte durée et que l'air, en raison de sa rareté, ne peut causer grands dommages, devront être mis dans une double caisse en bois. La première devra être revêtue intérieurement de lames de zinc ou de cuivre soudées; afin de protéger les œuvres d'art contre les heurts, il conviendra de combler les intervalles et les vides avec du coton absolument sec. Il va de soi que cet emballage ne devra pas appuyer directement sur les surfaces peintes, qui devront être protégées par des feuilles de papier maintenues au moyen de petites bandes de chanvre posées très délicatement. Lorsqu'on mettra cette caisse dans la seconde, sensiblement plus grande, on

aura soin de remplir les intervalles et les vides avec des algues sèches qui sont assez élastiques et ne laissent pas pénétrer les insectes, ou avec d'autres rembourrages élastiques assurant l'immunité contre les insectes.

Il m'est arrivé rarement de voir apparaître sur le vernis des surfaces peintes, ayant subi une claustration de quelques mois, de légères moisissures, d'ailleurs faciles à enlever. Il me semble inutile d'ajouter qu'il ne faut pas emballer dans des caisses les peintures fraîchement rentoilées et non encore parfaitement sèches.

L'ensemble d'expériences que j'ai faites quant au transport et à la conservation des œuvres d'art, mises en lieu sûr afin d'être soustraites aux périls de la guerre, m'a convaincu qu'il y avait toujours un danger à laisser séjourner longtemps dans les «containers», – alors même que l'emballage aurait été fait avec toutes les précautions requises, – les œuvres d'art, de quelque nature qu'elles soient. Nul ne peut savoir si, par hasard, la pression des planches, des toiles, sur les surfaces peintes, le chanci, l'hydratation, les altérations de la surface des bronzes n'augmentent pas à la longue.

Il me semble nécessaire de prendre aussi des précautions analogues pour les bronzes, bien qu'on n'ait jamais eu à constater ni altération, ni chanci, par le seul fait du transport par voie de mer.

Guérin et Cie

Manutentions et transports de statues et objets d'art (Paris).

Le genre d'emballage à employer pour les expéditions de statues ou de tableaux est essentiellement différent, suivant les destinations. De toute façon, pour les expéditions maritimes, on ne peut employer que des caisses pleines jointives en bois de 18 à 25 mm. d'épaisseur. Ces caisses sont en pin ou en sapin bien sec, de façon à ce qu'elles ne jouent pas pendant le transport maritime et, d'autre part, elles sont fortement barrées pour leur donner du corps et empêcher toute déformation dans la manutention aux ports de départ et d'arrivée.

Actuellement, étant donné la façon dont on est obligé de limiter les frais, ces caisses sont doublées de toile grasse empêchant les souillures par d'autres chargements qui pourraient être placés à côté des caisses, mais pour les destinations particulièrement éloignées comme l'Amérique du Sud, l'Amérique Centrale, l'Afrique Equatoriale ou l'Extrême-Orient, il est instamment recommandable d'employer des caisses doublées de fer-blanc ou de zinc. Ces doublures en fer-blanc ou en zinc sont soudées et empêchent toute pénétration d'humidité.

Avant la guerre on employait beaucoup le zinc qui a l'avantage de ne pas s'oxyder, mais son prix de revient étant sensiblement plus élevé que celui du fer-blanc, on emploie ce dernier qui jusqu'alors a donné toute satisfaction.

Nous n'avons jamais remarqué pour les tableaux que nous avons emballés et envoyés, pour exposition, des craquelures de peinture ou des altérations du vernis dans les emballages que nous avons faits, comme il est indiqué ci-dessus, à condition, toutefois, qu'au moment de l'emballage, la peinture ou le vernis soit complètement sec. D'ailleurs, nous prenons toujours la précaution de tamponner très soigneusement les tableaux aux quatre coins, de façon à les isoler convenablement les uns des autres.

Pour les sculptures, pierre, marbre ou bronze, nous avons toujours employé les caisses jointives doublées de toile grasse, les sculptures étant soigneusement emballées avec du papier de soie ou même de l'ouate, notamment quand il s'agit de patines délicates. Les sculptures en bois réclament généralement l'usage de la caisse doublée de fer-blanc, ce qui préserve de l'humidité et de la buée de cale.

La question très importante des emballages de sculptures est le calage intérieur pour lequel on doit toujours employer de la fibre de bois parfaitement sèche.

Quand il s'agit de sculptures particulièrement lourdes, le calage intérieur est fait au moyen de morceaux de bois suffisamment forts, toute partie touchant les sculptures étant préalablement garnie de molleton pour éviter le frottement. Cette question de calage est particulièrement importante et doit être résolue de telle sorte que les sculptures ne puissent bouger dans aucun sens en dépit des manutentions de la caisse.

Quant à la place que doivent occuper les caisses dans un navire, il y a lieu de remarquer que ces caisses portent généralement la mention «À arrimer loin des chaudières» et nous pensons que le danger consiste principalement dans un séjour à quai très prolongé dans les pays tropicaux.

Quant à l'époque des expéditions, il est bien difficile de la déterminer, étant donné que les expéditions se font suivant les besoins des destinataires et que l'époque dangereuse en raison de l'humidité chaude varie suivant les pays.

Prof. W. G. Constable

Directeur de l'Institut Courtauld (Londres).

En ce qui concerne l'influence du climat maritime sur les œuvres d'art et les mesures de protection à prendre en cas de transport par voie de mer, mon expérience a trait surtout aux tableaux sur toile et sur panneau; j'ai acquis cette expérience à l'occasion de l'arrivée et du départ d'objets expédiés d'Amérique et du continent pour être exposés à Londres. Je n'ai remarqué, au cours de mes expériences, aucune détérioration sensible des tableaux, ni aucune altération pouvant être directement attribuée au voyage par mer ou au changement de climat. Toutefois, cela ne signifie pas que ces influences n'aient pas eu d'effet, car leurs conséquences peuvent fort bien ne se manifester qu'après un temps assez long.

En tout cas, je suis d'avis que l'essentiel, en ce qui concerne les tableaux, est d'éviter tout changement trop considérable des conditions hygrométriques de l'atmosphère. Tout compte fait, les risques qu'entraîne une sécheresse excessive semblent beaucoup plus grands que ceux entraînés par une excessive humidité; en conséquence, je déconseille toute mesure tendant à dessécher l'air qui entoure les tableaux. Il faut déconseiller encore davantage un degré d'humidité qui aurait pour résultat un dépôt de vapeur d'eau sur la surface peinte.

À ce sujet, les expériences faites par la National Gallery du Canada pour lutter contre les brusques changements des conditions hygrométriques, peuvent présenter une certaine valeur. On a pris là-bas l'habitude de mettre les œuvres délicates de peinture sur panneaux, dans des caisses en cuivre, imperméables à l'air, hermétiquement fermées au moyen de bandes de caoutchouc. Bien que ces mesures n'agissent pas à la longue, elles semblent avoir été très efficaces pour de courtes périodes et il est permis de penser qu'en mettant les peintures délicates dans des caisses de cette sorte, on a une garantie de plus de les conserver en bon état.

Henry-Nocq

Président du Salon international de la Médaille.

Pour éviter aux œuvres d'art les dangers des déplacements, le seul moyen très sûr consiste évidemment à ne pas les déplacer. Cette remarque est beaucoup moins facétieuse en réalité qu'en apparence. Mais enfin, puisque les voyages des œuvres d'art deviennent de plus en plus fréquents, il est naturel qu'on cherche à les rendre aussi peu périlleux que possible.

On suppose le problème de l'emballage résolu en ce qui concerne la protection contre les chocs, encore que l'emploi de la paille, par exemple, ne soit pas sans inconvénient. Le questionnaire de l'Office international des Musées se rapporte à d'autres dangers.

Les objets d'art prêtés lors des grandes expositions universelles souffrent d'habiter des locaux neufs et en général insuffisamment secs. Dans ce cas, les dommages ne sont pas imputables au transport ni à l'emballage. Et quant à ceux qui peuvent survenir en cours de route, il est difficile d'établir des règles générales. Les précautions requises pour le transport varient suivant les matières et même suivant le temps que doit durer ce transport.

D'une part on a vu, pendant la dernière guerre, des objets en matières les plus diverses subir un dommage certain par suite d'une claustration trop prolongée dans des caisses.

D'autre part, il est fort dangereux de laisser respirer les objets toutes les fois que l'air devient trop chaud ou trop froid ou chargé d'humidité.

La température et l'humidité, si elles présentent peu d'inconvénients pour des vases de grès ou de porcelaine, en présentent beaucoup pour des meubles ou des miniatures, ou tous les objets dans lesquels il se trouve plus ou moins de substances animales et végétales. Les métaux mêmes ne sont pas complètement invulnérables. En voici un exemple : on désigne souvent sous le même mot de « patine » des choses très différentes. La patine brune ou rouge des bronzes de la Renaissance et du XVII^e siècle, surtout lorsqu'elle provient de l'enfumage des œuvres, constitue une sorte de vernis protecteur sur une surface intacte. Les patines vertes indiquent au contraire une altération de la surface; lorsqu'elles forment une épaisse croûte bleuâtre, alors elles signifient une maladie véritable du bronze. Sans parler des contrefaçons, évidemment nombreuses, d'objets archaïques vert-de-grisés par des procédés chimiques, la croûte bleuâtre se rencontre sur la plupart des objets de fouilles, par suite d'un long séjour dans le sol. Elle annonce la destruction certaine des objets, qui est activée par tout passage dans l'air humide et surtout dans l'air marin.

Les variations de température et d'hygrométrie font fendre les sculptures en bois ou en ivoire, quel qu'en soit l'âge. On a vu souvent l'ivoire se fendiller sous l'action d'un simple courant d'air.

L'acier même parfois montre une sensibilité déconcertante. En principe, pour tous les objets qui craignent les variations de l'atmosphère, *il conviendrait d'opérer leur emballage dans un local parfaitement sain*; emballage bien clos dans des substances peu hygrométriques; éviter pendant le voyage les locaux surchauffés ou réfrigérés, éviter le séjour trop prolongé dans les caisses, et *déballer dans un local présentant autant que possible les mêmes conditions que celui du départ*.

Surintendance aux Œuvres d'art de Venise.

Il est incontestable que les zones maritimes sont soumises à un climat plus humide que celui des régions continentales. Toutefois, je ne crois pas que la différence soit très considérable et que les œuvres d'art exposées dans un milieu sain et bien aéré subissent plus de dommages à proximité de la mer, du moment que la température y est en général plus égale. Cependant, l'air salin peut avoir une action délétère sur les monuments constamment exposés à l'intempérie.

Dans le cas de transport par voie de mer, il est nécessaire de prendre beaucoup de précautions, de les exagérer même, en utilisant des emballages moelleux, des matières absorbantes, telles que des copeaux de bois, de l'ouate, du papier buvard et imperméable, de façon à ce que l'humidité extérieure ne soit pas absorbée directement par l'objet lui-même; mettre les objets plus délicats dans des caisses doubles tapissées intérieurement de papier imperméable, de façon à obtenir un isolement presque complet. Il faut aussi ne pas oublier qu'avec les moyens actuels de transport, le voyage en mer ne se prolonge jamais au-delà de huit à dix jours, de sorte qu'on pourrait aussi fermer chaque caisse au moyen d'une feuille de zinc étamé, sans que la moisissure ait le temps de fleurir, ce qui arriverait sûrement si les objets devaient être privés d'air et de lumière pendant une période prolongée.

À ce propos, nous avons l'expérience des transports faits pendant la guerre où tous les objets d'art de propriété domaniale des sociétés publiques ou privées ont été transportés à l'abri des attaques aériennes et sont restés enfermés dans des caisses pendant une période prolongée. Nous avons fait les mêmes emballages très soigneux et moelleux (malheureusement nous n'en avons pas toujours le temps), mais quelques sociétés nous consignèrent les objets enfermés dans des caisses de zinc étamé, croyant augmenter ainsi les précautions. Or, quand, sur nos instances, on réussit à ouvrir quelques-unes de ces caisses, on put constater que la moisissure y avait fleuri abondamment.

Les ivoires, je crois, sont les objets qui ont le plus besoin d'air. Si on les tient enfermés pendant longtemps, on peut constater des taches jaunâtres que certains attribuent à une action chimique résultant de l'ouate, matériel employé généralement pour l'emballage de tels objets.

La saison la plus indiquée pour les transports par voie de mer est certainement l'hiver, vu que, dans les cales des bateaux, la température est toujours supérieure à celle de l'extérieur et, ainsi, pendant les mois chauds, elle devient excessive et pourrait devenir un grave danger, spécialement pour les peintures sur bois.

J.-J. Marquet de Vasselot

Conservateur au Musée du Louvre.

Il est un point sur lequel une longue expérience me permet de donner quelques indications.

Les emballages qui interceptent d'une façon totale l'air et la lumière peuvent être – surtout à la longue – extrêmement dangereux. Ils le sont pour les peintures, qui se couvrent de champignons quand elles demeurent emballées ainsi pendant plusieurs mois; c'est le cas pour diverses sortes d'objets d'art, et principalement pour les livres: les reliures, en effet, à cause de la colle qu'elles contiennent, se couvrent de moisissures quand on les laisse pendant longtemps à l'abri de l'air.

J'ai eu de tout cela des preuves convaincantes lors des grands transferts d'objets d'art qui ont eu lieu pendant la guerre mondiale.

André Peraté

Conservateur du Musée de Versailles.

Je crois pouvoir vous soumettre quelques observations qu'il nous a été donné de faire en des circonstances exceptionnelles.

Un certain nombre de nos meilleurs tableaux, retirés des salles du Musée aux périodes critiques de la guerre mondiale, ont été, par nos soins, enfermés dans des caisses de bois qui furent déposées en des caves profondes du château. Lorsque nous les retirâmes, nous pûmes constater que le manque d'air et de lumière, et surtout l'humidité (très faible, pourtant), avaient exercé une action fâcheuse, heureusement réparable, sur des toiles dont le vernis était atteint et dont le revers était couvert de moisissures.

Il en eût été vraisemblablement de même si ces toiles, dans leurs caisses, avaient séjourné quelque temps dans la cale d'un navire. Je serais disposé à croire qu'un emballage, pour chaque tableau, d'étoffe ou de papier isolants, et la clôture plus hermétique d'une caisse de métal (dans l'espèce de zinc soudé), éviteraient ces inconvénients; mais, encore une fois, je dois dire que, sur ce point, notre expérience est incomplète.

Doc. 5

UNESCO, AG 1, IICI, OIM, *Correspondence Files*, XII. *Congrès, concours et expositions*, no. 3, *Accords sur les expositions internationales des Beaux-Arts*

Waldemar Deonna, "Un musée doit-il prêter ses œuvres d'art ?," *Journal de Genève*, October 1, 1934

Depuis quelques années, le nombre des expositions d'art s'est considérablement accru : expositions d'artistes vivants, expositions rétrospectives d'artistes récemment décédés, ou de maîtres anciens, expositions de peinture, d'art décoratif, se succèdent en des villes et des pays divers, que réalisent des groupements artistiques, des musées, des organismes multiples, privés ou officiels, ces derniers allant de la Municipalité à l'État.

Leur intérêt et leur utilité sont certains et nous n'insisterons pas sur ce point.

Mais, pour réunir cette documentation, on sollicite de possesseurs divers le prêt de leurs richesses. Les uns sont des particuliers, qui l'accepteront ou le refuseront pour les raisons qui leur conviennent. Les autres sont des collections publiques, des musées, dont la position est autre.

Des groupements privés ou officiels, des musées, des Kunsthhaus, des Kunstverein, en Suisse comme ailleurs, se sont fait de ces expositions une sorte de spécialité et le multiplient à plaisir. Leur tâche est en somme facile.

On écrit quelques lettres aux directeurs et conservateurs de Musées pour solliciter leur collaboration. En cas de refus, on invoque l'intérêt public méconnu, les nécessités actuelles de l'art, et l'on exerce les passions [*sic*, but pressions, *nda*] politiques et diplomatiques utiles, qui obligeront les récalcitrants à s'incliner devant les décisions de leurs chefs administratifs. Ceux-ci, désireux de ne pas être taxés d'incompréhension et de manque de courtoisie intercantonale ou internationale, se verront contraints d'écarter les préavis des directeurs et conservateurs de Musées, dont les arguments scientifiques ne pourront prévaloir sur les arguments administratifs.

Un grave problème se pose aux directeurs et conservateurs : doivent-ils ou non consentir à dépouiller momentanément leurs collections de pièces précieuses et souvent uniques ? Ce problème a été plus d'une fois discuté, en particulier dans la revue *Mouseion*, organe de la Commission internationale de Coopération intellectuelle et de son Office international des Musées. Ce dernier a souvent provoqué ou organisé lui-même des expositions, dont le succès a répondu à ses efforts. N'est-il pas précisément l'intermédiaire entre les Musées du monde entier pour favoriser pas des échanges mutuels théoriques et pratiques la connaissance des œuvres d'art.

Aux raisons qu'invoquent les partisans de ce système, plusieurs directeurs et conservateurs de musées en objectent d'autres, non moins valables, et on ne saurait les taxer de mauvaise volonté quand ils opposent aux demandes un refus longuement réfléchi.

Un musée, disent-ils, n'est point un magasin d'où les œuvres d'art en perpétuel mouvement sortent et rentrent. Si les grands musées peuvent sans s'appauvrir accéder à ces désirs, tel n'est pas le cas de musées de moindre importance, qui se privent de leurs pièces les plus intéressantes et les soustraient pendant une durée assez longue à la vue des visiteurs étrangers qui les y cherchent en vain. Ce sont-là, nous le concédons, des arguments de médiocre valeur.

Ce qui prime, c'est l'intérêt des œuvres d'art elles-mêmes. Et le débat se ramène à ceci : les avantages des prêts l'emportent-ils sur les risques encourus ?

Or ces risques sont évidents. L'*emballage* d'expédition est fait le plus souvent avec le plus grand soin par le Musée prêteur qui en assume la responsabilité, mais l'emballage du retour est parfois confié à des mains inexpertes, des maisons d'expédition qui n'y ont pas apporté tout le soin nécessaire, et les œuvres prêtées sortent souvent endommagées de leur caisse.

Pendant le *voyage* par chemin de fer, par camion, que de danger ne courent-elles pas, sur lesquels il est inutile d'insister !

Dans les *expositions* qu'elles vont orner, que de risques encore ! L'incendie n'a-t-il pas dévoré en 1931, au Palais de cristal de Munich, la production de plusieurs artistes ? Celui du pavillon néerlandais à l'Exposition coloniale de Paris en 1931 n'a-t-il pas anéanti des œuvres inestimables ? Et ce sont les déchirures, les trous, les éraflures, les dégâts divers survenus au cours d'une exposition malgré toute surveillance.

On dira : si une toile revient endommagée, il suffit de la réparer. Il est parfois facile de la faire, quand le dommage ne porte pas sur une partie essentielle. Mais l'œuvre n'est pas moins atteinte dans son intégrité, elle perd de ce fait une partie de sa valeur esthétique comme de sa valeur marchande.

D'autres risques sont moins apparents et plus insidieux. Dans les musées, les œuvres d'art ne subissent que de rares transferts, tout au plus d'une salle à une autre ; elles y jouissent d'une température et d'une humidification égales, et l'on sait que ces deux facteurs ont une grande importance pour leur conservation. Sortant de leurs asiles elles sont soumises aux trépidations, aux chocs des voyages et des aménagements, elles subissent des variations de température et d'humidité. Or on a constaté qu'à la suite de prêts au dehors, les craquelures de peintures s'étaient notamment augmentées et agrandies, que des toiles marouflées s'étaient déclarées, en un mot que l'état des œuvres était devenu instable. Elles ont changé de milieu et de régime, et ce changement leur a été néfaste, comme il le serait à une personne de santé précaire.

Il y donc souvent antagonisme entre l'intérêt des musées et celui des organisateurs d'expositions. Le devoir d'un musée est de conserver les œuvres dont il a la garde, c'est-à-dire de leur éviter tout risque. A leur en faire encourir, n'abrège-t-on pas leur vie, n'accélère-t-on pas leur ruine et ne sacrifie-t-on pas l'avenir à qui nous devons transmettre ces œuvres aussi ménagées que possible à une satisfaction immédiate et momentanée !

Le Musée d'art et d'histoire de Genève a fait dans ces dernières années l'expérience de ces inconvénients, car plus d'une fois des toiles qu'il avait prêtées lui sont revenues endommagées et ont dû subir de restaurations qui les ont dépréciées. C'est pour éviter ces dommages que le Conseil administratif de la ville de Genève a décidé depuis 1928 de refuser désormais le prêt d'œuvres appartenant à nos collections. Mais comment résister aux demandes incessantes, surtout quand elles sont appuyées par des recommandations officielles ? Cette conduite prudente n'est cependant pas unique. Plusieurs musées font de même : à la suite de l'incendie du Palais de Cristal à Munich, en 1931, la direction de la Gypsothèque Ny Carlsberg, à Copenhague, a résolu de ne plus prêter aucun tableau ou sculpture, même en Danemark.

Il nous paraît opportun que les directeurs et les conservateurs de musées étudient attentivement la question du prêt. Nous avons déjà demandé à l'Association des musées suisses de la porter à l'ordre du jour de sa prochaine réunion.

Faut-il refuser tout prêt ? faut-il admettre certaines exceptions, par exemple dans le cas d'expositions nationales qui, à intervalles éloignés, glorifient notre art suisse ; ou de celle qui veulent mieux faire connaître un maître éminent de notre pays.

Examinons donc dans quelles circonstances spéciales le prêt pourrait être justifié et réagissons contre les abus évidents. Évitions à nos toiles ces voyages éperdus aux quatre coins de la Suisse et de l'Europe, d'où ils reviennent trop souvent éclopées ou porteuses de germes morbides.

Doc. 6

OIM, *La Réglementation des Expositions internationales d'art. Regulation of International Art Exhibition: Texte du Règlement, en Français, Anglais, Allemand, Espagnol, Italien. Commentaires en Français et en Anglais*, [1937], 11–20 [English version]

Regulation of International Art Exhibitions

The question of international exhibitions was raised as early as 1930, at the Rome International Conference for the study of problems relative to the conservation of works of art, when the experts of the International Museums Office recommended that these manifestations should always be justified by their scientific interest.

Since then, because of the considerable growth of this type of artistic activity, increasingly complex and urgent problems have faced both the organisers of exhibitions and the curators and administrators of collections.

The importance of the question from the two points of view (in certain respects contradictory) of international collaboration and the conservation of objects has not been overlooked by the International Museums Office, which, in response also to the numerous requests addressed to it by curators and national departments in general, has published in its review *Museion* a series of technical studies on the transportation and packing of works of art. It also laid the question before the Assembly of the League of Nations, which, at its 1935 session, adopted the principle that international exhibitions should be regulated in such a way as to satisfy the requirements of the conservation of works of art and further the interests of culture and artistic science; the Assembly accordingly instructed the International Museums Office to prepare a plan whereby this international regulation would be obtained. The Directors' Committee of the Office examined the question in its different aspects and arrived at conclusions which served as a basis for the drafting of the agreement reproduced below and which was approved by a decision of the League Assembly at its 1936 session. The text of this agreement calls for certain comments.

It should first of all be recalled that there exists at Paris an International Exhibitions Bureau, set up by the Convention of November 22nd, 1928, but that Fine Arts Exhibitions are formally excluded from its jurisdiction. This gap might therefore have been filled by the creation of a new organisation specially authorized to deal with such matters, and by the conclusion of a convention similar to that signed at Paris, especially since art exhibitions differ sharply in character and purpose from the manifestations presided over by the Paris Bureau. Furthermore, the functions to be performed are clearly in perfect harmony with the scope and nature of the activities of the International Museums Office.

The International Museums Office, however, felt that it was preferable to proceed by means of recommendations addressed by the League Assembly to the national departments and museums than to arrive at a solution by means of an inter-governmental agreement. Its preference was all the more justified since there are a large number of museums, more particularly in the United States, which are in a position of absolute independence as regards their government.

It would therefore have been impossible for the governments to commit themselves on a matter over which they have no jurisdiction. On the other hand, the system of simple recommendations, adopted by the Office[,] enables it to solicit directly the adhesion of these museums to the recommendations of the League Assembly.

The text of the recommendations stipulates, first of all, that the designation 'international art exhibitions' means exhibitions of art, archaeology and history, all these fields being excluded from the aforementioned Convention of November 22nd, 1928.

Within this general definition of the field to which the system of regulation is to be applied, account was taken of a certain number of criteria concerning the nature of these exhibitions and their scientific and educational interest, considered as a whole and in their component elements, with regard to the material structure of the works of art, from the point of view of their state of conservation or the more or less fragile nature of the materials composing them.

It will be readily understood that international regulation must be limited to exhibitions of a certain importance, and naturally, to those who seek loans from public collections abroad. In view of the risks involved in moving unique and irreplaceable works of art, it is necessary to consider to what extent the educational and scientific value of these temporary loans really outweighs the dangers incurred. In attempting to harmonise the interests of conservation with the educational and scientific role of works of art, conservation must be taken as the starting-point. It was recognised, for instance, that large paintings on wood should never be subjected to international circulation when moving them would involve, in the opinion of the curator, a radical change in the atmospheric environment; objects made of fragile material should likewise be excluded, especially when they have already been restored; so should objects made of lead, which can transmit certain diseases peculiar to this metal; and in general, art objects whose precarious state of conservation exposes them particularly to the dangers of transportation.

But aside from these special cases, it is unwise to move a given work too frequently. Consequently, certain principles were proposed for limiting the number of such displacements. For example, no important art object having figured in an international exhibition abroad should, in principle, be included in another manifestation of this sort until the expiration of a period which was set at three years. Similarly, it was felt that international exhibitions devoted to the same school, master, or subjects, and displaying the same masterpieces, ought not to be organised more than once a year. Exceptions to this rule might, of course, be considered, in the case of exhibitions of the same type but not comprising the same objects. The organisation of the exhibitions as well as curators are thus given a very definite indication of the aims and purposes of the proposed regulation. An exception would also be made when, by agreement between the lenders of exhibits and the organisers, an exhibition is of the circulating type, for here it would be a matter of one and the same exhibition. In the latter case, and according to the country in which the exhibition is held, consideration might be given to the desirability of adding certain objects or of withdrawing some of the exhibits in the interests of conservation or as might be suggested by local circumstances.

Once these preliminary conditions have been accepted, consideration must be given to the actual conditions in which this regulation would operate. An arrangement of this kind, the aim of which is to centralise international interests both in the matter of conservation and in the diffusion of works of art, should naturally seek to avoid duplication and to eliminate material risks as well as the drawbacks which are inherent in any hastily prepared manifestation; on this point, which was especially discussed by the Directors' Committee of the Office, it was unanimously recognized that the plans for international exhibitions of any considerable importance should be registered in advance with the International Museum Office. The curators of the public collections of a country, requested to participate in such a manifestation, would not be permitted to accept the invitation unless this advance registration had been made six months before the exhibition and unless they had been advised in time for them to make all necessary agreements. No request for collaboration should be considered without this preliminary formality.

Further, registration of an exhibition project with the International Museums Office would not imply *ipso facto* the collaboration of the collections invited to participate. In each individual case, it will be

for the authority responsible for the conservation of these collections to decide whether an invitation can be accepted.

Through its review *Mouseion* the International Museums Office will inform the Fine Arts and Museums administrations of the exhibition projects registered with its Secretariat. In order not to place any difficulties in the way of the organisers, however, only certain essential facts would be so published: approximate place and date, subjects, with the scientific, educational or commemorative reasons determining this choice; quarters to be occupied by the exhibition.

Once an exhibition project has been registered, no other exhibition dealing with the same subjects will be registered in the course of the same year. Case of *force majeure* may, however, arise (commitments for the preparation of buildings) where the organisers of an exhibition are obliged to arrange another of a different character to replace the one originally planned, and without confirming to the conditions laid down with regard to previous registration. Such a departure from the accepted rule may be allowed provided that the subject of the substituted exhibition does not encroach upon that of a project already registered. In such a case, it would, moreover, be desirable for the material of the new exhibition to be assembled with the fewest possible foreign contributions.

One of the grave objections which have been formulated against international art exhibitions concern the gaps left in museum collections by the loan of works of art. In order to meet this situation in a certain measure, the Directors' Committee has suggested the principle of reciprocity and compensation. When a museum is asked to lend a work of art for an international exhibition, it might require in exchange the loan of an equivalent work for the duration of the exhibition. In case this were impossible for material or other reasons – legal provisions, for example – other forms of compensation, including even financial ones, might be resorted to.

The compensation here envisaged should be interpreted in the broadest sense and might take the form of any kind of transaction by agreement between the interested parties. When exhibitions are organised by semi-official institutions, for example, compensation might be made by the loan of a work of art from a private collection. Needless to say, the borrowers can waive their claim to compensation and the latter might also take the form of a share in the profits of the exhibition. All expenses incurred in respect of the exchange of the work of art will be borne by the museum or organisation borrowing it.

Material compensation of another character is to be found in the principle of reproduction and copyright. In this connection, there is a clause to the effect that reproduction rights, when held by the lending museum, must be respected also in the borrowing country during the period of the exhibition. The parties would, by agreement, have to apportion the proceeds of the sale of reproductions. An exception to this rule may be made in the case of reproductions for the illustration of a catalogue or for the production of posters or pamphlets not intended to be sold. If, in addition to a guide and catalogue, the organisers of the exhibition were led to consider the publication of a work of a scientific and less incidental character, based on the international exhibits displayed, they would be required to take into account not only the rights mentioned above but also the other interests of the participating collections. Consequently, any such publication will be issued subject to the previous consent of these collections; the same holds good when the organisers are called upon to authorise the publication of private editions in connection with these exhibitions.

With regard to the obligations assumed by the organisers of the exhibitions, the Office particularly emphasised the scientific and education character of these manifestations, a character which should induce the organisers to grant facilities of access to specialists and to arrange for admission free of charge on certain days.

A very important point in the regulations is that which concerns the various means of reducing the risks of transporting works of art to a strict minimum. There are provisions which deal with the buildings chosen for the housing of the exhibition as well as with the conditions governing the transportation of

the exhibits. The buildings should offer every possible guarantee of safety in respect of fire, theft, damage and other deterioration due to outside agents, etc., according to the material peculiarities of the objects loaned. Buildings of a temporary character should therefore be excluded; this applies, for example, to buildings of a non-permanent nature erected for a world exhibition, particularly when these temporary structures are situated within the exhibition grounds.

Packing, transportation, unpacking and repacking should be carried out under conditions offering the maximum guarantee and under the supervision of qualified persons. The same conditions should be observed with regard to the hanging, display and enhancement of the objects placed on view.

All insurance policies should cover the actual value of the object and include all risks, from the moment the object is removed from its usual place in a museum or elsewhere until its return. The value placed on an object is a matter that concerns exclusively the lending institution, which in making its estimate, may take into account not only the intrinsic value but also the moral value which the object represents for a given country or region. The insurance companies will be required expressly to state that they accept these estimates in the event of accident. All expenses under this head will be borne by the organisers of the exhibition. Should any dispute arise, the question can, needless to say, be referred to the good offices of the International Museums Office.

In regard to the insurance of objects, the Office has suggested that it might be expedient to constitute an international fund to cover minor risks.

As soon as an exhibition closes, the organisers as well as the lending museums or collections will communicate to the International Museums Office, in strict confidence and purely for information, a statement of any damage to the works exhibited that has occurred either during the manifestation, during packing, transportation, unpacking or repacking. This data will serve as a guide to the Office in its study of the means of reducing or avoiding a recurrence of such accidents. The organisers will likewise report to the International Museums Office on the methods used in the packing and transport of works of art and on any other technical experience which might be useful to other organisers and museums directors.

Lastly, there is a clause inviting the administrations to take all necessary measures to facilitate the importation and return of works detained for international art exhibitions.

Such are the outstanding features and general system of the international regulation drawn up by the International Museums Office and formally endorsed by the Assembly of the League of Nations. It is hoped that the public administration as well as the museums enjoying a position of absolute autonomy will conform to its provisions in the interest of the conservation of the artistic heritage, of scientific research and the education of the general public.

E. FOUNDIKIDIS,

Secretary-General

of the International Museums Office.

RECOMMENDATIONS OF THE ASSEMBLY OF THE LEAGUE OF NATIONS REGARDING THE ORGANISATION OF INTERNATIONAL ART EXHIBITIONS

(Adopted at its Seventeenth Session 1936)

The Assembly:

Asks the Secretary-General to transmit to the Governments the recommendations of the International Museums Office regarding international art exhibitions;

Expresses the hope, in this connection, that the competent national administrations will be guided in practice by the principles laid down in these recommendations.

PROPOSAL OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE ON INTELLECTUAL CO-OPERATION

The International Committee on Intellectual Co-operation.

Considering that international art exhibitions are calculated to promote intellectual *rapprochement*, the education of public taste, and the progress of historical and artistic research;

Being further of opinion that, in order usefully to fulfil this threefold mission, such exhibitions should be governed by international regulations having due regard for the preservation and security of the works of art exhibited;

Submits to the Council of the League of Nations the following recommendations drawn up with this object by the International Museums Office and requests the council to transmit them to the Governments of Members of the League of Nations and non-member States.

TEXT OF THE RECOMMENDATIONS OF THE INTERNATIONAL MUSEUMS OFFICE

These present recommendations relate to international exhibitions of art, archaeology and history, which ask for the loan of objects from public collections, or collections of a public character outside the frontiers of the country in which the exhibition is held.

1. It is desirable that there should be an interval of not less than three years between different international exhibitions of the same kind – *i. e.*, exhibitions relating to the same school, artist or theme.

This recommendation does not apply to exhibitions intended by their organisers, in agreement with the lenders of the works of art in question, to be moved from place to place.

Exceptions may further be admitted, for example, in the event of such exhibitions organised to commemorate anniversaries which concern more than one country at the same time.

2. No object of first-rate interest should, in principle, be borrowed again for an international art exhibition before three years have elapsed.
3. To avoid duplication, the organisers of such exhibitions should register every projected exhibition with the International Museums Office, if possible six months before the date proposed for such exhibition.

The application for registration should include particulars of the object, period, place, building and probable duration of the exhibition. It should be accompanied by all requisite documents showing the measures taken to ensure the security of the works assembled.

4. Proposals for exhibitions, when registered, shall be brought to the attention of the administrations or conservators of museums through the periodical publications of the International Museums Office.
5. It will rest at all times with the authority responsible for the preservation of the collections approached to decide on his own responsibility whether applications can be accepted. No such applications shall be accepted if they relate to objects the nature or fragile character of which renders them unsuitable for moving.
6. Organisers of exhibitions may substitute a different exhibition for an exhibition already registered in case of force majeure, provided the new subject of the exhibition does not coincide with a proposal already registered.

7. When a collection is approached with a view to the loan of a work of art for an international exhibition, it may ask in exchange for the loan of an equivalent work of art for the duration of the exhibition.

Where there are obstacles, of a legislative or other character, to loans of this kind, the collection making the loan may ask for any other form of compensation.

8. The loan of an object by a collection does not involve the relinquishment of any rights of reproduction which may exist, whether for the benefit of the lender or for the benefit of a third party.

Subject to the rights of the lender or third party in such cases, special arrangements may be made between the lender and the borrower regarding the use to be made of the proceeds of the sale of reproductions.

9. In all international art exhibitions, the organisers shall have regard to the scientific and educational character of the exhibitions by providing facilities to render them accessible both to specialists and to the different social classes, as also to scholars and students.

10. International art exhibitions, in particular exhibitions of ancient art, should not be organised in temporary premises such as premises constructed for world exhibitions, or, a fortiori, premises situated within the precincts of world exhibition buildings.

11. The premises selected should comply with all requirements for security against fire, burglary, pilfering or any deterioration of the objects exhibited due to external agency or atmospheric conditions. The special character of the works exhibited must be taken into account in the measures adopted.

12. It shall rest with the organisers of exhibitions to insure borrowed objects against all risks from the time they leave their habitual place of exhibition to the time they return to it.

Estimates of the prices of objects shall be left to the collection by which they are lent: the latter shall be entitled to take account for the purpose of such estimates, not merely of the commercial value, but also of the representative value of the object lent from the standpoint of a particular country or particular district.

Organisers of exhibitions shall obtain from the insurance companies concerned explicit acceptance of the estimates of the value of the objects exhibited.

The objects must be insured with companies of known solvency. In the case of minor risks, recourse may be had to a common insurance fund for all art exhibitions to be constituted by a subsequent arrangement through the International Museums Office.

13. It is desirable in the common interest that the organisers of international art exhibitions and the collections lending objects of art should report confidentially to the International Museums Office, at the close of every exhibition, such accidents or other deterioration as may have occurred to the works exhibited, whether during the exhibition itself or in connection with the transport, packing, unpacking, hanging or repacking of the objects concerned.

The International Museums Office shall further be informed as to the methods or practices adopted by the organisers for the transport or packing of objects, and any experiences of a technical character by which other exhibitions might profit.

14. It is desirable that Governments should take all requisite steps in the matter of administrative regulations or the collection of revenue charges to facilitate the importation of works intended for international exhibitions and their subsequent repatriation.

Doc. 7

ACS, MPI, Dir. Ant. BB. AA., div. III, 1929–1960, b. 265, Affari Generali, *Leggi 1935/49*

Camera dei Fasci e delle Corporazioni, no. 459

Disegno di legge presentato dal Ministro dell'Educazione Nazionale (Bottai) di concerto col Ministro delle Finanze (Thaon di Revel) col Ministro delle Corporazioni (Ricci) e col Ministro della Cultura Popolare. Disciplina delle Mostre d'arte antica. Presentato alla Presidenza il 28 novembre 1939 – anno XVIII, [Relazione], 419–420

Disciplina delle Mostre d'arte antica

Dal moltiplicarsi di mostre o esposizioni, all'interno ed all'estero, di opere di arte antica, di manoscritti e di cimeli bibliografici, derivano notevoli inconvenienti per il patrimonio artistico e bibliografico nazionale: e ciò sia per i pericoli, cui, opere, per loro natura delicatissima e pregevolissima, sono esposte nei frequenti trasporti e per i cambiamenti delle condizioni ambientali, sia per gli inconvenienti che prolungate assenze di oggetti particolarmente importanti producono al normale funzionamento delle pubbliche raccolte. Da ciò la improrogabile necessità di disciplinare con apposite norme la concessione dei prestiti di opere di d'arte antica, di manoscritti e cimeli bibliografici per mostre ed esposizioni.

A tal fine è stato predisposto l'accluso disegno di legge, destinato a regolare la materia sia nei riguardi delle mostre organizzate dall'estero sia di quelle da effettuarsi nell'interno del Regno.

Per quanto concerne le prime, si ritiene opportuno sancire il divieto assoluto di concedere in prestito opere d'arte antica e manoscritti appartenenti allo Stato o a qualsiasi altro ente o istituto legalmente riconosciuto (articolo 1, comma primo).

Tale divieto viene esteso agli incunaboli della stampa e ai libri rari che siano posseduti dalle biblioteche pubbliche in meno di tre esemplari, mentre per gli incunaboli e libri rari posseduti dagli istituti stessi in più di tre esemplari l'invio all'estero è subordinato all'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale, che può negarla in casi eccezionali e concederla con quelle condizioni e garanzie che, caso per caso, ritenga opportuno prescrivere (articolo 1, comma secondo).

L'invio, invece, all'estero di opere appartenenti a privati è consentito subordinatamente all'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale, che può del pari negarla in casi eccezionali e concederla con quelle condizioni e garanzie, che caso per caso, ritenga opportuno prescrivere (articolo 2).

Il divieto assoluto dell'invio di opere appartenenti allo Stato e ad altri enti, oltre che da ragioni di conservazione, è giustificato dal fatto che le opere più spesso richieste in prestito sono per lo più di pubblico godimento e che, pertanto, la loro temporanea assenza dalle raccolte, cui appartengono, nuoce alla funzione culturale propria di quelle raccolte e determina una notevole diminuzione di visitatori.

Non è apparso opportuno estendere il divieto alle opere d'arte antica, ai manoscritti e cimeli bibliografici di proprietà privata, sia perché per essi non sussistono, in genere, le ragioni sopra indicate, sia per non creare eccessivi impedimenti alla libera valorizzazione, anche ai fini commerciali, degli oggetti di proprietà privata, che del resto rappresentano una modesta aliquota rispetto al complesso delle opere che normalmente vengono richieste dagli organizzatori di mostre all'estero.

D'altra parte, riconoscendosi al Ministro per l'educazione nazionale la facoltà di condizionare e eccezionalmente negare l'autorizzazione dell'invio all'estero di tali opere, si determina un diretto controllo da parte dello Stato anche sulla partecipazione di privati a mostre all'estero.

Ove tale partecipazione sia autorizzata, risultano ovviamente inapplicabili le disposizioni normali sul divieto di esportazione all'estero e sull'acquisto delle opere di cui si chiede l'esportazione stessa; è apparso invece opportuno sancire che, nei casi in cui si ravvisi nella mostra o esposizione un'alta finalità culturale, possa essere concessa la licenza di esportazione temporanea senza cauzione alcuna (articolo 3).

Anche per le mostre d'arte antica all'interno del Regno, sempre più frequenti, è parso opportuno porre dei limiti, stabilendo che soltanto una manifestazione del genere possa essere organizzata ogni anno (articolo 4). Si è voluto così salvaguardare il carattere nazionale, e non locale, di siffatte mostre, evitando nel tempo stesso che vengano dispersi in manifestazioni di carattere occasionale e transitorio mezzi che gli Enti potrebbero più utilmente impiegare nel miglioramento delle raccolte locali, con maggior vantaggio degli studi e con risultati durevoli anche ai fini dell'incremento turistico.

Tale limitazione non si è creduto estendere alle mostre che eventualmente si componessero soltanto di opere d'arte antica di proprietà privata, e ciò per le stesse ragioni già indicate per le mostre all'estero: per esse è soltanto richiesta l'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale.

Siffatta autorizzazione è anche richiesta (articolo 6) per le mostre bibliografiche nell'interno del Regno, per le quali, peraltro, non si ravvisa di porre limitazioni rispetto al numero, ma solo si afferma l'esigenza che esse siano organizzate da biblioteche governative o da pubblici enti. Sembra infatti opportuno non ostacolare manifestazioni culturali, le quali, mentre valorizzano e portano a conoscenza del pubblico materiale che, a differenza di quello posseduto dai musei e dalle raccolte di arte, non è normalmente esposto, producono d'altra parte un limitato spostamento di materiale, essendo principalmente costituito dal materiale della biblioteca che ne è sede, opportunamente integrato dagli indispensabili pezzi scelti in altre raccolte bibliografiche.

Non si è creduto estendere l'attuale disciplina giuridica alle opere degli artisti viventi e a quelle la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni, (articolo 7), sia per contenere tale disciplina nell'attuale sfera giuridica di tutela del patrimonio artistico nazionale, sia perché limitazioni del genere di quelle proposte contraddirebbero non solo agli *[sic]* interessi degli artisti, ma a quella diffusione e propaganda dell'arte italiana all'estero che è invece, anche politicamente, opportuna.

ART. 1

È vietato l'invio all'estero, per mostre o esposizioni, di opere di antichità e d'arte, appartenenti allo Stato o a qualsiasi altro ente ed istituto legalmente riconosciuto.

ART. 2

Chiunque intenda inviare all'estero, per mostre o esposizioni, opere di antichità e d'arte appartenenti a privati deve ottenere l'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale.

ART. 3

Per le opere di cui è autorizzato l'invio all'estero per mostre o esposizioni sarà rilasciata dagli uffici di esportazione di oggetti di antichità e d'arte la licenza di esportazione temporanea, previa determinazione del valore dell'opera in base alle norme in vigore.

Il Ministro per l'educazione nazionale, quando riconosca nella mostra o esposizione un'alta finalità culturale, può, di concerto con quello per le finanze, consentire l'esonero dal deposito cauzionale di cui all'art.164 del regolamento approvato con il R. Decreto 30 gennaio 1913 n.363.

ART. 4

Nell'interno del Regno non può essere tenuta più di una mostra o esposizione all'anno con opere di antichità e d'arte.

Tale disposizione non si applica a mostra od esposizioni di opere di antichità e d'arte appartenenti a privati.

ART. 5

La mostra o esposizione di cui al primo comma del precedente articolo sarà autorizzata dal Ministero per l'educazione nazionale, di concerto con quello per le Corporazioni e con quello per la Cultura popolare.

Le relative domande dovranno pervenire al Ministero dell'educazione nazionale entro il mese di ottobre di ciascun anno.

ART. 6

Senza pregiudizio di quanto è stabilito dalle disposizioni in vigore, se l'opera, della quale è stato autorizzato l'invio all'estero per mostre o esposizioni, non viene reimportata nel termine fissato nel decreto di autorizzazione, il trasgressore è tenuto a corrispondere allo Stato una somma pari al valore dell'opera, determinato in occasione della esportazione.

Detto termine può, su richiesta dell'interessato, essere prorogato, ma in ogni caso non può superare la durata della mostra o esposizione.

ART. 7

Le disposizioni della presente legge non si applicano alle mostre o esposizioni di opere di artisti viventi e di opere la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni.

Doc. 8

Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, no. 46, February 24, 1940, 813–814

LEGGE 11 gennaio 1940–XVIII, n. 50.

Disciplina delle Mostre d'arte antica.

VITTORIO EMANUELE III PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA E DI ALBANIA IMPERATORE D'ETIOPIA

Il Senato e la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, a mezzo delle loro Commissioni legislative, hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Art. 1.

È vietato l'invio all'estero, per Mostre o Esposizioni, di opere d'arte antica e di manoscritti appartenenti allo Stato o a qualsiasi altro ente ed istituto legalmente riconosciuto.

La presente disposizione si applica anche agl'incunaboli della stampa e ai libri rari, dei quali si abbiano nelle biblioteche pubbliche meno di tre esemplari. Ove invece esistano più di tre esemplari, l'invio all'estero è subordinato all'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale, secondo le modalità di cui al successivo art. 2.

Art. 2.

Chiunque intenda inviare all'estero, per Mostre o Esposizioni, opere d'arte antica, manoscritti, incunaboli della stampa e libri rari, appartenenti a privati, deve ottenere l'autorizzazione del Ministro per l'educazione nazionale.

Il Ministro può subordinare la propria autorizzazione a determinate condizioni e garanzie.

L'autorizzazione può essere negata dal Ministro in casi eccezionali, sentito il Consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti.

Art. 3.

Per le opere, di cui è autorizzato l'invio all'estero per Mostre o Esposizioni, sarà rilasciata dagli uffici di esportazione di oggetti di antichità e di arte o dalle Regie soprintendenze bibliografiche la licenza di esportazione temporanea, previa determinazione del valore dell'opera in base alle norme in vigore.

Il Ministro per l'educazione nazionale, quando riconosca nella mostra o esposizione una alta finalità culturale, può, di concerto con quello per le finanze, consentire l'esonero dal deposito cauzionale di cui all'art. 104 del regolamento approvato con il R. decreto 30 gennaio 1913, n. 363.

Art. 4.

Nell'interno del Regno non può essere tenuta ogni anno più di una Mostra o Esposizione nazionale con opere d'arte antica di proprietà dello Stato o di qualsiasi altro ente ed istituto legalmente riconosciuto.

Le Mostre a carattere locale possono essere autorizzate dal Ministro per l'educazione nazionale, in numero non maggiore di due ogni anno, soltanto nel caso che le opere da esporre siano prevalentemente di proprietà dei privati o degli enti o istituti legalmente riconosciuti e si trovino in maggior parte nella città stessa dove la Mostra avrebbe sede.

Le relative domande dovranno pervenire al Ministro per l'educazione nazionale entro il mese di ottobre dell'anno precedente a quello in cui s'intende tenere la Mostra o Esposizione.

Le Mostre contemplate in questo articolo saranno autorizzate previo concerto con i Ministri per le finanze, per le corporazioni e per la cultura popolare.

Art. 5.

Le Mostre o Esposizioni d'opere d'arte antica appartenenti a privati devono essere autorizzate dal Ministro per l'educazione nazionale.

Art. 6.

Nell'interno del Regno, i manoscritti, gli incunaboli della stampa e i libri rari potranno figurare soltanto in mostre che siano organizzate da biblioteche governative o da biblioteche di pubblici enti.

Tali Mostre devono essere autorizzate dal Ministro per l'educazione nazionale, il quale potrà richiedere l'adozione di tutti quei mezzi di garanzia che valgano a tutelare la conservazione e l'incolumità delle opere esposte.

Art. 7.

Nel caso in cui l'opera, della quale è stato autorizzato l'invio all'estero per Mostre o Esposizioni, non viene reimportata nel termine fissato con il decreto di autorizzazione, si applicano le disposizioni attualmente in vigore per i casi di mancata reimportazione di cose di interesse artistico o storico.

Detto termine può, su richiesta dell'interessato, essere prorogato, ma in ogni caso non può superare la durata della Mostra o Esposizione.

Art. 8.

Le disposizioni della presente legge non si applicano alle Mostre o Esposizioni di opere di artisti viventi o di opere la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant'anni, né alle Mostre o Esposizioni a scopo commerciale.

Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserita nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data a Roma, addì 11 gennaio 1940—XVIII

VITTORIO EMANUELE

MUSSOLINI – BOTTAI – DI REVEL – RICCI – PAVOLINI

Visto, il Guardasigilli: GRANDI

Bibliography

General References

Bibliothèque Nationale Française, Fiches de Reference

<https://data.bnf.fr/fr>

Dictionary of Art Historians

<http://www.arthistorians.info>

INHA, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Philippe Sénéchal and Claire Barbillon, eds.

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>

Oxford Dictionary of National Biography

<https://www.oxforddnb.com/>

Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani

<https://www.treccani.it/>

Works Cited

Ambrosini Massari, Anna Maria, Andrea Bacchi, Daniele Benati, and Aldo Galli, eds. 2017. *Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*. Bologna: Fondazione Federico Zeri.

Andaloro, Maria, ed. 2006. *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*. Florence: Nardini.

Arrigoni, Luisa. 2007. "Wittgens, Fernanda." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte*, 647–665. Bologna: Bononia University Press.

Argan, Giulio Carlo. 2009. *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere: Scritti militanti e rari (1930–1942)*. Edited by Claudio Gamba. Milan: Marinotti.

Auria, Claudio. 2003. "Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan." *Le Carte e la Storia* 2: 189–202.

Behrman, Samuel. 1959. *Duveen*. Vienna: Zsolnay.

Bowness, Sophie. 1995. "The British Pavillon before the British Council." In *Britain at the Venice Biennale, 1895–1995*, edited by Sophie Bowness and Clive Phillpot, 17–36. London: The British Council.

Bruneau, Anne-Pascale. 2014 (2004). "Fry, Roger." In *Oxford Dictionary of National Biography*, online edition.

Byam Shaw, James. 2010 (2004). "Popham, Arthur Ewart [Hugh]." In *Oxford Dictionary of National Biography*, online edition.

- Caccia Gherardini, Susanna, ed. 2019. *Memorie di un restauratore: Piero Sanpaolesi: Scienza e arte del restauro*. Florence: Didapress.
- Caciagli, Samuele. 2011a. "Sanpaolesi, Paolo." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Architetti*, 545–550. Bologna: Bononia University Press.
- Caciagli, Samuele. 2011b. "Tarchiani, Nello." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Architetti*, 573–576. Bologna: Bononia University Press.
- Cartolari, Matilde. 2026. "'A Dictionary of Pictures and Drawings': La Witt Library di Londra fra ricerca, tutela e mercato." *Studi di Memofonte*, in press.
- Catalano, Maria Ida. 1998. *Brandi e il restauro: percorsi del pensiero*. Florence: Nardini.
- Catalano, Maria Ida. 2007. *Lungo il cammino: Cesare Brandi 1933–1943*. Siena: Protagon.
- Cataldi Gallo, Marzia. 2007. "Morassi, Antonio." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte*, 411–416. Bologna: Bononia University Press.
- Chiarante, Giuseppe, ed. 2002. "Giulio Carlo Argan: Storia dell'arte e politica dei beni culturali." *Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli fondata da Giulio Carlo Argan* 12.
- Ciatti, Marco, and Cecilia Frosinini, eds. 2006. *Ugo Procacci. A cento anni dalla nascita, 1905–2005*. Florence: Edifir.
- Clifton-Taylor, Alec. 2004. "Constable, William George." In *Oxford Dictionary of National Biography*, online edition.
- Crvenković, Bilana. 2014. *Catalogue of the State Art Collection in the Royal Compound in Belgrade: Yugoslav art*, vol. 2. Novi Sad: Platoneum.
- Cumming, Robert, ed. 2015. *My Dear BB . . . the Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925–1959*. New Haven, London: Yale University Press.
- Dal Prà, Laura, ed. 2022. *Il riscatto della memoria: le rivendicazioni italiane d'arte e di storia da Ettore Modigliani a Giuseppe Gerola (1919–1923)*. Exhibition Catalogue (Trento, 2022). Trento: Castello del Buonconsiglio.
- Damianelli, Sandra. 2007. "Procacci, Ugo." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte*, 481–496. Bologna: Bononia University Press.
- De Lorenzi, Giovanna. 2004. *Ugo Ojetti Critico d'arte: Dal "Marzocco" a "Dedalo"*. Florence: Le Lettere.
- De Sabbata, Massimo. 2006. *Tra diplomazia e arte: Le Biennali di Antonio Maraini (1928–1942)*. Udine: Forum.
- Document* 1992. "Document: [Excerpt from E. P. Richardson's Diary]." *Archives of American Art Journal* 32: 37–40.
- Elam, Caroline. 2019. *Roger Fry and Italian Art*. London: Ad Lissum, The Burlington Magazine.
- Facchinetti, Simone. 2005. "Longhi, Roberto." In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 65. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, online edition.
- Ferrari Benedetti, Serenella, ed. 2012. *Antonio Morassi: Tempi e luoghi di una passione per l'arte*. Udine: Forum.
- Fowles, Edward. 1976. *Memories of Duveen Brothers*. London: Times Books.

- Gamba, Carlo. 1957. "Necrologio. Odoardo H. Giglioli." *Bollettino d'arte*, s. IV, y. 42, no. 2 (April): 191–192.
- Gamba, Claudio, ed. 2012. *Giulio Carlo Argan: Intellettuale e storico dell'arte*. Milan: Electa.
- Geddes Poole, Andrea. 2010. *Stewards of the Nation's Art: Contested Cultural Authority, 1890–1939*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ginex, Giovanna. 2018. "*Sono Fernanda Wittgens*": *Una vita per Brera*. Milan: Skira.
- Grasso, Monica. 2007. "Maraini, Antonio." In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 69. Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, online edition.
- Lacotte, Michel. 1991. "Charles Sterling." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 133 (1057): 252.
- Le Couédic, Daniel. 2009. "André Dézarrois ou Janus chez les Bretons." In *Du Folklore à l'ethnologie*, edited by Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe, and Régis Meyran, 155–176. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Leonardi, Andrea. 2022. *Firenze 1911–1922: La pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*. Florence: Edifir.
- Lombardi, Elena. 2007. "Poggi, Giovanni." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte*, 476–480. Bologna: Bononia University Press.
- Longden, Alfred A. 1929. "The Importance of Foreign Art Exhibitions." *The Museums Journal* 29, no. 6 (December): 180–190.
- Maschietto, Ilenia, ed. 2023. "*Multa renascentur*": *Tammaro De Marinis studioso, bibliofilo, antiquario, collezionista*. Venice: Marsilio.
- Mascolo, Marco M., and Francesco Torchiani. 2020. *Roberto Longhi: Percorsi tra le due guerre*. Milan: Officina Libraria.
- Martin, Alec. 2004. "Witt, Sir Robert Clermont." In *Oxford Dictionary of National Biography*, online edition.
- Masini, Marta. 2015. *Archivi in biblioteca: Le carte di Filippo Rossi e del conte Carlo Gamba*. Tricase: Youcanprint Self-Publishing.
- Modigliani, Ettore. 2019. *Memorie: La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*. Edited by Marco Carminati. Milan: Skira.
- Nardelli Petrucci, Franca. 2003. "Tammaro De Marinis." In *Collezionismo, restauro e antiquariato librario*, edited by Maria Cristina Misiti, 77–108. Milan: Bonnard.
- Nezzo, Marta, ed. 2001. "Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti." *Bollettino d'informazioni: Centro di ricerche informatiche per i beni culturali* 11 (1).
- Nezzo, Marta. 2003. *Critica d'arte in guerra: Ojetti 1914–1920*. Vicenza: Terra ferma.
- Nezzo, Marta. 2016. *Ugo Ojetti: Critica, azione, ideologia: Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*. Padua: Il Poligrafo.
- Nicault, Catherine. 2005. "Julien Cain (1887–1974)." *La Revue pour l'histoire du CNRS*, May 2005, online.
- Nicolet-Pierre, Hélène. 1978. "Jean Babelon 1889–1978." *Revue Numismatique* 6 (20): 7–32.

Nino Barbantini 2022. "Atti del Convegno di Studi: Nino Barbantini (1884–1952) tra museografia e critica d'arte." *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 46: 135–267.

Pacia, Amalia. 2007. "Modigliani, Ettore." In *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte (1904–1974)*, 384–397. Bologna: Bononia University Press.

Pellegrini, Emanuele, ed. 2021. *Ettore Modigliani soprintendente: Dal primo Novecento alle leggi razziali*. Milan: Skira.

Portinari, Stefania, ed. 2018. *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*. Venice: Ca' Foscari. Digital Publishing.

Pollen, Annebella. 2024. *Art without Frontiers: The Story of the British Council, Visual Arts, and a Changing World*. London: Art/Books.

Previtali, Giovanni, ed. 1982. *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*. Rome: Riuniti.

Rizzi, Elena Maria Rita. 2022. "Entre croyances politiques et convictions artistiques: André Dézarrois et sa politique d'acquisition au Jeu de Paume dans l'entre-deux-guerres." In *Arts et Politiques: Le marché de l'art entre France et Allemagne de l'entre-deux-guerres à la libération*, edited by Julia Drost, Hélène Ivanoff, and Denise Vernerey-Laplace, 24–51. Heidelberg: Arthistoricum.net.

Rose, Sam. 2019. *Art and Form: From Roger Fry to Global Modernism*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Russo, Valentina. 2009. *Giulio Carlo Argan: Restauro, critica, scienza*. Florence: Nardini.

Sani, Bernardina. 2017. *Cesare Brandi e la Regia pinacoteca di Siena: Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*. Rome: Carocci.

Secrest, Meryle. 1984. *Kenneth Clark a Biography*. London: Weidenfeld and Nicolson.

Secrest, Meryle. 2004. *Duveen. A Life in Art*. New York: Knopf.

Stanišić, Gordana. 2011. "Milan Kašanin – Director of the Prince Paul Museum." In *The Prince Paul Museum*, 155–178. Belgrade: National Museum.

Stourton, James. 2016. *Kenneth Clark: Life, Art and Civilisation*. London: William Collins.

Stringa, Nico, and Stefania Portinari, eds. 2017. *Gli artisti di Ca' Pesaro: L'Esposizione d'arte del 1913*. Venice: Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing.

Stringa, Nico, and Sileno Salvagnini, eds. 1995. *Nino Barbantini a Venezia*. Treviso: Canova.

Subotić, Irina. 2011. "Prince Paul Karađorđević – Art Collector." In *The Prince Paul Museum*, 137–154. Belgrade: National Museum.

Tchernia-Blanchard, Marie. 2018. "Charles Sterling (1901–1991) et la Pratique de l'exposition temporaire: Itinéraire d'un catalographe privilégié du Musée du Louvre." *Les Cahiers de l'École du Louvre* 12, online.

Thompson, Cristopher, *Glitches in the modernist narrative*, July 13, 2013, at <http://nzdesignhistory.blogspot.com/2013/07/glitches-in-modernist-narrative.html>

Todorović, Jelena. 2014. *Katalog drzavne umetnicke kolekcije Dvorskog kompleksa u Beograd: Evropska umetnost / Catalogue of the State Art Collection in the Royal Compound in Belgrade: European Art*, vol. 1. Novi Sad: Platoneum.

Todorović, Jelena. 2021. "Trust, Friendship and Politics in the Old Master Market: Duveen and the State Art Collection of the Kingdom of Yugoslavia." In *Old Masters Worldwide: Markets, Movements and Museums, 1789–1939*, edited by Susanna Avery-Quash and Barbara Pezzini, 211–224. London: Bloomsbury Visual Arts.

Todros, Rossella. 1989. "Vita e opere del Conte Carlo Gamba." In *Il Figurino di Moda: La Donazione Carlo Gamba alla Biblioteca Marucelliana*. Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.

Tomasella, Giuliana. 2001. *Biennali di guerra: Arte e propaganda negli anni del conflitto 1939–1944*. Padua: Il Poligrafo.

Truno-Vidal, Bernadette. 2004. *Raymond et Marie-Louise Escholier – de l'Ariège à Paris, un destin étonnant*. Canet-en-Roussillon: Éditions Trabucaire.